MUSEO

Revista del MACMO

Volumen 4 | Número 1

M U S E O

Revista del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo

Dalibor Martinis*, Trabajos para la galería Pumps* , 1978

MUSEO

La revista MUSEO es una herramienta del MACMO que actúa como plataforma para la documentación de procesos, resultados, ideas y análisis tanto de sus actividades como de otras discusiones vinculadas al arte.

EQUIPO EDITORIAL

Eugenia González
Lucía Naser
Agustina Rodríguez
Francisco Tomsich
Fernanda González Pacchiotti

EQUIPO MACMO

Para *Témpano* y los contenidos de este número trabajaron:

Dirección ejecutiva AGUSTINA RODRÍGUEZ
Dirección artística EUGENIA GONZÁLEZ
Curaduría e investigación EUGENIA GONZÁLEZ, AGUSTINA RODRÍGUEZ, FRANCISCO TOMSICH
Investigación por IENBA: LAURA OUTEDA, MAY PUCHET, MAURICIO RODRÍGUEZ, CECILIA SÁNCHEZ
Recursos audiovisuales GUILLERMO SIERRA, ELENA TÉLIZ
Traducciones: FRANCISCO TOMSICH

El MACMO cuenta con personería jurídica

MUSEO
Vol. 4, No. 1 Montevideo.
ISSN: 2301-184X

Azra Akšamija, *Día de la Solidaridad,* 2013

MACMO
macmo.uy

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTEVIDEO —MACMO— es un espacio de ensayos de modelos, estrategias y formas de pensar en torno al arte contemporáneo. No tiene un espacio fijo sino que utiliza diferentes sitios para desarrollar sus actividades, desde institucionales al espacio público, elegidos en relación directa con la propuesta.

El MACMO es una práctica artística que investiga y pone en marcha formas alternativas de institucionalidad. Utiliza estructuras, dinámicas, alianzas y terminologías institucionales, y en simultáneo procede bajo la lógica de un proyecto autónomo. De esta forma se ensaya la construcción de un territorio híbrido, que incluye la movilidad contextual y el cambio de forma constante. En este sentido, desde el MACMO se trabaja a partir de alianzas con diferentes espacios e instituciones, que permitan investigar posibles relaciones entre un entorno o institución y una determinada propuesta artística.

El MACMO centra sus actividades en torno a prácticas artísticas contemporáneas, en especial aquellas que problematizan diferentes planos contextuales a partir de diálogos poéticos, políticos o conceptuales.
Se da importancia a los procesos y los productos no se conciben como fin, sino como dispositivos de procesos futuros. En ese sentido, su acervo es una construcción permanente de archivo que aspira a ser fuente de nueva producción de conocimiento.

MACMO (Museum for Contemporary Arts of Montevideo) is a place for experimenting with strategies, models and ways of thinking about contemporary art. MACMO does not count with a physical base, but uses instead different locations to develop its activities, ranging from well known, institutionalized sites to the public space. They are always chosen in direct correlation with the events or exhibitions to be presented.

MACMO is an artistic practice devoted to research and activate alternative forms of institutionality. It uses institutional forms, structures, and terminology while functioning as an autonomous project. Therefore, it is an essay on building hybrid territories, including contextual mobility and constant change. MACMO works through alliances between different spaces and institutions, in order to study possible relationships between certain institutions and environments and specific artistic projects.

MACMO focuses on contemporary artistic practices, especially those stablishing poetic, political and conceptual dialogues and problematizing different contextual areas of action. Procceses are important, and products are not conceived as targets, but rather as devices for future processes. In this sense, MACMO's collection is a permanent on-going manipulation of archives and its main purpose is serving as a source of new production of knowledge.

