

“Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?”

- Valeria González** Lic. en historia del arte U.B.A., Prof de arte contemporáneo internacional U.B.A.
- Patricia Artundo** Dra. en Letras, Universidade de São Paulo y Lic. en Historia de las Artes U.B.A.; Docente-investigadora de la U.B.A.; Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub - Museo Xul Solar
- Laura Batkis** Lic. en Historia del Arte. Crítica y curadora independiente. Corresponsal de la sección argentina de la revista internacional Lápis (Madrid)
- Andrea Giunta** Dra. en Filosofía y Letras, e investigadora de la U.B.A

Quién está escribiendo la historia del arte del mes pasado? Un cronista de un diario, o un historiador que después de años revaloriza esa crítica? La historia del arte se escribe con imágenes, palabras y anécdotas; las fuentes confiables de hoy quizás no lo serán dentro de cinco o diez años. La opinión popular es el producto de una edición constante: re-escrituras que van agregando, quitando, cambiando el orden de importancia de los eventos, los personajes, y las obras.

Este espacio de edición es una permanente pulseada entre la opinión y el relato "objetivo", entre la claridad que ofrece la cercanía en el tiempo y la perspectiva que brinda una distancia mayor, entre el rigor académico, y el interés por lo sensacional. Cuáles son las fuerzas, y quiénes son los actores que van modulando lo que nos quedará como la historia de nuestros tiempos? Son unos pocos, o es una amorfa suma de todos? Tienen los artistas un rol en este proceso, y si lo tienen, cuál es?

Esteban Alvarez / Tamara Stuby

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

Tamara Stuby: Muchas gracias por haber venido hoy, disculpen la demora en comenzar. La historia, lejana y reciente, es sin duda uno de los componentes más importantes entre los que constituyen el contexto del arte actual. Y no solamente la historia del arte mismo, sino la historia en todos sus aspectos: social, político, cultural, económico, etc. Estamos acostumbrados a hacer referencia al pasado para ubicarnos en el presente, como quien conduce un auto, mirando siempre hacia adelante, pero controlando con regularidad el espejo retrovisor. Por eso, nos pareció que sería importante indagar y reflexionar un poco acerca de cómo funciona nuestro "espejo retrovisor"; preguntándonos qué es lo que nos muestra, y qué queda fuera de su alcance. Hoy vamos a tomar el texto crítico como enfoque central, para considerar distintos puntos de vista acerca del proceso que atraviesa en el tiempo. A través de esta discusión, esperamos poder ampliar la forma de entender cómo nace la historia, y cómo va cambiando como respuesta a nuestra necesidad de emplearla para definir el presente.

Estamos muy felices de poder contar hoy con la presencia de cuatro muy destacadas panelistas presentes: Lic. Valeria González, Lic. en historia del arte de la U.B.A., y profesora de arte contemporáneo internacional en la U.B.A.; Dra. Patricia M. Artundo, Dra. en Letras de la Universidade de São Paulo, Lic. en Historia del Arte y docente-investigadora de la U.B.A. y Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub del Museo Xul Solar; Lic. Laura Batkis, Lic. en Historia del Arte de la U.B.A, Es crítica y curadora independiente y corresponsal de la sección argentina de la revista internacional Lápiz, de Madrid; y Dra. Andrea Giunta, Dra. en Filosofía y Letras, e investigadora de la U.B.A.

Valeria González

Es un gusto para mí aprovechar este encuentro para hacer la primera presentación de algunos resultados -parciales, por supuesto- y una investigación en curso que estamos llevando a cabo de manera independiente Natalia Pino, Mariana López y Lara Mármor. El título de esta investigación bien podría ser "Arte argentino de los '90: una construcción discursiva."

En los primeros '90 tiene lugar un fenómeno sin precedentes en la Argentina: un conjunto de prácticas estéticas relativamente dispersas y marginales y carentes de programa explícito, constituido en el plano del discurso como referente de una década. Por primera vez, la emergencia de una categorización histórica se da de modo tan correlativo y con tal grado de eficacia pragmática. Consideramos que la fase de formación de este nuevo paradigma abarca hasta fines del año 1991, porque es en ese momento en que ya están puestos en juego todos los argumentos que definen una nueva etapa en la historia del arte argentino.

En la segunda fase a partir de 1992, se observa una creciente amplificación de los lugares institucionales de reproducción de este paradigma, así como un proceso de homogeneización discursiva. Es característica también de este momento la emergencia de nuevas tácticas de exportación del arte argentino, La etapa final, que se abre en el año 1997, es propicia para el desarrollo de dimensiones meta discursivas y de géneros retrospectivos, podríamos citar como un ejemplo, el caso de "Harte-Pombo-Suárez 4", en Benzacar, donde el catálogo no alude a la muestra, sino a un recuento historiográfico de documentos.

En mayo de 1997, afirma Fabián Lebenglik a propósito de la gran muestra retrospectiva "El Tao del Arte": "...la galería del Rojas ha sido lo mejor que surgió en las artes visuales argentinas en los años '90. La reunión con página/12 no es casual, porque este diario fue el lugar privilegiado desde el cual se difundió activamente lo que pasaba de primera mano, no en diferido como sucedió con los demás medios. A través de artículos de la mayoría de las exposiciones realizadas en el Rojas desde 1989, este diario fue el único que supo ver el fenómeno estético que allí se producía". Por supuesto que Página/12 ocupó un lugar central en la construcción del paradigma, pero en esta descripción simplificada, "hubo un fenómeno artístico, hubo un ojo sagaz capaz de percibirlo", luego la historia confirmaría la sagacidad de este ojo anticipatorio. Esta descripción simplificada oscurece la realidad del proceso que es mucho más compleja. En primer lugar, en efecto los verbos difundir y ver presuponen la existencia de una tendencia artística independiente de las notas publicadas, de una supuesta praxis estética clara y distinta, que el discurso crítico describiría o legitimaría a posteriori. Nuestra Hipótesis de base es que lo que conocemos como estética de los '90 es una

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

construcción discursiva porque es en el discurso y no fuera de él donde este objeto cobra existencia. En todo caso, es en la superficie del discurso donde determinadas obras son acopladas a una definición histórica unitaria. En segundo lugar, tampoco se puede reducir el caso a un fenómeno de difusión de las muestras del Rojas. Entre 1989 y fines de 1991, por ejemplo, solo cinco de más de las veinte exposiciones realizadas por Gumier en el Rojas fueron cubiertas por Página/12. La construcción del paradigma es más compleja, no sólo porque implica una red institucional más amplia que incluye desde el primer momento a otros espacios, sino fundamentalmente porque se trata de la puesta en juego de una serie de argumentos que se van estructurando independientemente de las funciones de cobertura periodística. En un sentido general, la funcionalidad de un discurso no se mide por su valor descriptivo, sino por su eficacia argumentativa; por la fuerza con que es capaz de orientar hacia determinadas conclusiones.

Por último, en este sentido, tampoco puede medirse el éxito de este paradigma desde la sola mención de un lugar de poder preexistente. Las publicaciones paralelas en otros medios, incluso de mayor peso político que Página/12, muestran que el objeto discursivo en cuestión no viene a llenar un vacío, sino que emerge en un campo de disputa, de disputa por la palabra. Cómo medir entonces el éxito de este modelo? Para explicar su eficacia discursiva nos parece útil revertir el tópico de esta mesa redonda, no se trataría acá de cómo una crítica de arte se va a convertir en historia del arte, sino de qué modo la historia del arte (sus modos, sus categorías) intervienen como principios argumentativos de una crítica de arte.

Nuestra hipótesis central en torno de la estética de los '90 es que en el origen mismo del proceso, o la puesta en juego de una praxis curatorial, es indisoluble de una intención programática de construcción historiográfica del arte argentino contemporáneo. Estas intenciones no son enunciadas explícitamente pero pueden ser reconstruidas desde las fuentes hilando fragmentos dispersos. En una columna de opinión publicada en Página/12 en enero de 1990 aparece un elemento singular, cito: "desde el punto estrictamente pictórico, la figura joven del año fue Guillermo Kuitca. El 90, volcado a la escultura y los objetos asoma con mejores perspectivas. La presión y la atracción del contexto van a entrar en las obras de manera más notoria". La afirmación de ciertas cualidades generales sobre el arte de los '90, vinculada al curioso uso de un tiempo verbal en futuro del indicativo, además de construir un locutor cuyo grado de responsabilidad frente al enunciado es máximo, permiten ver hasta qué punto se trata no de una evaluación descriptiva, sino de un programa y proyecto de acción cultural ya plenamente conciente desde los inicios.

La construcción del objeto "arte de los '90" es indisoluble de la construcción del ojo que lo percibe; en esta columna se adscribe al circuito institucional un defecto óptico "bizcos", que más tarde será retomado "escotoma", y que ya en 1992 titula triunfal la primera presentación grupal del Rojas en Recoleta "quien quiera ver que vea". El argumento basado en la marginalidad como valor es uno de los primeros en aparecer; la primera mención al Rojas en Página/12 no apunta a cubrir una muestra sino a definir un espacio de política cultural. Se trata de un recuadrito mínimo titulado "El Rojas como centro". El Rojas como centro se define por su exterioridad, y aglutinará a aquello que no es aceptado en el centro de la institución Arte.

Paralelos a este argumento son aquellos que se basan en los valores de lo nuevo y de la juventud, cito: "Nigro y Hasper son, antes que nada, jóvenes, y desde esa condición arrancan sus propuestas plásticas". La columna antes citada, titulada por Briante "la cuestión de los jóvenes" remata con la previsión de una nueva "movida del arte joven argentino", en la misma red argumentativa entronca entonces la categoría de grupo: "hartos de no ver más que artistas que trabajan sobre la sensualidad de la materia, estos tres pintores de superficie se agruparon contra ese cliché". La sensualidad de la materia aparece entrecomillada en el texto, palabras mantenidas a distancia, mostradas como heterogéneas, exteriores. La inclusión en el propio discurso de una voz ajena. La definición del arte argentino de los '90 como una etapa histórica que supera la estética pictórica de los ochenta es recurrente, y aparece muy tempranamente en un texto de Gumier Maier cuyo tono poético y categórico se emparenta con el género del manifiesto de artista y que precede en un mes a la presentación pública de Gumier como curador del Rojas. En resumen, dialéctica: centro-margen, la juventud como

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

calificativo de valor, la noción del progreso como superación de un pasado inmediato, la categoría de grupo o movimiento, el valor de lo nuevo.

Se ha reconocido en los '90 el peso de las teorías de divulgación de la postmodernidad. No obstante, nuestro trabajo propone que: en el período de formación fue mucho mayor el peso de la teoría de la vanguardia como agente de legitimación. Tomando el modelo teórico de Ducrot podríamos decir que la teoría de la vanguardia funciona como el principio argumentativo o Topos, es decir, como ese saber compartido, generalizado, que aún no siendo explicitado garantiza el encadenamiento entre estos argumentos manifiestos y la conclusión que a partir de ellos debe asumirse. Esto es: que un determinado conjunto de obras significan una nueva etapa en la historia del arte argentino.