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vista de exposición

CONTENIDO

MUSEO, Vol. 4, No. 1. Montevideo, julio-diciembre 2017

12 EDITORIAL

18 COMO EL TÉMPANO FLOTANTE
Francisco Tomsich

42 ARCHIVO

80 ENTREVISTA A GRACIELA CARNEVALE
Francisco Tomsich, Eugenia González

86 ARTE CONTRA EL MUNDO DEL ARTE
Carolina Porley

94 ATAQUE AL HÍGADO
Lucía Naser

12 FOREWORD

18 LIKE THE FLOATING ICE FLOE
Francisco Tomsich

42 ARCHIVE

80 INTERVIEW WITH GRACIELA CARNEVALE
Francisco Tomsich, Eugenia González

86 ART AGAINST THE ART WORLD
Carolina Porley

94 THAT'S GALLING
Lucía Naser

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vista de exposición

EDITORIAL

ENTRE LOS MESES DE MAYO Y AGOSTO de 2017, como parte de la programación del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo —MACMO—, se realizó la exposición *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata* en la Sala 1 del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. Esta muestra de carácter documental, reunió un conjunto de trabajos producidos entre los años sesenta y la actualidad, que problematizan la relación entre arte e institucionalidad a través de diferentes recursos.

La iniciativa surge a partir de la investigación y exposición *Inside Out. Not so white cube*, realizada en la Galería de la Ciudad de Liubliana, Eslovenia en 2015, con curaduría de Suzana Milevska y Alenka Gregorič. De esa muestra se seleccionaron diez casos de estudio de Europa del este para ser puestos en diálogo con nueve experiencias realizadas en Argentina y Uruguay. Ambos contextos no siempre están en conexión directa con los centros hegemónicos y por tanto estas experiencias, no necesariamente suscriben a la categoría de "crítica institucional" de los años sesenta a ochenta de Europa y Estados Unidos. Mas bien responden a sus entramados políticos y determinan una producción heterogénea.

La presente edición de la revista Museo pretende establecer un registro de este trabajo y como complemento al dispositivo de exhibición, reúne el ensayo *Como el Témpano flotante* de Francisco Tomsich, que nos permite ampliar en las complejidades de los contextos, periodos históricos, terminología y actores de esta experiencia; dos notas publicadas en la prensa durante el transcurso de la muestra: *Ataque al hígado* de Lucía Naser y *Arte contra el mundo del arte* de Carolina Porley, que establecen una visión externa a nuestro punto de vista; y una entrevista inédita a la artista Graciela Carnevale, que devela y profundiza en aspectos concretos de su obra *Encierro*, realizada en el *Ciclo de Arte Experimental* del Grupo de Artistas de Vanguardia en 1968 en Rosario, Argentina.

Se incluyen también en esta edición documentos e imágenes de las obras y experiencias reunidas en *Témpano*, que siguiendo una forma particular de archivo establecen conexiones inesperadas y en múltiples direcciones, como una estrategia que desclasifica, descategoriza y ofrece una alternativa de registro a la interpretación del discurso canónico institucional. Establecer un diálogo nuevo, actualizando el pasado en el presente —y, a la inversa: arrojando el presente hacia el pasado—, nos permite explorar

otras narrativas entre los proyectos y aproximaciones hacia el interior de las obras en donde emerjan, tal vez, especificidades y características aún no develadas.

Es importante señalar por último, que dada la complejidad y heterogeneidad de las prácticas y momentos que rodean al problema, este trabajo simplemente es un comienzo, que debería ser retomado, re-articulado y complementado; con el objetivo de aproximarnos cada vez más a una construcción e historización local postergada e insistir en un diálogo aún más exhaustivo entre los contextos marginales de la producción artística.

Témpano. El problema de lo institucional.
Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata (MACMO, 2017)

Artistas: ArtLeaks, Azra Akšamija, Aldo Baroffio y Soledad Bettoni, Carlos Capelán, Graciela Carnevale, Andreas Fogarasi, Liljana Gjuzelova y Sašo Stanojkovik, HungryArtist Foundation, Jusuf Hadžifejzović, Lea Lublin, Dalibor Martinis, Paula Massarutti, Ivan Moudov, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Tadej Pogačar, Mariana Tellería, Pablo Uribe y Leonello Zambon.

Curaduría: Eugenia González, Agustina Rodríguez, Francisco Tomsich.
Colaboran desde el IENBA: Laura Outeda, May Puchet, Mauricio Rodríguez, Cecilia Sánchez

FOREWORD

THE EXHIBITION *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata* (*Ice Floe: The Institutional issue. Crossroads between Eastern Europe and the River Plate region*) was held at the National Museum for the Visual Arts of Montevideo, Uruguay, between May and August, 2017. The event was part of the program of the Museum for Contemporary Art of Montevideo (MACMO). The exhibition, mostly focused in documentation, summoned a set of artworks produced between the sixties and the present, which put into question the relationship between art and institutionality from different point of views.

The origins of this initiative is related to the research project *Inside Out. Not so white cube*, produced by Suzana Milevska and Alenka Gregorič. The first project's exhibition was held at the Ljubljana City Gallery (Slovenia) in 2015, and MACMO selected from it ten study cases from Eastern Europe to be put in dialogue with nine similar projects from Argentina and Uruguay. These two geographical contexts are not always directly in line with the production of the hegemonic art centers, and therefore these experiences do not necessarily subscribe to the category of "institutional critique" developed from the sixties to the eighties in Europe and the United States. They are rather deeply engaged with their respective political contexts and establish a heterogeneous production.

The present edition of the magazine Museo is devoted to produce a registry of this work process and is intended to be a complement to the exhibition device. It includes Francisco Tomsich's essay *Like the floating ice floe*, which deals with the complexities of contexts, historical periods, terminology and actors involved in this experience, and two critical reviews published in the local press during the time of the exhibition: "That's galling", from Lucía Naser, and "Art against the art world", from Carolina Porley. Both of them represent points of views that differ from the curators' one. This Museo issue also includes an original and not previously published interview with the artist Graciela Carnevale, which reveals and delves into concrete aspects of her work *Encierro*, made in the framework of the *Experimental Art Cycle* developed by the *Avant-garde Artists Group* in 1968 in Rosario, Argentina.

This edition also gathers documents and images of the works and experiences collected in *Témpano*, following a particular model of archival device which helps establishing unexpected connections in multiple directions. This section deals with strategies of declassification and categorization, and offers an alternative to the canonical interpretation of the institutional discourse. Establishing a new dialogue, updating the past in the present —and vice versa: ejecting the present into the past— will allow us to explore other narratives between projects and new visions onto the art works' inner logics. New specificities, perhaps, will emerge that way, and not yet known aspects of the works themselves.

Finally, it is important to point out that this project is just a starting point, which should be re-taken, re-articulated and complemented, given the complexity and heterogeneity of the practices and periods involved. The intention should be getting more and more closer to delayed local foundations and historizations, and insisting on an even more exhaustive dialogue between marginal contexts of artistic production.

Ice Floe: The Institutional issue. Crossroads between Eastern Europe and the River Plate region (MACMO, 2017)

Artists: ArtLeaks, Azra Akšamija, Aldo Baroffio y Soledad Bettoni, Carlos Capelán, Graciela Carnevale, Andreas Fogarasi, Liljana Gjuzelova y Sašo Stanojkovik, HungryArtist Foundation, Jusuf Hadžifejzović, Lea Lublin, Dalibor Martinis, Paula Massarutti, Ivan Moudov, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Tadej Pogačar, Mariana Tellería, Pablo Uribe and Leonello Zambon.
Collaborators from the Fine Arts National School (IENBA): Laura Outeda, May Puchet, Mauricio Rodríguez, Cecilia Sánchez

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vista de exposición

COMO EL TÉMPANO FLOTANTE

FRANCISCO TOMSICH

RESUMEN

Este texto se ocupa de explorar los contextos nacionales, regionales y mundiales en los que surgen las obras que integran la muestra *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata.* La primera parte utiliza el ejemplo de una obra específica para señalar los problemas generales que la muestra y el proyecto de investigación que la acompañó busca explorar. La segunda parte relaciona esos problemas generales con la bibliografía clásica, La tercera parte ("El mapa y el territorio") se ocupa de los contextos históricos, geográficos y artísticos en los que surgen las prácticas artísticas representadas en *Témpano*... Las cuestiones clásicas de la marginalidad de esas prácticas en relación a los centros artísticos hegemónicos y la posibilidad de comparar los contextos políticos en los que surgen (en Europa del Este y en el sur de América) se discuten con el propósito de cuestionar algunos lugares comunes que nuestra investigación problematiza. Esta sección culmina con el análisis de dos obras que no estuvieron presentes en la muestra, por diferentes motivos, que señalan, en tanto ausencias, dos problemas mayores vinculados con el estado de la crítica institucional en Uruguay.