La teoría de la vanguardia parece también sustentar la inclusión de un elemento extraño: la necesidad de un arte crítico, el recurso dominante y reproducido hasta el hartazgo para la resolución de esta paradoja va a ser la ironía, figura que postula un desdoblamiento entre apariencia y sentido. La figura consagrada de Pablo Suárez permite a fines de 1989 presentar la aparición de una nueva estética, una nueva red léxica (kitsch, mersa, de mal gusto, banal, decorativo, frívolo, liviano, etc.) sobre el presupuesto de un valor adquirido de arte serio. Por último: el requisito de representatividad y de anclaje en la tradición argentina es también importante. Señalemos solamente que la vinculación de los abstractos del Rojas con las vanguardias de los cuarenta y los cincuenta, piedra de toque de la exposición que Basualdo lleva a New York en 1996, y cuyos ecos persisten en "Sortilegio" de Patricia Rizzo (2001) aparecen enunciados por primera vez en julio de 1991.

La hipótesis inverosímil, alocada, que Basualdo publica en 1994, donde sostiene que los artistas del Rojas representan la recuperación de la dimensión ideológica, crítica, política y social sesgada por la dictadura carece en cambio de antecedentes locales y parece más bien deberse al requerimiento de lo políticamente correcto de su patria norteamericana de adopción. Muchas gracias.

(aplausos)

Patricia Artundo

Buenas tardes a todos, en primer término quiero agradecer a los organizadores de esta mesa redonda por haberme invitado, y antes de comenzar a hablar quisiera explicarles desde qué lugar voy a hablar, es decir; yo trabajo en la Universidad de Buenos Aires como docente investigador, al mismo tiempo realizo actividades paralelas relacionadas con diversas prácticas -digamos- no me quiero denominar curadora porque no lo soy (aún cuando he curado varias muestras), tampoco soy crítica de arte, fundamentalmente soy historiadora del arte.

En este caso, a través de la convocatoria de Esteban Alvarez y de Tamara Stuby, voy a hablar desde el lugar que a mí me compete como curadora de libros especiales y manuscritos de la Fundación Pan Club - Museo Xul Solar.

De hecho empecé a trabajar en la Fundación de manera externa en 1996 a través de un subsidio del FNA y de fondos privados, que tenían por objeto informatizar la biblioteca del artista. Ese trabajo inicial se realizó durante dos años y después seguí relacionada con el museo para recién a comienzos de este año integrarme en carácter de curadora. De todas maneras mi actividad en el museo es bastante más amplia, si bien trato de determinar cuál es el espacio en el cual me muevo, también implica la realización de otras actividades, dado que el museo no tiene una estructura muy amplia, ni muy importante, inclusive podríamos hablar de que es una institución no tradicional en cuanto a que las áreas que habitualmente en un museo están diferenciadas en éste no se encuentran, y es una estructura mucho más pequeña. En ese sentido también he organizado algunas exposiciones en el museo tratando de incorporar obra inédita, es decir obra no presentada con anterioridad en otras exposiciones dedicadas a Xul Solar, o en las que él participó, y también incorporando al mismo tiempo material documental que a mi juicio sirve de alguna manera para ampliar la visión que uno puede tener de un artista, y ese material básicamente proviene de su archivo documental y de la biblioteca. La biblioteca consta de 3500 ejemplares, y obviamente formada por Xul Solar

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

desde (probablemente) antes de su partida a Europa en 1912, y se reúnen además de revistas, documentos, la mayor parte de ellos inéditos, cartas, fotografías, eso constituye un núcleo y mi función básica es de organizar ese corpus, un corpus que durante muchos años permaneció oculto para el público. Oculto, la palabra es bastante significativa en tanto existieron restricciones para la difusión de ese material.

Me interesa aquí responder a una pregunta específica, es decir cómo un archivo personal de un artista puede contribuir, no sólo a un conocimiento de la obra de determinada personalidad, sino también romper con una imagen pública construida a lo largo de los años. Desde ese lugar mi participación en la mesa tiene coherencia.

Durante la última década, desde principios de los años '90, la obra de Xul Solar tuvo una importante difusión, desde participar en las más importantes exhibiciones de arte Latinoamérica, hasta la muestra antológica que (a comienzos de este año) le dedicó el Museo Reina Sofía de Madrid, su participación en otras exposiciones que buscaron y lograron una revisión -digamos- crítica de la historiografía del arte en América latina, como fue "Heterotopías" hasta otras como la que en este momento se realiza en el Malba "Artistas modernos rioplatenses".

Por un lado, eso obviamente contribuye a la difusión de su obra, tanto desde el punto de vista de una imagen como así también, en las últimas exposiciones en que ha sido representado se fueron incorporando gradualmente elementos de su archivo, que fueron incorporados de alguna manera buscando mostrar alguno de los aspectos que hacen a una imagen bastante compleja, bastante difícil para aprender, aún para aquellos que se dedican aun estudio sistemático, con un perfil o rigor científico.

Por otra parte, lo que se manifiesta al mismo tiempo es un creciente interés por abordar la obra de Xul Solar, y este interés viene desde distintas áreas del conocimiento: es decir, desde la musicología, la lingüística, la astrología, y obviamente la historia del arte también. A todo esto se suma, en este complejo proceso de difusión y de afirmación de una imagen pública, se suma la reproducción de sus obras particularmente en medios periodísticos, algunos de ellos acompañando artículos que a veces no tienen nada que ver con el arte, sino relacionados con otras problemáticas, sea la filosofía, o lo más variado, y particularmente algunos medios como La Nación, son bastante consecuentes con esa difusión de las obras de Xul Solar.

Ahora, lo que a mí me interesaba plantear era precisamente la existencia de una imagen pública, de un artista, construida desde el lugar de lo extraño, lo oculto, lo esotérico, lo complejo, que es lo que de alguna manera alimenta también el interés por su obra. Y sí, este es un punto importante, es una de las reflexiones, que no doy como algo cerrado, es algo que he estado pensando en este último tiempo. Y es: en qué momento empieza la construcción de esta imagen pública? Una imagen pública, que como les decía es difundida por los medios en general, y por una presencia constante de Xul Solar, incluso a riesgo de un desgaste peligroso para el artista? Creo que se inicia a partir del momento de su fallecimiento, a Xul Solar se le dedicaron dos muestras homenajes una en 1963, y otra en 1968, donde si bien hubo curadores en cada una de ellas (en una fue Osvaldo Svanascini, en la otra Jorge López Anaya), hubo una figura clave en la historia de Xul Solar que fue su esposa Micaela Cadenas, quien tuvo a su cargo la tarea de conservar el archivo en su integridad, pero por otra parte también se encargó de establecer determinadas pautas para la difusión de la obra del artista. Es decir, tanto desde la selección de sus obras, como así también qué elementos podían ser difundidos y cuáles no. De hecho cuando trabajé con la biblioteca de Xul (ya en el año 1998) noté que hubo algunos libros que fueron censurados y solamente ingresaron a la base de datos unos años después. Inclusive cuando uno mira los textos publicados desde los '60 en adelante. Hay figuras que si bien no están ausentes, tampoco cobran un lugar de relevancia, como puede ser Emilio Petorutti, es decir, Lita tenía un rechazo muy particular por Petorutti, sobre todo a partir de la publicación de su autobiografía a fines de los años '60. Entonces Petorutti fue como una palabra prohibida en el contexto de aquellos que estaban cercanos a Xul Solar. De alguna manera hoy, para quienes estamos trabajando un poco más de cerca, esa negación de una figura -no es que haya ocultado demasiado- pero sí ocultó aspectos de una relación de amistad e intercambio intelectual y de encuentros que fueron separados del discurso.

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

Al mismo tiempo en que Petorutti descendía (en esta lectura de Lita), se produjo el ascenso de Jorge Luis Borges, quien -sobre todo a partir del fallecimiento de Xul- constantemente estuvo reafirmando el valor de Xul, su originalidad, ubicándolo en términos de un visionario, y situándolo en el mismo lugar de dos figuras que fueron claves para Borges, como Swedenborg y William Blake. De alguna manera la esposa de Xul contribuyó en esta suerte de amistad mítica entre Borges y Xul Solar. Esto es sintéticamente lo que les estoy señalando, como para marcar que la línea que señaló Lita durante esos años se prolongó ya fallecida ella (murió en 1988) y se prolongó en los años '90. En qué medida uno puede considerar como positiva esta actitud de Lita?

Bueno, por un lado teniendo en cuenta que la preservación del patrimonio efectivamente existió, y que hoy es posible contar con la existencia de uno de los archivos, que creo que es uno de los pocos que se conservan en integridad, donde uno tiene desde el primer papel de Xul hasta el último, hay varias versiones de sus textos, en su mayoría textos inéditos y que además han permanecido durante años fuera de la lectura de los investigadores. Esa integridad se mantuvo, salvo en dos excepciones algún material salió sin autorización (esa salida del material no solo no fue sin autorización, sino que además fue sustraído, en el otro caso se fue más allá de la confianza que se tenía para utilizar correspondencia privada para otros fines que tenían más que ver con un lucimiento personal que con el debido interés por conocer y profundizar en la obra de un artista. En cuanto a la preservación del patrimonio la actitud que tomó la esposa de Xul fue importante y fue clave, en otro sentido hoy podemos decir que ella contribuyó en gran medida a la construcción de la imagen de un artista, donde si bien la complejidad, y diversidad de intereses no son ajenas al público en general, sin embargo determinó esa imagen que hoy -por lo menos a mi juicio- si no es totalmente errónea, está bastante alejada de la realidad. Eso puede ser entendido como un punto en contra para Xul, este exacerbado interés por su obra, desde estudiantes de la carrera de artes, astrólogos sin ningún tipo de formación científica (ni siquiera en la astrología como ciencia), o en la lingüística, si bien hay un investigador en Estados Unidos (Daniel Nelson) que está trabajando sobre la problemática de la traducción del neocriollo al español, es una de las figuras que uno puede tomar como serias, paralelamente esta difusión de la figura de Xul se refleja en una cantidad de trabajos evidentemente que no siempre tienen el nivel que uno desearía. Y en lo que estoy yo trabajando es en una apertura gradual y parcial del archivo de Xul, en principio a investigadores calificados, (sobre todo porque sus condiciones de conservación no son las óptimas), y en lo que se está trabajando es (dado que el museo no tiene un laboratorio de conservación) en ir gradualmente haciendo tratar preventivamente todo ese material. Simplemente me interesaba plantearles esto, supongo que después será posible ampliar con algún comentario. Gracias.
(aplausos)

Laura Batkis

Hola, gracias a Tamara y Esteban por haberme invitado, y a ustedes por estar acá. Respecto de la pregunta de cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte, yo no tengo la más mínima idea. Lo que sí puedo contar es que evidentemente algunos textos críticos deben pasar a formar parte de la historia del arte, porque cuando leemos la historia del arte, en muchos casos se citan textos críticos. Yo puedo contar como trabajo como cronista y como curadora, considerando siempre que la crítica de arte debe hacerse -por lo menos como yo lo entiendo- desde una base, que es la historia del arte.

Yo trabajo en arte argentino contemporáneo. Como me presentó Tamara, al margen de los trabajos de investigación que hice, me aboqué básicamente al arte contemporáneo, y trabajo para una revista de arte internacional y escribo solamente de lo que veo; mi fuente fundamental es la obra. Y mi otra fuente fundamental (y acá me sorprendía como planteo, porque a veces lo escucho: cuál es el rol que tienen los artistas en este proceso?). En mi caso, el rol de los artistas es absolutamente fundamental, en tanto trabajo con arte contemporáneo. Para ello tengo que sentar documentos con los que voy a trabajar, por eso digo que no trabajo sola, sino que trabajo en colaboración con un fotógrafo que se llama Daniel Kiblisky, que fotografía absolutamente todas las muestras con las que voy a trabajar y las que veo, además

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

con un grabador, por lo tanto todo lo que escribo está grabado. Qué quiero decir con esto? A veces, uno mismo recuerda mal, la historia del arte argentino está llena de eso de hablar sobre documentos que nunca nadie sabe muy bien cómo fueron escritos, ni nadie sabe muy bien qué foto fue, ni qué epígrafe, ni nadie sabe cómo era la obra... entonces, cada vez que hablo de una obra, yo voy, la veo, me fijo con qué técnica está hecha, y esto parece una estupidez, pero después son éstas pavadas las que después se van reiterando en la historia del arte y terminamos diciendo, por ejemplo, a ver... "La banana", una obra de Pablo Suárez, que no se llama "La Banana", se llama "Oralidad" (que está en un libro de Glusberg). Después está la tradición oral, por ejemplo la obra de Marcelo Pombo "Las transformaciones de Michael Jackson"... " -hola Marcelo, voy a dar un curso en el Malba, qué tal? Voy a tu casa para fijarme los títulos de tus obras? " "-no, no es la transformación... es: "Michael Jackson y yo", es muy distinto. - Ah, bueno, y "Los ojos de mi madre"? - yo no hice "Los ojos de mi madre" . "- Cómo se llama?" "- la pintura de sus ojos." "- Ah".

Entonces, la historia del arte está llena de malentendidos, y en ese sentido me siento muy responsable porque trabajo con un riesgo muy fuerte, que es trabajar sobre lo contemporáneo, y me equivoco todo el tiempo. Cuando sé que estoy mandando una crítica de arte a España, y ellos van a juzgar parte de lo que se está haciendo -solo parte- a través de lo que estoy escribiendo, entonces sé que esa crítica debe ser lo más profesional (no voy a decir objetiva porque es imposible ser objetivo), pero lo más profesional posible.

Respecto de basarme en documentos... voy a ser sincera, yo desconfío mucho de los documentos. Empecé a desconfiar de los documentos en base a dos experiencias personales: una trabajando como crítica de arte en el diario Perfil, en el año 1998. Donde por problemas editoriales tuve que escribir notas sobre muestras que no había visto (o sea: YA, tiene que salir la nota), y las tuve que escribir. Puedo citar varias que he escrito de ese modo. Por supuesto, que, bueno, (está Remo Bianchedi acá) yo puedo escribir sobre Remo contándole lo que él está haciendo en la obra (nosotros, que hemos estado en la misma facultad, podemos dar una materia sin haber visto nunca un cuadro). Si, en la Facultad de Historia del Arte uno puede no haber entrado nunca al Museo nacional de Bellas artes y recibirse de licenciado en Historia del Arte. Esta es la realidad. Entonces, trabajando en un diario me di cuenta de que está esa cosa de, bueno, algo que hemos conversado, el tema de los títulos sensacionalistas, que uno no los pone, entonces (gracias a Dios, para mí), Perfil cerró, me fui y me di cuenta de que no era para mí trabajar de ese modo. Como curadora del centro Cultural San Martín, tendría que decirles: confíen en los documentos que yo misma produje, pero no tienen que confiar tampoco, porque en muchos casos, las obras de los artistas (y muchos de los artistas que están presentes lo saben) no están hechas un mes antes, para el momento en que se tiene que hacer el catálogo. Es así o no? (pregunta a la audiencia, muchos asienten). Entonces todos sabemos que la historia del arte no puede estar basada -por lo menos en éstos- documentos.

Sabemos que hay textos y testimonios y manifiestos firmados por artistas que nunca participaron en una muestra. Si o no? Y sabemos, como decía Valeria, que hizo una cita del panorama de los años '90, y yo fui participante activa de los '90 y me acuerdo de todo eso. Y desde ya que nunca voy a confiar en alguien que es curador, crítico de arte y difusor del mismo centro. Lo que pasa es que está todo mal: los críticos que escriben son los que curan las muestras y los que premian los jurados, si éstos son los documentos que van a pasar a formar nuestra historia del arte, yo diría: no confiamos en los documentos, confiamos en las obras y confiamos en los artistas. Muchas gracias.
(aplausos)

Andrea Giunta

Yo no voy a hablar como crítica porque considero que más que crítica, soy historiadora del arte. Aunque desarrollo varias actividades, en el texto que voy a leer voy a referirme sobre todo a la de historiadora del arte, ciñéndome básicamente a los problemas planteados por quienes nos convocaron, Tamara y Esteban, a quienes les agradezco muchísimo, no solo la invitación, sino el esfuerzo de organizar estos encuentros que creo que ofrecen, o en su resultado final un buen estado de muchos de los temas que preocupan a los artistas,

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

historiadores del arte y críticos argentinos en este momento.

La pregunta inicial que nos convoca, "cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte", si tuviese que dar una respuesta sencilla diría que eso sucede cuando un texto crítico se convierte en sujeto de análisis de la historia del arte. Es decir, cuando es analizado como un documento que, o bien proporciona determinada información sobre un acontecimiento artístico, o permite considerar cómo fue valorada una exhibición en el momento en el que ésta se produjo.

Aún cuando esta respuesta es simple, ya nos brinda parámetros acerca de la dualidad que existe en la tarea de realizar crítica de arte: hay críticos que ven a la crítica como una crónica, simplemente descriptiva de una exhibición, con todos los reparos que ya señalaba, o que entienden la crítica como una toma de posición, es decir, una valoración o una interpretación de una obra o de una exposición. Y con esto podemos entrar en la primera cuestión del temario, ya que desde esta perspectiva, ambas posturas críticas, tanto la crónica como la interpretativa estarían escribiendo la historia del arte del mes pasado. O, más exactamente, proporcionando un conjunto de materiales, que junto con las obras, los testimonios de los artistas (que provienen de distintas fuentes, pueden ser entrevistas, cartas, manifiestos, constituyen algunas de las fuentes --nosotros las llamamos fuentes), constituyen algunos de los materiales con los que trabaja la historia del arte.

Una pregunta atraviesa la convocatoria ¿quién está escribiendo la historia del arte de lo que está sucediendo hoy? Aquí quisiera introducir una anécdota ilustrativa, que me parece importante porque marca un cambio radical respecto de lo que eran los estudios de historia del arte cuando yo estudiaba (terminé la carrera en el año 1983). En esa época, no existía una materia sobre arte argentino contemporáneo. El arte argentino se estudiaba hasta 1870, que fue el año en que murió Prilidiano Pueyrredón. Dejemos de lado la cuestionable decisión historiográfica de cerrar un período histórico con la muerte de un artista; consideremos tan solo el absurdo de que en una carrera dedicada al estudio de la historia del arte, el arte argentino no fuese considerado parte de esa historia. Nosotros, los estudiantes, preguntábamos siempre porqué, y como respuesta se esgrimían dos argumentos: el primero sostenía que no se podía estudiar el pasado reciente porque se carecía de perspectiva histórica. Tal perspectiva venía a ser algo así como la garantía de imparcialidad, como si por el hecho de estar reducidos a estudiar un tiempo que de ninguna manera podríamos haber vivido (el siglo pasado), nuestro análisis fuese a quedar a resguardo de cualquier tipo de parcialidad, subjetivismo o pasión. Todos sabemos muy bien que esa distancia no garantiza nada respecto de tales problemas, y por otra parte es legítimo preguntarse ¿cuál es el valor de esa especie de "asepsia" interpretativa a la que se aspiraba? El otro argumento surgía de nuestra repregunta "¿entonces porqué se estudia el arte europeo contemporáneo?" y la respuesta era - y de nuevo invalidaba la necesidad de estudiar el arte argentino contemporáneo- "justamente, se estudia el arte europeo contemporáneo porque con conocer el desarrollo de los movimientos europeos de este siglo podemos entender el arte argentino. Tenemos que estudiar los movimientos europeos, después ver qué se produjo en nuestro país y listo".

Demás está decir que estas respuestas carecían de consenso en un sector de los estudiantes, un sector que poco a poco comenzó a estudiar el arte argentino de este siglo, y un poco para señalar en el corpus de actividad que se ha desarrollado en los últimos años, el Centro Argentino de Historiadores del Arte desde 1989 hizo nueve conferencias, las cuales a excepción de la última fueron publicadas en forma de libros, libros que reúnen aproximadamente entre treinta y cinco y cuarenta trabajos cada uno (en su mayor parte sobre arte argentino). En el mismo sentido podría señalarse que el Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró también realizó cinco jornadas con un promedio de trabajos, aún mayor.

Estamos hablando entonces de que todos los años se publica un libro que reúne más de treinta trabajos que son avances de investigación sobre distintos temas relativos al arte argentino. Es verdad que el arte contemporáneo tiene muy poca presencia en estas conferencias, pero aún así, cada año se presentan cada vez más trabajos sobre acontecimientos artísticos recientes: en las últimas jornadas del Payró se habló sobre acciones urbanas que se habían desarrollado el mes pasado. Y quiero destacar también que varios de los integrantes de esta mesa como

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

Valeria, Patricia, y no sé si vos también Laura, presentaron trabajos en estos encuentros en distintas oportunidades.

Antes de seguir quisiera retomar un aspecto de aquella respuesta que nos daban respecto de que para estudiar el arte argentino solo era necesario estudiar el arte europeo. Esta posición plantea una determinada forma de entender la historia del arte: si con sólo conocer la sucesión de los movimientos del arte moderno pudiésemos entender el arte argentino, estaríamos aceptando la idea de que el arte moderno es un conjunto de formas y estilos, que se suceden en el orden que nos han contado, y que se reproducen al infinito en cuanto espacio encuentran disponible.

Para estudiar el arte argentino, sólo tendríamos que encontrar a los impresionistas, fauvistas, cubistas o surrealistas argentinos y llenar algo así como una grilla de correspondencias que a lo sumo se completaría con algunas biografías y una periodización de las obras. Y así -cabe decirlo- fueron escritas muchas historias del arte argentino que se organizaron a partir de exhibiciones que marcaron la "irrupción" de un estética cuya emergencia desarrollo y decadencia periodizan. Tal concepción entiende la historia del arte como el relato de un desarrollo marcado por la idea de "progreso", en el que cada movimiento vendría a representar algo así como la superación del anterior.