ABSTRACT

This essay deals with the national, regional and global contexts of apparition of the art works summoned at the exhibition *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata.* The first section poses the example of one specific project to indicate the general problems that the exhibition and its associated research project deal with. These general problems are analysed in the second section in dialogue with the classical bibliography on institutional critique. The third part ("The map and the territory") deals with the historical, geographical and artistic contexts in which the artistic practices represented in *Témpano* arise. The classic questions of the marginality of these practices in relation to the hegemonic art centers and the possibility of comparing the political contexts in which they appear (in Eastern Europe and in southern America) are discussed with the purpose of questioning some common places that our research problematizes. This section culminates with the analysis of two works that were not present, for different reasons, in the exhibition: they point out, as absences, to two major problems linked to the current state of institutional critique in Uruguay.

1. EL TÉMPANO

"Creían que el museo era de mármol"
Mariana Telleria[1]

En septiembre de 2014, la artista argentina Mariana Telleria hizo cubrir con pintura de látex al agua de color negro la fachada del Museo Castagnino de Rosario. La intervención, titulada "Las noches de los días", era una más de las obras que integraban la muestra colectiva *Ampliación*[2], curada por Leandro Comba, pero —y no solo por ser la única de ellas que era visible desde *afuera del museo*— atrajo espectacularmente la atención pública y desató en su contra reacciones de insólita virulencia. Muchas de estas reacciones eran acusaciones basadas en la desinformación: se dijo que ese espantajo lo pagaba la gente, pero la obra no fue financiada por fondos estatales o municipales, sino por dos empresas privadas y un banco; se dijo que se trataba de un acto ilegal, pero ningún aspecto del proceso (desde la contratación de los obreros y sus horarios hasta la obtención de los permisos requeridos) tuvo irregularidades; se dijo que no había vuelta atrás, pero la intervención era efímera. Otras reacciones eran expresión de la afrenta que la obra hacía a una serie de lugares comunes de la cultura occidental muy arraigados en América Latina, asociados a la simbología del blanco y el negro y sus usos y adecuaciones a la imagen institucional; a la coalición de mármol y blanco; a una vieja alianza entre el mármol (blanco) y la Historia encarnada en objetos, a la fijación cromática del valor patrimonial... Así y todo, la intención primordial de la artista, más allá de la clara conciencia que poseía sobre todas estas connotaciones de su acción, era de índole estético-plástica, por así decirlo: la idea inicial provenía del estudio de una pintura de René Magritte[3], el objetivo expreso era la creación de una

1 En conversación con Eugenia González y Francisco Tomsich, febrero de 2017.

2 La muestra era más que nada una lectura de la colección del museo e incluía obras de Lucio Fontana, Gyula Kosice, Roberto Aizenberg y Graciela Carnevale, entre muchos otros y otras. Se proponía "un itinerario sobre la colección centrado en el espacio, no como tema de un texto curatorial sino como un material que es objeto de manipulación, y que requiere poner en evidencia su papel en la configuración de las obras y de las relaciones espaciales que tejen entre ellas." http://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/51/title/Ampliaci%C3%B3n

3 Beatriz Vignoli, en un excepcional artículo para Página/12 sugirió, en medio de la tormenta, que "Las noches de los días" "parece una síntesis entre dos piezas emblemáticas del patrimonio del [museo] Castagnino: el 'Nocturno' de [Martín] Malharro y 'La vida de un día', de Fernando Fader", intentando dirigir la atención a este aspecto de la intervención de Tellería, que leía una de las pinturas de la serie "El imperio de las luces", de René Magritte, como "un boceto