Romero Brest, por ejemplo, llegaba a clasificar a los artistas entre los que "avanzaron" y los que "no avanzaron", y este sentido de progreso en la construcción de la historia del arte está también íntimamente ligado a la idea de modernidad, a la idea de arte "moderno". Esta forma de entender la historia del arte ha entrado en crisis hace mucho tiempo, tanto en la escena internacional como en la nacional, y en el espacio de los estudios de arte argentino su crisis ha sido puesta en evidencia por una intensa producción que ha planteado fuertes críticas respecto de la historiografía existente, y ha propuesto nuevos modelos de trabajo. Para tomar un ejemplo del siglo XIX puedo referirme a los trabajos de Laura Malosetti Costa o Roberto Amigo (sólo dos ejemplos), que tienen investigaciones cuyos criterios discuten aquellos que destronaron del lugar de "obras" a muchas de las producciones del siglo XIX (para Romero Brest, por ejemplo, el arte argentino del siglo XIX no competía en la categoría "arte") y aun cuando las perspectivas de estos dos investigadores no son las mismas, sí comparten el hecho de considerar las producciones artísticas no tanto o no tan solo a partir de valores establecidos por la historia del arte europeo, sino considerando las obras como construcciones culturales, como poderosas representaciones dentro de la historia cultural argentina; poderosas no sólo por los contextos históricos o por las circunstancias biográficas con las que se vincularon sino también por las formas con las que estas representaciones se organizaron. Formas significativas e importantes para la cultura argentina, y no necesariamente para la cultura europea.

En relación con esto y con muchas otras investigaciones publicadas recientemente o que están en proceso, puede plantearse una vinculación entre historia y crítica, en tanto se propone como una historia crítica, en el sentido de revisión crítica (de lo que se ha escrito sobre el arte argentino) desde la perspectiva que ofrecen nuevos problemas o nuevos marcos teóricos. Desde esta posición, la historia del arte no es "La historia" verdadera y completa. Una historia que desde mi perspectiva no existe. ¿Qué es una historia objetiva? Podríamos preguntarnos: ¿quién establece los criterios de objetividad? ¿Quién tiene autoridad reconocida y consensuada para fijarlos? Desde mis intereses, la historia del arte es una historia que recorta problemas y perspectivas, que aborda un momento o un problema desde hipótesis y marcos teóricos específicos. No es nada que pueda asemejarse a una cronología y menos a un índice de nombres de todos los artistas que expusieron en un periodo determinado.

Por supuesto que esto se puede hacer, y se hace. Hay catálogos de nombres, hay cronologías y hay diccionarios, que son una fuente más de la historia del arte, pero eso no es -desde mi perspectiva- historia del arte.

En la propuesta de este encuentro se pregunta si la historia del arte se escribe con imágenes, palabras, anécdotas, y si son éstas fuentes confiables; la palabra "confiable" me resulta problemática, porque todas las fuentes lo son y no lo son. A mi me ha sucedido en mi libro,

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

que cito una exposición, porque ví el catálogo (y esto tiene que ver con lo que decía Laura), y después supe que en verdad la exposición nunca se había hecho. Por ejemplo, Kenneth Kemble, cuando yo lo entrevistaba, me aseguraba que "Arte destructivo" no tenía precedentes, y yo encontré que había desde dos años antes, un texto de Gustave Metzger, que se llama "Manifiesto del arte autodestructivo", que creo que Kenneth conoció.

Por ejemplo, el catálogo de "Cantos paralelos" dice que la muestra se exhibió en Buenos Aires, y nunca se exhibió en Buenos Aires; y ¿qué es, en principio, más confiable que un catálogo, en el que figura la parte documental, básica de una exhibición? Muchos documentos incuestionables pueden ser cuestionados. Por eso en nuestra tarea existe un procedimiento básico que consiste en triangular las fuentes, es decir establecer paralelos entre distintas fuentes, aún los documentos que son objetivos e incuestionables los comparamos con otros registros, con otras fuentes...

En otras palabras, Kemble no mentía. El había construido esa historia a partir del recuerdo, de expectativas que proyectaba sobre el pasado, de acontecimientos que se habían diluido en su memoria, se habían borrado, y lo que recuerda, porqué y cómo lo recuerda también es importante para la historia del arte. Destacar esto sirve para enfatizar que tal objetividad -para mí- no es posible. Que la historia del arte no pretende congelar el pasado, como (supuestamente) este pasado fue, sino por el contrario, reactivarlo, volverlo problemático, acercarse a él a partir de preguntas y expectativas precisas, que nos permitan abordar aspectos nuevos, reveladores. Mi experiencia fue exactamente ésa. Muchos coinciden con lo que escribo en mi libro sobre los años '60, otros no coinciden para nada, y esto es lo que a mí me resulta fascinante del trabajo de historiador, el hecho de que sobre un período del que se había escrito bastante se podía volver, se podía reactivar desde nuevas perspectivas, nuevos problemas que no habían sido considerados, y que permiten también revisar críticamente lo escrito sobre ese mismo período.

Quiero entonces que quede en claro que para mí la historia del arte es un campo de batalla. No es una cronología ni un índice de nombres. Cuando se publicó el libro llegué a recibir llamados de artistas que buscaban sus nombres en el índice que aparecía atrás, y decían que el libro era incompleto porque no estaban. Sin embargo desde el comienzo del libro digo que no es mi objetivo hacer una historia de todos los estilos, de todos los artistas o de todas las instituciones de ese período, sino considerar el periodo a partir de algunos problemas que no necesariamente requieren hacer una especie de índice taxativo.

Desde esta perspectiva, la historia del arte es un ámbito de producción intelectual que permite considerar a las obras de arte como poderosos discursos que renuevan el lenguaje de una época, que plantean problemas que en otros campos de la producción no se plantean, y que al mismo tiempo disputan el poder, el reconocimiento, la legitimidad, y en esa disputa las obras no batallan solas, sino en una compleja red de interrelaciones.

Otra cuestión a la que me gustaría referirme brevemente es aquélla que circula más en los medios universitarios, acerca de la diferencia entre historia del arte y teoría. Citar a Benjamin, Hommi Bhabha o Appadurai para analizar una obra de arte no tiene nada que ver con la teoría del arte; pueden ser instrumentos bien o mal utilizados, pero no implican producción de teoría. Yo casi diría que en nuestro campo se produce muy poca o casi ninguna reflexión teórica original. Ahora bien, presuponer que los trabajos de historia del arte no tienen teoría, también es un absurdo.

La forma de concebir la historia del arte a la que me estuve refiriendo hasta ahora, hace indispensable el recurso a perspectivas teóricas, que son precisamente aquellas desde las cuales se construye esa mirada sobre el pasado como un problema.

La teoría en torno al concepto de nación, al concepto de modernidad, de vanguardia, de autonomía, de heteronomía, son cuestiones que aparecen como ejes fundamentales en los trabajos de historia del arte y que son abordados también desde perspectivas precisas.

Sobre otro punto quiero detenerme, y lo sintetizo a partir de una frase que puede resultar un

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

poco terminante pero creo que, por eso mismo, es clara: investigar no es juntar papelitos. Sin duda el proceso de una investigación implica reunir un número de fuentes que permitan construir nuestro problema con fundamento y no como un delirio sin sustento.

Muchas veces tenemos que modificar completamente nuestras ideas iniciales porque la documentación no nos permite sostenerlas de ningún modo. Pero tener un caudal de documentos no implica que podemos hacer la historia del arte de un período; podremos hacer una cronología, lo cual creo que no es la tarea más productiva, rica y reveladora de la historia del arte.

Muchos creen que ser poseedores de un documento que nadie tiene los hace más capaces, más expertos, portadores de mejores conocimientos. Pero -desde mi perspectiva- lo importante no es ese papelito, sino los problemas que podamos formular a partir de él, las interpretaciones a las que pueda conducirnos, y, lo más importante es que otro investigador pueda también ver ese papelito, para estar de acuerdo con nuestra interpretación o estar en absoluto desacuerdo. Un trabajo de la historia del arte de un período, no cierra la interpretación de ese período, sino que, por el contrario, la abre. Después de leer un buen libro vemos que son muchas las cosas en las que ese mismo libro nos hizo pensar y para las que no nos proporcionó una respuesta. Esto permite, a uno mismo o a otro, formular nuevos problemas y escribir otros libros que discutan con éste o que transiten por problemáticas diferentes.

Es entonces, la historia del arte un proceso de reescritura permanente, de relectura, y en estas re-lecturas y re-interpretaciones son cada vez otras tramas de la historia las que se consideran. Y en este sentido, creo que sería maravilloso que se escribieran muchos libros renovadores, documentados, inteligentes, que propusieran interpretaciones diferentes, hasta opuestas del mismo período, esto sería magnífico, y contribuiría poderosamente a poner de relieve la densidad y complejidad de la cultura y del arte argentinos. Crearía extraordinarias condiciones para que éste, que todos sabemos, pero sobre lo cual lamentablemente no podemos leer muchos libros, pudiese conocerse y difundirse mejor.

La historia del arte se escribe con una multiplicidad de fuentes: son las obras, las palabras del artista, que provienen de entrevistas, de sus propios escritos, de su correspondencia, de la crítica de la época, de la crítica posterior. Pero lo que es importante destacar es que las fuentes de las que puede nutrirse la historia del arte también pueden ser inusuales, el corpus documental no es fijo ni está previamente establecido. Hay historiadores del arte que trabajan con inventarios, contratos, colecciones, archivos de instituciones, de empresas. Es decir que de acuerdo a los problemas que nos estamos planteando, también construimos los archivos y encontramos depósitos de documentación ricos, en función de los problemas que estamos analizando. Archivos que nadie pensó como archivos vinculados a la historia del arte, antes de que esa investigación que los usó se desarrollara.

El último problema, y quizás el más candente que nos convoca hoy, refiere a la relación entre la historia del arte y la producción artística presente. Considero que es difícil pensar la escritura sobre el arte que se produjo el mes pasado como historia del arte. Sin embargo, creo que toda escritura que se proponga poner en relación varios acontecimientos artísticos recientes en función de una mirada organizadora e interpretativa, está avanzando en el terreno de la historia del arte. Este tipo de mirada sobre el acontecer inmediato es algo que no se produce demasiado en nuestro país. Y que creo que se podría hacer, y que sería una manera de realizar estados, evaluaciones parciales del acontecer inmediato, es decir, del arte del mes pasado.

Quiero finalizar esbozando una respuesta para la última pregunta del temario, acerca de si los artistas tienen un rol en este proceso --por supuesto que lo tienen, en muchos de los sentidos que Laura apuntó y que yo también señalé-- pero creo que también, hay otro lugar, en cual puede tener un proceso activo. Si existe una voluntad de diálogo, la necesidad de discutir las producciones estéticas, si se piensa en el arte no sólo como un objeto para ser mirado y colgado en la pared, sino como una pieza capaz de provocar distintas lecturas, interpretaciones y debates, el artista puede ser un elemento activo dentro de esa dinámica.

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

Asistimos en estos días a un conjunto increíble de exhibiciones en distintas partes de la ciudad, y en un momento de crisis como el que estamos atravesando, tal proceso es absolutamente sorprendente. Si tal esfuerzo expositivo estuviese acompañado por las estrategias que hicieron posibles debates, textos, publicaciones, sobre lo que en éste momento está sucediendo en esta ciudad sorprendente, sin duda se estaría contribuyendo activamente a la construcción de una historia crítica del presente, que esperemos, no se produzca el próximo siglo. Gracias.
(aplausos)

Discusión

T.S.: Muchas gracias a todas, realmente fueron muy interesantes las ponencias, con muchos temas, y ahora vamos a abrir el debate, si alguien tiene alguna pregunta para comenzar. Pedimos al público, otra vez, que esperen un poco hasta tener el micrófono para hablar, así quedan grabados todos los comentarios y las preguntas.

(largo silencio)

L.B.: Qué pasa? Qué onda, fue un embole total, nada?

Público: Es que fue muy claro todo.

L.B.: Si? Muy claro? Bueno.

P: Yo veo que se habla del arte de la Argentina desde Buenos Aires y para Buenos Aires, y de la universidad. Yo creo que no hay ningún estudio del arte del interior, que no hay un trabajo sobre los artistas, llega Kuitca acá después de cuánto tiempo de estar en Córdoba pintando y haciendo cosas, y acá recién lo descubren. Con eso, no quiero criticar a esta mesa, pero pienso que también hay una especie de etnocentrismo acá, una especie de arrogancia cultural de hablar de la historia de la Argentina solamente de aquellos artistas que pueden pasar o triunfar por Buenos Aires. Después, no sé qué es el arte moderno y el arte antiguo. Pienso que a veces, un buen paisaje, en las zonas donde todavía están en la época de los paisajes, puede ser un arte tan contemporáneo como una construcción, del tipo instalación moderna de las del Malba. No sé qué es lo que significa cronología en el arte. Eso, yo me pregunto, no es que lo afirme.

L.B.: Sabés que? Estoy totalmente de acuerdo con vos, lamentablemente, es así. Te quería solamente comentar algo. Si vos hacés una lectura del arte norteamericano, por ejemplo, te das cuenta de que Andy Warhol nació en Pennsylvania, y se fue a Nueva York. Y es a partir de ese momento que es considerado. Keith Haring es también de Pennsylvania, y triunfa a partir del momento que se va a Nueva York. Te podría citar un montón de artistas, Cindy Sherman, que es de Buffalo. Pero creo que es un mal. Yo lo acepto perfectamente, lo que vos decís, y creo que es un error que se comete acá, y creo que nosotros también estamos haciendo muy mal entendiendo la historia del arte europeo y norteamericano en ese sentido, también.

P:(sin micrófono)

L.B.: De la capital, sí, si, totalmente. Sería interesante que aparecieran productores de teoría también en las provincias, tal vez. no?

A.G.: Pero, perdón, yo quisiera hacer una aclaración acá. Hay una universidad en Córdoba que tiene una carrera de arte, y en Rosario, y hay una intensa producción. Acepto absolutamente - esto es algo que arrastramos desde la Constitución del estado nacional, esto del centralismo de Buenos Aires, y que es una máquina perversa. Hablamos de lo que pasa en Buenos Aires como si fuera el arte argentino, y esta, digamos, perversión también de que los artistas del interior tienen que venir a Buenos Aires. Esto es así. Hay estrategias que se organizan, no sé, podría mencionar muchos, los talleres de Antorchas, que se colocan en distintas partes del país, y que están buscando en qué parte del país se pueden armar estructuras que permitan

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

desmontar esta centralidad. Pero sí, quiero destacar que hay investigadores en otras partes del país, que producen revistas, libros, catálogos. No solo se produce acá en Buenos Aires.

P: (sin micrófono)

P.A.: Perdón, a quien te referís, directamente? Porque yo, la verdad... decime los nombres, porque yo... No es que esté defendiendo nada, porque yo también estoy consciente. Primero, yo no hablo del arte argentino, y tengo muy en claro, creo, que los que estamos acá en esta mesa, precisamente, la problemática que vos planteás, todas la tenemos muy en claro. Como dijo ella, hay un problema que es estructural, y no coyuntural, que hace a una lectura y un dominio sobre la capital, sobre el interior, que tiene ciento veinte años de historia, y donde resulta bastante difícil. Pero si vos decís que hay historiadores que comienzan la historia desde que un artista llega a Buenos Aires, yo creo que tenemos pocas historias del arte argentino, creo que con esta mano me alcanza, y me sobra. No sé si me sobra algún dedo para contar las historias del arte argentino. Entonces, si vos me decís a qué historia te referís, yo te contesto; te podría contestar cualquiera del panel.

P: (sin micrófono)

P.A.: Está. Está bien. No te lo estoy diciendo de más. Simplemente, creo que hay un trabajo, de mucha gente, que está tratando, precisamente, de romper con lo que vos decís. Entonces es un trabajo donde precisamente, lo que se busca es integrarnos con la gente del interior, ir a lugares, ahora acaban de venir de Córdoba, de Rosario, y donde obviamente, los que estamos en Buenos Aires, no sé si tenemos mayores facilidades. Creo que estamos más acostumbrados, por ahí, a movilizarnos de otra forma. Y donde la experiencia que cada uno tiene, en la oportunidad que puede, de transmitirla a otros, lo hacen. Entonces, de repente, lo que vos decís resulta... como un poco chocante, porque creo que en los últimos años todos acá hemos tratado de hacer lo contrario de lo que vos estás afirmando.

P: A lo de los artistas del interior, voy a agregar un cachito. Creo que también pasa -yo soy del interior- y creo que muchas veces pasa que primero, se está esperando que la cosa vaya desde Buenos Aires para el interior, para ser más aceptada. También la gente del interior tiene su responsabilidad.

V.G.: Todos sostenemos esa infraestructura.

P: A mí me ha pasado, en lo personal. Lo he visto, lo he discutido, y lo discuto cada vez que surge... Vengo de inaugurar una muestra en Rosario el fin de semana, y hablamos de esta misma temática. Y otra pregunta, a lo que decía Andrea Giunta: por qué piensas que no hay escritos que acompañan a la producción artística contemporánea, que falta este espacio. Cómo te parece que se podría modificar esa cuestión para que realmente haya registro -no sé si registro- pero que haya más discusión, e información, acerca de la suma de cosas que pasan continuamente.

A.G.: Yo creo que hay algo instalado, una dinámica de las artes en Argentina, que es una poderosa incomunicación entre la producción artística y la producción crítica, creo que hay como, no sé si llamarlo como un enfrentamiento, pero... Yo he escuchado, en estas mismas mesas redondas, que un artista... Luis Felipe Noé (no me gusta hablar así, sin nombrarlo), fue Yuyo Noé, lo dijo acá, es amigo, no hay ningún problema. Pero él dijo que los únicos -los críticos no sirven para nada- con los únicos que nos entendemos es con los artistas. El único que entiende a nuestra obra es un artista. Y esto, a veces, es consecuente, porque hay artistas que, cuando tienen que presentar una exhibición, le piden un texto a un amigo artista, entonces, OK, esto es consecuente. Pero Yuyo Noé le pide un texto a un crítico. Entonces, hay como un problema, y una falta de diálogo que está atravesada por muchos conflictos que vienen de los dos lados, pero creo que hay algo instalado, un anti-intelectualismo instalado. No es que yo crea que lo inversamente contrario es positivo, que todo se analice y se interprete. Muchos me han escuchado decir esto, el arte chileno se caracteriza por lo contrario; un artista expone, y hay una cantidad de textos escritos en torno a esa exposición que crean una densidad de interpretación, y desde donde uno ya ni ve a la obra, porque es una maraña de

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

discursos sobre discursos. Y eso no quiere decir que necesariamente esa sea la alternativa, pero sí, creo que la reacción frente al discurso crítico que, y no estoy negando legitimidad, pero que en muchos momentos incluso puede tener un carácter de ruptura generacional, de enfrentamiento hacia determinada crítica, en nuestro medio juega con un criterio tan homogéneo, bastante fuerte, que crea una verdadera imposibilidad de que haya un diálogo mas fluido, donde las obras y los textos críticos, no los críticos analizando a las obras, sino las obras, y los textos críticos, se puedan discutir, como un debate de ideas, como un debate de ideas que se expresan en distintos lenguajes, pero eso no implica una especie de campo de batalla no productivo, digamos. Batalla en un sentido productivo, sí, pero no como no-diálogo.

P: A mí me parece que es eso es como el *gap*, o la falta grande, es el debate. El espacio para el debate, que tenemos, desde los que hacemos, a desde lo que uno lee, que la gente escribe. Me gustaría saber de qué forma se podría acercar a este espacio, acortar ese bache que hay.

A.G.: Si vuelvo al caso chileno, que es un caso que conozco muy bien, y donde realmente se montaron estrategias en este sentido. Se hacían exhibiciones en los fines de los años 60, en el momento, digamos de la transición, fines de los años 60, hasta durante todo los años 80, donde cada exhibición implicaba mesas redondas, donde además, la gente iba con su papel escrito, textos tanto de artistas como de escritores, como de fotógrafos, pero no necesariamente un crítico, y esto producía una cantidad de textos interpretativos que provocaba un debate sobre la obra. Era un elemento dinamizador. Esto fue una estrategia que funcionó. No sé si el resultado es positivo, pero que hay cosas que se podrían hacer, se podrían hacer.

P: Sí, yo quería mas o menos retomar esto mismo que vos planteaste, en la manera que vos anunciaste el rol del artista en este proceso. Casi diría que me parece que estás planteando desde este lugar de guerra, que acabas de decir. Al anunciarlo solo puede, o sea, el rol del artista, es, como no puede ser que haya tantas cosas exhibidas y no se plantee una discusión como si esto fuese responsabilidad del artista. Yo quería aclarar este punto.

A.G.: No, está bien. Porque no se hizo... En el temario, se preguntaba al final,

P: Sí, sí, cuál es el rol del artista....

A.G.: Sí, cuál es el rol del artista, pero en ese sentido,

P: Bueno, bueno, el rol del artista en primer instancia es el de productor de esas obras; es una obviedad. Pero quedó un tanto de obviedad...

A.G.: Es una obviedad, digamos, pero traslademos esa parcel, esta situación sin salida, a lo que se planteaba antes, a la relación entre la capital y el interior. Hay situaciones de hecho, que son instaladas, que no dependen de la voluntad de uno. Y en ese sentido, de ninguna manera creo que pase por la decisión de los artistas que este tipo de diálogo se produzca, siempre creo que las cosas cambian cuando las voluntades entran en conclusión, digamos. En esto estoy totalmente de acuerdo. Pero por ejemplo, si nosotros pensamos, que puede haber una reflexión crítica, sobre lo que se produce en el arte argentino, a través de los medios periodísticos, es imposible pensarlo. Porque la misma obra lo cuenta... yo sé que muchas veces los críticos escriben sobre exposiciones que no vieron, a partir de la información que les manda la galería, entonces, estas cosas pasan, hay una situación de condicionamiento de los medios, falta de espacio, y creo que si no es sobre la base de algo, de una voluntad de decir, bueno, vamos a organizar algo, y vamos a escucharnos. Si los artistas dicen: "nosotros vamos a hacer solamente la obra, a ver quién escribe, quien viene...", entonces, nos estamos situando en dos lugares separados, si? Entonces, si no se establece una instancia, es decir, a ver qué mecanismos podemos armar...