inversión cromática (suponiendo que sean el blanco y el negro colores, aquí lo suponemos) que funcionase como una especie de ilusión óptica. Las reacciones suscitadas por la obra, sin embargo, pusieron estas consideraciones en segundo plano (metafórico). Si bien, como afirma la propia artista, la polémica no fue síntoma o excusa de un debate más serio sobre la cuestiones patrimoniales, políticas y estéticas subyacentes, lo cierto es que ahora sabemos (como también lo sabía Telleria) que la pintura negra no se aplicó sobre mármol alguno sino sobre un frente que se pintaba con látex (blanco) desde hacía al menos veinte años y que sigue siendo pintado (de blanco) en la actualidad, ya que no resiste más hidrolavados. Prestamos atención, gracias la intervención de la artista, a algunas de las leyes que rigen en Rosario sobre patrimonio, arquitectura y restauración, y las comparamos con otras y cuestionamos su pertinencia y actualidad. Conocemos un poco más sobre las instituciones y empresas privadas que financian la producción artística en la ciudad, y podemos empezar a investigar sus políticas y sus relaciones con otros capitales. En suma, la obra produjo, o al menos produce en quienes nos interesa la cuestión, conocimiento sobre la institución (el museo) y su institucionalidad (el marco legal, cultural, político y económico en que puede existir como tal, y sus preconceptos y agujeros negros) y, a través de él, herramientas para entender mejor cómo esa institución y esa institucionalidad operan en un marco social, cultural, económico y político más amplio, su sintomática. "Las noches de los días" señaló a través de una representación lo que está oculto, o se suele ocultar, olvidar o escarcear: *per visibilia ad invisibilia.* Es a este modelo de actuación, compartido por todas las obras que comparecen en *Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata* (MACMO/Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, julio-agosto de 2017), que refiere la imagen del iceberg. Como se sabe, solo un porcentaje mínimo de la masa de un iceberg es visible sobre la superficie del agua: la mayor parte está sumergido. Las obras y proyectos artísticos o realizados por artistas que fueron relevados y estudiados por el equipo de MACMO (y antes, para el caso de Europa Central y del Este, por Alenka Gregorič y Suzana Milevska, que titularon *Inside Out*[4] la muestra

de intervención urbana" (cf. Nota 1). https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-45781-2014-09-14.html

4 El título completo es *Inside Out - Not so White Cube* ("Darle vuelta. Cubo no tan blanco"). "White cube" es un término que se usa generalmente en inglés para referirse a un modelo de exhibición de obras de arte (originalmente restringido a pintura y en menor grado a escultura) cuyos orígenes a mediados del siglo XIX se relacionan, entre otros factores, con el desprestigio

que *Témpano* busca replicar y ampliar) se ocupan de las instituciones artísticas buscando, a través de diversas estrategias y utilizando muy variados métodos, revelar lo que se oculta, nombrar lo que se silencia, demostrar lo contingente, histórico e interesado de aquello que se da por sentado, inmutable y sin ideología. Porque "cosas que no lo parecen/ como el témpano flotante,/ por debajo son gigantes/ sumergidos que estremecen"[5].

2. EL PROBLEMA DE LO INSTITUCIONAL

Pero el témpano no es solo metáfora de las instituciones en este marco de análisis, sino también de las prácticas artísticas que se ocupan de ellas de ese modo específico que nos ocupa. El iceberg flota y viaja y se estanca, se derrite y se despedaza, choca contra otros témpanos, con los continentes e islas y con diversos objetos flotantes. Su tamaño cambia, y también su peligrosidad para las embarcaciones, que desarrollan técnicas para no correr la misma suerte del *Titanic*. Así, las prácticas artísticas que abordan las instituciones en sí mismas y su institucionalidad, y por tanto, sus relaciones con la creación artística, con la industria cultural, el mercado, el poder político, la economía, la ideología, las transformaciones sociales y las historias del arte, se desarrollan en determinado tiempo y lugar; son efectivas o inútiles; rasguñan, dañan o hunden las instituciones; son destruidas o evitadas por ellas; pierden eficacia, se paralizan, son sustituidas por otras; siguen determinados patrones, modelos y tipologías. Las instituciones se adaptan a ellas, las fagocitan y las utilizan para actualizarse y transformarse.