(sin micrófono)

A.G.: No, para nada, desde mi perspectiva personal me encantaría poder hacer muchas más cosas, pero no doy abasto. No solo escribo, doy clases, hago un millón de cosas... entonces,

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

no es una persona, son muchas las voluntades que deberían coordinarse. Yo creo absolutamente en que no es el estrellato de una institución, de un artista o de un crítico lo que cambia una situación, sino el trabajo articulado, buscando las redes y las formas de interacción, porque no son interlocutores únicos los que articulan esas redes, son múltiples, y deberían multiplicarse y ser muy dinámicas.

P: Bueno, yo me quería referir a cuando dijiste que había una falta de crítica sobre los tantos eventos que hay acá, y me quiero referir más globalmente, no solo aquí en la Argentina, creo que en este momento hay un exceso de discurso teórico en las artes visuales acá y en el mundo, y en muchas muestras nos encontramos con que los artistas pasan a ilustrar un texto ya deglutido por el crítico que está convocando a esa muestra, o sea que es como que hay teorías a priori y no a posteriori de la obra. En este momento lo vemos con las bienales, me parece que hay mucho discurso escrito.

L.B.: Y qué pasa con los artistas que "obedecen", vos sos Cristina, no? Sabés que a mí me resulta curiosa la enorme cantidad de producción teórica que hay en este momento... vieron que los '90 fueron "*light*", "banal", bla, bla... Cuándo empezó esto de que todos hagan arte político? Perdón, pero ustedes se dieron cuenta? Vamos a hablar claro, vamos a poner los bifés en el asador, cuándo cambió el discurso? Porque ayer eran *light*, y ahora los mismos artistas son políticos? Porque hay gente que se volvió *light* sorprendentemente y adoptó la estética de los '90, (lo digo como un chiste, un poco) pero de pronto la Documenta -curatorialmente- fue claramente posicionada como una bienal de arte y política, se entiende lo que digo? No manden! Yo como crítica, sobre un artista que no me interesa, no escribo.

P: Bueno, hace unos días tuvimos una charla con Valeria, justamente sobre el tema de empezar a plantear qué es contexto y qué es política, acá. O sea, si realmente tenemos que tomar un tema que es vigente en este momento. Y, la vigencia es un indicio, no es que hay que desentenderse de lo que pasa, pero creo que hay que abrir el debate también para reflexionar profundamente sobre qué es para nosotros, no qué es para "los otros", sino para nosotros. Y creo que se está tomando todo muy apresuradamente, porque tanto los curadores, como los críticos y artistas están empezando a citar temas, y a construir imágenes, en función de empezar a ocupar espacios vacíos, de figurar, de tener una cosa así de existencia, de visibilidad, y la verdad que es banal, porque acá no tenemos realmente un contexto de arte que nos legitime, entonces aprovechemos para hacer las cosas realmente bien, porque nosotros somos los que estamos construyendo la historia; no existe la historia argentina, hubo una cosa arrasada en cuanto a contenidos, entonces si la vamos a re-significar, vamos a hablar de política, vamos a hablar de contexto, de acción urbana, de importancia de participar en una asamblea, de volver a votar, empecemos a ver, primero: qué se siente? Porque realmente yo creo que todo es una formulación, y creo que todo es muy frívolo, absolutamente frívolo.

P: Lo que no entiendo de tu observación, es dónde ves la frivolidad, desde el punto donde lo estás posicionando vos, porque en mi experiencia (a pesar de no haber hecho todas las visitas de taller que querría hacer), cuando me encuentro en una situación de taller realmente siento una reflexión extremadamente profunda sobre lo que está pasando desde el nivel de la producción artística. Entonces, estamos todos de acuerdo en que no estamos hablando de medios periodísticos, pero creo que desde la producción sí hay una reflexión muy importante que está sucediendo en los talleres y coincido con Andrea en que tendría que estar más en diálogo entre los productores.

P: a qué talleres te referís?

P: qué talleres? Talleres de... qué querés, que te nombre a los artistas? Ah, talleres de artistas...

P: Probablemente vos te conectes con un tipo de artistas, y conectes con lo que están diciendo, y que vos creas que son profundas esas relaciones, pero yo a lo que voy es a lo que estábamos hablando antes, creo que hay un acompañamiento de los temas, y me parece que si hay algo que es vigente con respecto al contexto o política y qué pasa con esos temas,

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

bueno, que se generen debates o discernimientos después de la producción. Que realmente se empiece a cuestionar también la producción.

P: Dos cositas: qué pasa con los que nunca hicimos "*light*", y tampoco estamos haciendo "política"?

(risas)

Y otra cosa es: proponer esta misma mesa como un espacio realmente de debate entre ustedes y entre quienes estamos haciendo algún tipo de arte. Nada más, y me encantó la mesa, gracias.

P: quería comentar que hay como un agotamiento de lo de la modernidad, porque Andrea hablaba de "lo nuevo", en un momento, no? Sin melancolía, pero todo me parece repetido, y se va multiplicando, el tema de los ejes de las bienales... y los artistas no resultan novedosos, no es lo que se esperaba de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Y después otra cosa sobre la comunicación, me pasa que -como artista- me siento incómodo de que me vengán a visitar al taller, vivo en un caos interior y exterior que... a veces parece que no tuviera ganas, me han preguntado... bueno, eso nada más

(risas)

P: Quiero hacer una pregunta para Andrea Giunta. Así como vos contabas acerca de cuando estudiabas historia del arte, que abarcaba hasta la muerte de Prilidiano Pueyrredón, y después en las investigaciones más recientes es cuando empiezan a considerar el arte argentino. La pregunta sería: qué reflexión hacen (con respecto a la metodología que utilizan) los historiadores de arte en tanto y en cuanto los procedimientos están tomados en cuanto una educación que es eurocéntrica, cuál es la metodología, si han reflexionado sobre eso, si han encontrado vías nuevas en relación a eso?

A.G.: Está bien la pregunta, es muy difícil de contestar en una manera sencilla. Vuelvo al libro de Laura Malosetti, porque como me saca tanto de mi período me gusta referirme a algo que no tiene nada que ver con mi época, pero por ejemplo Romero Brest no consideraba que los cuadros de Pueyrredón, o de Sívori, eran modernos, él consideraba que estaban totalmente atrasados. Y en el análisis de ella, donde recontextualiza estas producciones en un marco de debate, no solo desde la historia del arte, también desde la historia de la arquitectura, en la Argentina fuertemente, pero en Latinoamérica también. Esta idea de leer la modernidad como un desfaseamiento, utilizar esquemas teóricos (que tampoco sirven para las producciones europeas cuando uno los quiere aplicar estrictamente) lleva a rescribir el concepto de modernidad, ella dice sí, son modernos, pero no por lo que eran o no modernos los artistas para Romero Brest, sino porque se comprende a la modernidad de una manera diferente.

Es difícil pensar que las vanguardias de los años '20 en la Argentina se definan por el anti-institucionalismo radical. Porqué? Por que si el Museo Nacional de Bellas Artes ni siquiera tenía sede definitiva, los salones nacionales no eran lo que eran los salones en París durante el siglo XIX, entonces, toda esa tensión entre instituciones y vanguardia, que es un esquema que aprendimos muy bien en toda la historia del arte moderno (que también tiene mucho de ficcional), cuando nosotros trabajamos sobre arte argentino, todos esos matices se vuelven más complejos y ricos (desde mi perspectiva).

Entonces, en realidad no sirve de nada saber si Pettorutti era cubista o no era cubista. Se inserta dentro de otra dinámica cultural, a esto lo vincularía con las observaciones anteriores, las redes de poder existieron siempre, el salón del siglo XIX era una estrategia de poder poderosísima. Esto siempre existió, no es ninguna novedad que cada vez que hay una nueva bienal o una Documenta parece que viniera algo así como un nuevo estado del arte y hay que ver por dónde pasa lo nuevo, con la gran desgracia (como señalabas vos), que ya de nuevo, nuevo, así, vanguardista, nuevo, como lo entendían en la primera mitad del siglo, yo no sé si encontraremos mucho. Es mucho más difícil, pero estas relaciones entre arte y poder existieron siempre.

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

A mí me parece muy válido, muy legítimo e importante plantearse estas cuestiones críticamente (tanto para los críticos, artistas, curadores) y no decir simplemente todo lo que se vio en la Documenta es una porquería, porque es el imperio, y porque entonces vienen con la agenda de lo políticamente correcto, etc. En verdad uno va a la Documenta y ve el mismo diez por ciento de obras interesantes que puede encontrar en cualquier evento de este tipo. Hay que ejercer una crítica sobre estas cuestiones, pero que esta crítica no pase por negar absolutamente estos espacios, y tampoco pase por decir "bueno, voy a hacer todo lo contrario", uno debe hacer lo que tenga ganas de hacer, más allá de la Documenta, la bienal o lo que diga la crítica, me parece que es la cuestión libidinal de la creación, de decir lo que uno tiene realmente urgencia por decir, eso es lo que tiene que contar.

Y el tema de la metodología, sería para una larga discusión, pero lo fundamental para mí es abrir la mente y manejar distintos puntos de vista y cruzar la información, y someter a crítica permanentemente los esquemas que uno mismo va construyendo. Por supuesto todos los esquemas que uno recibe, ya sean de las bienales, de los libros o de lo que sea, hay que leerlos críticamente.

P: Yo quiero hacer una pregunta a Valeria: con respecto al debate que hay, de los calificativos de "arte de los '90", "arte *light*", y como decía Laura, que ahora está el tema en boga de la política, la crisis, se ve por todos lados que el arte se manifiesta de esa manera. A mí me parece que no hay manera de que el arte no sea banal, no sea político, no sea *light*, o sea, tienen ese tipo de manifestaciones. Pero en cuanto a la crítica, cuando hace una lectura, cómo hace para poder analizar eso, pasando por encima de ese tipo de calificativos que vos misma Valeria criticaste, de la lectura del arte de los '90? Como una construcción de la historia del arte; se entiende la pregunta?

V.G.: Creo que la entendí, vos me dirás. Creo que una lectura crítica es, en principio - hay otras, otras alternativas posibles, muchas otras, por supuesto- la que intentamos nosotras con este trabajo: nosotras tomamos este período, los '90, estas construcciones y estas redes de palabras (podíamos haber tomado otras). La perspectiva analítica pretende de alguna manera tratar de determinar porqué esos discursos y no otros fueron funcionales a un contexto histórico determinado.

P: O sea, que es una crítica clara a los discursos?

V.G.: De alguna manera es un intento de ver que no hay significados originarios en el arte, puros o libres de lecturas, sino que la misma historia del arte es una construcción. Lo digo hablando desde un punto de vista más general, que puede no tener que ver estrictamente con las disciplinas del análisis del discurso, se relacionan con lo que también Andrea mencionaba acerca de los estudios de Laura Malosetti en relación al siglo XIX argentino. Es ver qué relaciones esas construcciones tuvieron con un contexto específico.

P: es una pregunta para toda la mesa, si bien llegué a escuchar solo las tres últimas ponencias. Pensé que quizás tanto para los que conocemos el trabajo de cada una, sobre todo para los que no, sería interesante escuchar que opinan sobre dos cosas que saltan claramente. Una es el tema de la metodología, ir a las fuentes, cruzar la información y corroborar, y otra es el descontento con el estado de la cuestión y el plantear una nueva lectura de la historia del arte. Entonces, Patricia, me pareció que vos hablaste sobre Xul, y sobre esta imagen pública que existe del artista, y me pareció que sería interesante escuchar un poco más sobre cómo vos estás replanteando dar esa mirada sobre Xul en lo específico, o dar algunos ejemplos, lo mismo Andrea, sobre el tema de Laura Malosetti, podrías dar un poco del jugo de la cuestión, dar algunos ejemplos. Y Laura, vos en tu rol de estar hablando sobre arte argentino a un público extranjero, y tener que dar una mirada crítica sobre una situación, bueno, que des también algunos ejemplos me parece importante, lo mismo vos Valeria...

P.A.: Bueno, a mí en función de lo que estuvimos escuchando acá, primero me parece que aquí hay muchos más artistas que críticos de arte, entonces hay como una suerte de desequilibrio. Pero también hubo un par de cosas, no solo en función de lo que vos decís, sino de lo que se habló en general. Yo de algo soy conciente, y es que yo escribo desde Argentina,

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

lo que implica que hay una revisión (como decía Andrea) constante, no solo de lo que yo misma he pensado durante hace mucho tiempo (y hay una relectura de eso) sino también de los distintos tipos de aproximaciones que se tienen con respecto a un determinado objeto, fenómeno o lo que sea. Entonces, de por sí ese constante hacer lecturas críticas implica revisar, también, y en el caso de Xul sí me parece interesante revisar porque todo adquiere un nivel de liviandad, de banalidad en los discursos que circulan en los medios, que fundamentalmente salvo en lugares específicos de producción crítica, como puede ser un catálogo, el gran lugar de difusión de Xul es en los medios periodísticos. Obviamente que hay intereses comerciales de por medio, hay coleccionistas, que además son marchands, y que además también escriben. Es decir que hay una mezcla, y esa mezcla no se produce solo en relación con Xul, sino que se produce también en otros niveles, en relación con lo que se está haciendo en este momento. En el caso de Xul, creo que esa lectura que se hace tiende a una simplificación de su figura, que es mucho más compleja, mucho más rica, y me parece que si bien hay estudios que se están realizando para aprehender una figura tan compleja como la de él, tal vez sería más interesante, y más productivo, a mediano y largo plazo, hacer otro tipo de estudio de corte interdisciplinario. Es una de las propuestas, ahora, evidentemente es una construcción, y sobre las construcciones hay un trabajo para hacer. Uno lo hace desde el lugar que puede, y aún desde lugares que en apariencia son privilegiados, tampoco es tan fácil ejercer las lecturas críticas.

A.G.: Para mí la historia del arte, cuando no es todo lo que dije que para mí no es, puede ser fascinante. Creo que si uno puede realmente comunicar todo el tejido de tensiones, de discusiones, de complejidades. No todo, pero un aspecto, comunicarlo, de alguna manera hacerlo vivir de nuevo, no en los mismos términos, sino con una distancia histórica. Eso produce un efecto muchísimo más fascinante, no es algo que sea independiente de las obras, pero le da una densidad y una complejidad, que hace que uno quiera saber más de todo eso que pasó. Para mí por ejemplo fue fascinante encontrarme con todos los escritos de Santantonín. Encontrar hasta la primera versión de La Menesunda, que es de 1963, que está en una carta que él le envía a Enrique Oteiza. Siempre la construcción que uno recibe es que La Menesunda, es como, bueno, los '60, el Di Tella, Romero Brest, Marta Minujín, todo en el mismo paquete, y eso es lo que cristaliza el período. La figura de Santantonín, claro, es como una restitución, porque él está, hay que nombrarlo porque él también está. Y claro, uno encuentra el proyecto, que él escribe antes de la Menesunda, y esto me lleva a mí a pensar... ahí empiezo a poner en contacto dos proyectos que tienen intereses que tienen intereses y raíces distintas. Digamos, Santantonín era un tipo vinculado de una manera poco académica, a un pensamiento existencialista, que formaba parte del café que uno tomaba en el bar en Buenos Aires en esa época, y lo procesaba y en textos, escritos y en su propia obra. Ella no tenía nada que ver con el existencialismo, pero de repente, hay partes del proyecto que ellos vienen pensando de distinta manera que entran en una buena ecuación, y logran una obra que ha sido considerada como espectáculo, y banal, y creo que no es nada de eso. Creo que es una obra de una extraordinaria densidad, y cuando uno lo lee, digamos, en su gestación anterior, dice: bueno, La Menesunda no existe más, hay muy malos registros, qué hacemos? No la estudiamos? Y bueno, a través de este complejo de fuentes, y de relatos, uno puede volver a esa obra no exactamente como fue, y transmitir, y volver a vivir esa pasión, que no es exactamente la misma.

Este, creo que unos de los poderes, de los instrumentos que puede tener una historia del arte que no consista simplemente en contar las biografías de los artistas por separado, ver que hicieron esta exposición, después ésta, etc. Para mí eso es un aburrimiento tremendo, yo muero cada vez que tengo que leer un libro que es una cronología, eso me sirve como un instrumento más, pero es importante hacer de la historia del arte algo realmente vivo, polémico, poder decir, yo no estoy de acuerdo con esto, quiero escribir un libro en contra de este libro, eso me parece maravilloso. Creo que contribuiría a una complejidad y a una densidad cultural, y que de alguna forma eso también se podría articular con el presente, creo que es un gran vacío.

L.B.: Bueno, en mi caso trabajo para una revista española, que es para los españoles, y además trabajo en Buenos Aires, como todos, haciendo pilas de cosas y haciendo prólogos para una cantidad de gente, y dando clases y corriendo, y todo lo demás. Cuando tengo que

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

escribir sobre un artista en Buenos Aires no tiene nada que ver con lo que escribo sobre un artista ara afuera, porque si yo digo: A ver, yo escribí mucho en los '90, no sobre el arte del que Valeria está hablando, sobre lo que se produjo en los '90 escribí muchísimo para afuera. Yo trataba de ponerme al margen de la construcción teórica-discursiva de lo *light* y lo no *light*, porque un español no tiene ni la más mínima idea de lo que le estamos hablando. A mí me sirvió mucho escribir para otro lugar, porque no podés dar nada por sentado como obviedad, se entiende lo que digo? Sobre la polémica *light*, no *light*, un español no tiene idea de qué estamos hablando. De hecho la primer crónica que mandé para Lápiz, me acuerdo, fue sobre Marcelo Pombo, que en ese momento era como una estrella (para mí es una gran artista, me interesa mucho por miles de motivos), que acá en su momento estaba políticamente correcto, había entrado en un sistema, etc. me la publicaron, y un día vino el director (Alberto López) y me dijo: "anda, que eso que están haciendo en Argentina es un asco, un cachivache, una cosa horrible que no tiene que ver con nada en el mundo", porque no lo entienden, y yo le dije: "mirá, ese cachivache viene del grotesco, que lo trajeron ustedes con el sainete", y después lo escribí. Porque, de dónde viene esta cosa de cachiruleadas, de Pablo Suárez, Marcia Schwartz, Marcos López, sobre quienes escribo, y dije, bueno: escribí una nota muy larga, muy importante para la sección argentina sobre la parodia y el grotesco y les dije: "miren ustedes, que ahora se hacen los minimalistas". Para escribir para afuera trato -como cuando lo hago para acá- de estar al margen de ese discurso chiquitito de elite, que es entre nosotros, que es el mundo del arte. Porque mi papá, que también lee, tampoco sabe qué es *light*, guarango o lo que sea, es como tratar siempre de develar y no ocultar, ése es el modo.

V.G.: En mi caso creo que inaugurar preguntas o inaugurar enfoques que delimitan nuevos objetos de estudio tiene siempre un efecto crítico y afortunadamente genera situaciones dialógicas de discusión, y éste es un poco nuestro objetivo en el trabajo que presenté brevemente, que un poco apunta más allá de la reproducción creciente de textos en torno al fenómeno del Rojas y la estética de los '90, tratar de encarar una labor más arqueológica, de ir hacia los años de origen y desbrozar un poco ese panorama, que después quedó tapado por bastantes figuras que cristalizaron sobre esos orígenes.

P: tengo una pregunta para toda la mesa. Yo entiendo a la historia del arte y a la crítica como una ficción, creo que se habló de arte *light*, etc. Mal o bien cualquier productor de estética se entiende a sí mismo como productor de ficción. La pregunta es si ustedes entienden a la historia del arte y a la crítica como una ficción, y en el caso de que lo entiendan así, porqué -a pesar de que muchos lo entiendan así- al leer un libro de historia del arte o una crítica no parece estar leyendo una ficción? Parece que en rigor estuvieran hablando de algo real, si los críticos y los historiadores de arte al no asumirse como creadores de ficción no se separan un poco de los artistas?

V.G.: Creo que para aclarar que no se pretende que el lenguaje refleje como un espejo lo real no hace falta llegar al extremo de hablar de una ficción. Sobre todo porque -creo- la ficción es un género narrativo específico con sus propios principios, y tal vez por eso esta ficción (o lo que vos llamás ficción) no suene a ficción, porque tiene otras modalidades de enunciación, y de trabajo.

A.G.: A mí me gusta la idea de ficción, me encanta la idea de que uno cuando escribe historia del arte puede escribir una novela, porque uno está recreando... pero claro, tiene un control, que son las fuentes, digamos, uno no puede escribir cualquier cosa,

(risas)

pero a mí me gusta imaginarme... cuando se escribió una crítica en el New York Times tremenda contra una exposición argentina, y Squirru estaba en Washington, y seguro leyó el New York Times, y le debe haber agarrado un dolor de estómago... y a mí me gusta esa cosa de sentir que, bueno, hay mucha pasión en todo esto, y uno puede transmitir de alguna manera, pero es una decisión, es algo que a mí me interesa. Pero digo, es una ficción, que no es una fantasía, hay elementos que controlan, para que uno no escriba un delirio. Pero a mí me gusta pensar la historia del arte como una ficción, en el sentido de volver a hacer vivir tramas de esa historia, y por ahí la distancia aséptica (uno escribe distintos textos, también) creo que es una estrategia de poder. Si uno se coloca en el lugar de alguien limpio y no involucrado se ubica en un lugar de poder. A mí me gusta sentirme involucrada, y creo que no

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

existe un discurso "limpio" y "puro". Digamos, si estás analizando a Xul Solar, y estás analizando cómo la viuda armó una historia, bueno, ahí también te estás involucrando de alguna forma, porque te parece que hay cosas que se han hecho que no están bien, y uno se involucra en la historia, algo de eso hay...

P.A.: Yo creo que sí, uno se involucra, y en el transcurso de los años se va involucrando más, comprometiéndose más, en el sentido de que lo que decís no lo decís por decirlo, ni siquiera por hacer un relato histórico, o cronológico o lo que fuera. Yo no creo cuando escribo que esté haciendo ficción. Mi compromiso es tal que, si bien para otros puede haber una ficción en mis textos, generalmente no la hay, yo no me coloco desde un lugar aséptico al escribir, tengo un compromiso y es muy fuerte. Obviamente, aunque parezca mentira, y de eso se habló acá, cuando hay una mayor distancia es muy distinto escribir sobre un artista que murió hace cuarenta años, que escribir sobre cualquier artista que está acá, que te señale algo, que te comente, etc. Son cosas distintas, el objeto es distinto, la temporalidad es distinta, pero eso no implica que uno no se comprometa, y si bien a mí me puede atraer la idea de una ficción, en cuanto uno está haciendo una reescritura, porque evidentemente la lectura implica una reescritura, que no es necesariamente la misma que se tuvo ayer ni es compartida hoy por muchos y mañana seguramente va a ser distinta. Es decir que es una reescritura permanente, que uno la sostiene en la medida en que se compromete con eso, y cree que lo que está rescribiendo lo está rescribiendo bien. Pero yo no trabajo con ficción.

P: bueno, pero el personaje del que vos hablás de Xul Solar...

P.A.: Es un personaje, para los demás, para mí no...

P: Claro, pero Borges lo toma desde un lugar, y por ahí vos tenés otra mirada sobre él, pero termina siendo un personaje.

P.A.: Mirá, en términos de personaje, entre comillas, es una figura atractiva porque sale del canon tradicional, y que cuando vos intentás abordarla con herramientas tradicionales se te escapa por todas partes, es decir que en ese sentido uno puede hablar de un "personaje", simplemente por eso. Que para los demás, en el ámbito de la crítica literaria, de la relación de Borges con Xul, cómo él mismo va construyendo su relación con Xul, cuando a fines de los años cuarenta está separado de Xul por cuestiones políticas, sobre todo en relación con el peronismo. Borges, a partir de los años '60 es la figura que más contribuye a recrear el interés por Xul, porque (inclusive a mí me pasa, si me tengo que dirigir a un público extranjero, o dar una clase para alumnos de otro país) puedo hablar de cualquier cosa, dar veinte nombres y no se inmuta nadie, pero si digo: "...porque Borges..." y Borges, aunque no sepan nada de Borges, es un nombre conocido, si a eso lo multiplicás, y pensás que cada vez que se menciona, y que constituye también una herramienta el hecho de asociar permanentemente Borges a Xul, o Xul a Borges, porque Borges a Xul no lo necesita. Y en algún momento aparentemente Xul lo necesitó a Borges para poder ubicarse en un determinado lugar. Borges de alguna manera contribuye a eso, me imagino que no lo hace a nivel consciente, y pasa por el tipo de relaciones personales y de amistad que entablaron, y diferencias que sostuvieron en algún momento. Pasa por ahí, son construcciones, las podés aceptar o no, yo tengo una mirada crítica hacia todo, por eso decía que estoy muy lejana de la ficción. Tampoco creo ser totalmente objetiva, porque me equivoco, también en apreciaciones, y trato de aprender a reconocerlo. Pero me manejo en un nivel en el que mi materia discursiva no me permite trabajar con ficciones, por más de que a veces me aproxime a personajes.

P: Esta pregunta tiene que ver con lo que decías de las ficciones y con lo que se habló antes del compromiso. Ustedes están hablando de esta última década que pasó, de una especie de "ranking", hecho por qué? Qué cosas, qué mojones toman ustedes para construir esta visión sobre esta última década, cuáles son los elementos que toman, y en base a qué?

L.B.: No entiendo...

P: En base a qué determinan que tales artistas, tales períodos de ese artista formen parte de una tendencia? Qué posiciona a ese artista para formar parte de una tendencia de esta última

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

década?

A.G.: Yo no puedo decir nada porque no he trabajado sistemáticamente en esa década, así que no...

V.G.: En las publicaciones, digamos, que definen, cristalizan qué es el arte argentino en los '90, bueno, en el caso del trabajo que presenté yo. Un hecho curioso, por ejemplo, la edición del libro del Fondo Nacional de las Artes, es algo que está dicho sin palabras, con los colores de la tapa. Arte argentino de los '90, con esa rosa bombón, verde nilo,

L.B.: Pero, si son los colores de los '90, también. O sea, está bien, en parte son. Yo trabajé sobre esa década, y sobre otras décadas, pero bueno, trabajo sobre lo que está pasando, y ahora trabajo sobre el 2000. Trabajo sobre las muestras. No me quedó muy clara tu pregunta.

P: No, que estaban hablando ustedes, también, de hacer una especie de parcialización...

L.B.: ... de cómo se clasifica? Yo trato de no clasificar, poner tendencias...

V.G.: En todo caso es un trabajo para tratar de dar cuenta de las parcializaciones.

P: Perfecto, yo tengo una visión del tema, pero, dado que las galerías han disminuido mucho en estos últimos años, y son, tal vez no los lugares donde hoy más se muestran obras, o sea, la galería es un lugar para mostrar, pero hay muchos otros lugares como éste, donde han crecido mucho los exponentes, tal vez, se expone mucho más, el ochenta por ciento de las exposiciones es más allá de las galerías. Por eso quería saber qué tomaban ustedes como para dar un parámetro de lo que se ve en una década o en un período determinado. Si es lo de las galerías...porque las galerías ocupan un espacio de poder, que es de lo que se hablaba hace un momento.

L.B.: Bueno, no vamos a hablar otra vez del debate: crítica-poder, lo que decía Andrea, no, pero siempre hay espacios de poder muy fuertes, en cada época y en cada siglo. Yo trabajo con galerías, espacios, instituciones, espacios alternativos. A mí no me pagan por escribir los espacios, me pagan las revistas, y soy totalmente independiente así que eso me da mucha libertad. Te lo digo de verdad...

P: Eso está contestado...

L.B.: Lo que no me dio libertad fue trabajar en el diario, te voy a ser muy sincera, en el diario Perfil. De golpe habría que cubrir ArteBa, y si uno decía "basura en ArteBa" había menos *sponsors*, y bueno, la decisión fue tener que irme del diario.

P: Una pregunta para Valeria, pero antes quería decir que creo que en estas necesidades que todos han expuesto acá, con quienes comparto acerca de la falta de cierta comunicación, o cierto pensamiento crítico acerca de las obras, me parece que acciones o actividades como éstas que parten de los mismos artistas e inician desde hace bastante tiempo ya un paso. Un paso muy firme, me parece. Quería preguntar a Valeria si tiene alguna hipótesis acerca de cuáles eran los intereses a los cuales respondían esas invenciones discursivas que ustedes identifican como "el paradigma de los '90"? Me pareció más que claro los intereses que mueven a Basualdo en el '94 a interpretar de esa manera lo sucedido, pero estaba pensando en las etapas previas, como vos mencionabas en el '91 o el '92.

V.G.: Llegar hasta la Documenta, dice acá la compañera (risas)

Si, por ahí es obvia, o demasiado obvia la respuesta, pero creo que en todo caso es la voluntad de poder. Me refiero retomando lo que dije sobre el espacio institucional de crítica de arte de Página/12, un centro de arte, el Centro Cultural Rojas, el Centro Cultural Recoleta, que además en esos años estaba dirigido y asesorado por Briante, que también estaba en Página/12. O sea que hay toda una red. Y creo que en primerísimo lugar la voluntad de poder es la voluntad por el poder decir. De la palabra, de instaurar realmente una nueva etapa del

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

arte argentino. Diferenciarse de lo que en ese momento era el presente, pero que pasa a ser definido como pasado y proyectarse hacia el futuro. Creo que es muy claro ese proyecto, esa intención.

P: (habla sin micrófono)

V.G.: Yo creo que en muchos puntos se cruzan, y en muchos puntos se separan. Hay muchos puntos en común, y hay voces individuales también que divergen. Por ejemplo en los textos de Gumier Maier, la alusión a la estética del gusto, a la entidad sagrada de la obra de arte, la cualidad inefable de la obra de arte, son elementos de referencia que son característicos de su decir, pero bueno, entran en esta suerte de constelación, de construcción. Pero hay puntos de convergencia y puntos de divergencia, claramente. Hay una red bastante polifónica, también.

P: Yo quiero hacer un último comentario, que me parece que es una actitud muy de los críticos de acá: por qué no se mencionó a Leopoldo Marechal en vez de a Borges? Yo lo conocí a Xul Solar desde el personaje de Schultz y desde la historia de Leopoldo Marechal, que fue un -para mí- el introductor de la parte filosófica de Xul Solar. Y después, en La Menesunda había un tercero: y era Federico Peralta Ramos.

A.G.: Había muchos más, no era solamente...

P: (sigue) Pero yo que la viví, creo que la cabeza pensante...

A.G.: No, no estoy de acuerdo. No digo que no fuera una cabeza pensante Federico Peralta Ramos, pero no fue el que pensó La Menesunda.

P: (sigue) Pero fue el que aportó la parte más chispeante de La Menesunda.

A.G.: Bueno, si lees el proyecto completo de Santantonín, escrito dos años antes, podrías decir que en realidad lo tenía pensado Santantonín desde antes. Bueno, me encantaría jugar con esa hipótesis, hasta ahora no encontré documentación...estaba Pablo Suárez, también, no? Había varios artistas construyendo La Menesunda con Minujín.

P: Habría que hablar con la gente que conoció al grupo antes, la gente que se movía ellos, así se encontraría la raíz de este proyecto, que estoy de acuerdo, se discutió entre muchos, durante mucho tiempo, hasta que se dio lugar en el Di Tella. Es como Marechal desde el otro lado: es el eterno ignorado...

P.A.: Te puedo decir algo? Por que precisamente de lo que se está hablando es de construcciones, y yo me refería a Borges como una construcción, lo que él hace. Yo no ignoro a Leopoldo Marechal, pero vos, que fuiste cercano a él, sabés muy bien que él tuvo un alejamiento y un silenciamiento muy crítico en relación con su postura con el peronismo, y en su actuación también como funcionario. Entonces, en la construcción de la que estoy hablando, no es que no mencione a Leopoldo Marechal, estoy hablando de una construcción y analizando esa construcción, y en la base de esta construcción Marechal no tiene cabida. Primero: por que cuando pensás en términos del renombre e importancia que puede tener un artista, Borges, te guste o no te guste, Borges ocupa un lugar que no ocupa Marechal, lamentablemente. Marechal fue sumamente amigo, yo no desconozco inclusive están los dibujos, cosas que los relacionan, incluso la Fundación donde yo estoy, tiene relación con las dos partes de la familia de Marechal. Ahora, cuando vos hacés un análisis de un discurso y hacés una deconstrucción de ese discurso, la figura que aparece no es Marechal. Digamos que si yo estuviera haciendo otro tipo de análisis, haciendo otro tipo de preguntas, entonces probablemente ahí Marechal aparezca. En las preguntas que formulé acá Marechal no tenía lugar, lo cual no implica que yo le quite, lo olvide o que lo ignore, nada que ver. Pero sí sé el lugar que ocupó Marechal, y lo que trato de tener muy en claro es cuáles son las situaciones entre los intelectuales frente a determinadas situaciones políticas. Y en ese lugar lo reconozco, Xul fue tremendamente fiel y amigo de Marechal cuando un montón de intelectuales contemporáneos lo rechazaron violentamente y lo silenciaron, pero ésa es otra cuestión, no es sobre lo que estaba hablando acá, pero igual te lo contesto.

Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?

T.S.: Me gustaría invitar a ustedes a agregar algo, o a la audiencia si tienen algún comentario o pregunta? Bueno, muchas gracias a todos por haber venido.

(aplausos)

Fin.