La atención a la relación del arte y los artistas con las instituciones que apoyan, controlan, supervisan, compran, venden, encargan, valúan, archivan, dan significado, historizan y contextualizan obras de arte forma parte de una antigua genética cultural que los artistas de todas

del modelo europeo continental asociado al Barroco y el Salón francés y que adquiere su definitiva forma a finales de la década de los años 30 en Nueva York (con el MoMA bajo la dirección de Alfred Barr). Este paradigma se orienta a enfatizar la individualidad de cada obra, estandarizar las condiciones de percepción por parte del público y agudizar la separación entre obra y fondo, por lo que el color de las paredes de los museos (y más tarde las galerías) "se discutió por primera vez explícitamente", como afirma la historiadora de arte Charlotte Klonk en una entrevista para la Tate de Londres. (Niklas Maak, Charlotte Klonk y Thomas Demand, "The White cube and beyond. Museum Display", en: http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/white-cube-and-beyond

5 Alfredo Zitarrosa, "Diez Décimas de Saludo al Pueblo Argentino".

las épocas y lugares heredan y modifican. Algunos casos históricos de enfrentamientos entre artistas e instituciones en el continente europeo (la mudanza de Hildergard von Bingen, los azules de Perugino, la ronda nocturna de Rembrandt...) son famosos y operan como anécdotas edificantes desde hace siglos. La crítica explícita a las instituciones como gesto artístico, sin embargo, es un fenómeno moderno y no puede pensarse fuera del marco de autonomía del arte desarrollado a partir del Renacimiento europeo y que es en la actualidad un paradigma global. A través del colonialismo y sus metamorfosis, la Modernidad europea conquistó el mundo y al día de hoy la mayoría de las culturas del planeta comulgan con su proyecto, generalmente asociado a la idea de estado-nación, al modelo económico capitalista y al sistema de organización política democrático-parlamentaria. En nuestra época, la crítica de las instituciones y su institucionalidad es consustancial a su propia existencia[6], y cada cultura ofrece narrativas y tradiciones de las prácticas y gestos artísticos que se han ocupado de ello desde antiguo. Sin embargo, las prácticas artísticas que analizamos en *Témpano* pertenecen a una tradición específica, que se configura en los años 70 del siglo XX, integra el paradigma del Arte Contemporáneo y está siendo reconstruida por los artistas actuales.

¿Cómo configurar un relato de esta tradición sin caer en el lugar común? ¿Cómo nombrarla sin secundar historias del arte hegemónicas que no nos representan? Gregorič y Milevska se hacen esta misma pregunta en el ensayo que abre el catálogo de la muestra *Inside Out - Not so White Cube* en la Galería de la Ciudad de Liubliana (septiembre-noviembre de 2015):

> Un concepto que resultó inevitable y relevante para este proyecto fue el de crítica institucional, es decir, la larga tradición de discutir y criticar obsesivamente el sistema del arte y sus instituciones. Al principio vacilamos en utilizar este término debido a los diferentes contextos sociopolíticos y trasfondos de los artistas que integran nuestra muestra. Sin embargo, resultó ser imposible evitarlo; ahora es omnipresente en el discurso global de la historia del arte, aunque todavía no estaba en uso cuando algunas de las prácticas artísti-

6 Lo cual implica, por su parte, la frecuente crítica de la misma noción de autonomía del arte y los artistas. Las prácticas artísticas que se ocupan del problema de lo institucional sugieren muchas veces las paradojas que emanan de esa idea y, como escriben Gregorič y Milevska, "hay una relación dialéctica entre la autonomía social y la estética, como la que existe entre la autonomía y la comodificación, que no puede ser olvidada" (catálogo de la muestra, p. 24).

> cas presentadas en nuestra exposición comenzaron. Así que decidimos seguir la opinión flexible de Richard Rorty sobre el uso de tropos conceptuales[7] (Gregorič y Milevska, "Inside Out: Critical Art Practices That Challenge the Art System and Its Institutions", en: Inside Out - Not so White Cube, 13)

No solo es ubicuo en el discurso de la historia del arte el término "crítica institucional", sino que los artistas mismos acuden a él a la hora de enmarcar algunas de sus prácticas y obras y dialogar con otros artistas del pasado y del presente, más allá de que pongan en duda su adecuación a todos los contextos de interpretación. Esto, sin embargo, no es un fenómeno muy extraño, y conviene no detenerse demasiado en la cuestión terminológica[8]. Tampoco quiero aquí profundizar otra vez en la historiografía clásica y sus críticas contemporáneas[9]. Sí me importa, en todo caso, recordar que el término "crítica institucional" (*institutional critique*) apareció publicado por primera vez en un texto del artista e integrante del grupo Art & Language[10] Mel Ramsden (Gran Bretaña, 1941) titulado "On practice" (Acerca de la práctica), como el conocido texto de Mao Tse-Tung escrito en 1937[11]. La homonimia no era casual:

7 "En opinión de Rorty, las palabras que se han convertido en tropos debido a su uso en la filosofía y la teoría pueden continuar siendo utilizadas a pesar del hecho de que sus significados previos hayan sido asociados con estructuras discursivas y sistemas de pensamiento diferentes". Richard Rorty, "Deconstruction and Circumvention," *Critical Inquiry*, Vol. 11, Issue 1, Sept. 1984: (1–23), 20–21. Nota al texto original de Gregorič y Milevska.

8 La bibliografía sobre el tema es abultada en inglés (consultar la nota siguiente para más referencias). Dos importantes publicaciones digitales en castellano que se han ocupado del tema son Revista Brumaria (brumaria.net) y [esferapública] (esferapublica.org). Muchos artículos fundamentales del proyecto European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp.net) fueron traducidos al español. La editorial madrileña Traficantes de sueños publicó en 2008 la antología *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (descargable en Internet).

9 En mi ensayo "Círculos sobre lo institucional" (*MUSEO*, revista del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo, Vol. 3, Nº 1) estudio la historiografía clásica, que distingue "tres generaciones" de artistas abocados a la crítica institucional, las principales fuentes bibliográficas y algunas de las posiciones críticas actuales más relevantes. En http://macmo.uy/sitio/wp-content/uploads/2016/09/MUSEO-vol3-num1.pdf

10 El grupo Art & Language, fundado alrededor de 1967 en Inglaterra, sigue siendo un modelo inevitable para pensar la coalición crítica entre marxismo y crítica de las instituciones. Mel Ramsden fue uno de los fundadores de The Society for Theoretical Art and Analysis, que a partir de 1970-71 se convirtió en la rama neoyorquina de Art & Language.

11 En *Sobre la práctica*, Ramsden cargaba contra los "administrativos, comerciantes, críticos y especialistas" de Nueva York, devenidos "amos" ("masters"), y los artistas convertidos en "marionetas del imperialismo" ("imperialist puppets"). En términos generales, escriben Alexander

como afirma Marko Đorđević en un recomendable análisis, el gesto de Ramsden fue "una intervención marxista en la institución artística"[12], y nos recuerda dos aspectos de la crítica institucional en sus orígenes que atraviesan toda su historia como impulso o como pérdida: el imperativo político (asociado al pensamiento revolucionario, la teoría crítica y los movimientos sociales) y un modus operandi de raigambre conceptualista[13].

Por tanto, podemos considerar que las obras y proyectos artísticos en la esfera de interés de nuestra investigación, y los que integran *Témpano*, están vinculados a la crítica institucional en tanto línea de trabajo que surge al mismo tiempo en diversos centros artísticos del mundo a fines de los años 60, aunque el término designa originalmente el trabajo de un grupo de artistas europeos y norteamericanos que se ocuparon de criticar, cuestionar, ridiculizar y sabotear las instituciones artísticas (como museos y galerías), evidenciando el mercantilismo, la injusticia, la inequidad o los intereses políticos y económicos que determinan sus políticas[14]. Algunos de estos artistas estaban vinculados a diversos movimientos sociales y de activistas, otros no. Algunos artistas pretendían destruir las instituciones que atacaban; otros querían reformarlas. Con el paso del tiempo, este tipo de operaciones fueron institucionalizadas a su vez, dando paso a nuevas corrientes y generaciones que cuestionaban el desarrollo de esa tradición. Los últimos diez años han visto un progresivo desapego de la tradición clásica por parte de los artistas más jóvenes, fortaleciendo frente al término "crítica institucional" diversos "institucionalismos" y "prácticas instituyentes"[15], expandiendo el campo de acción y dirigiendo la crítica a estructuras

Alberro y Blake Stimson, criticaba "la total instrumentalización del arte y el dominio hegemónico del mundo del arte neoyorquino" (Alberro, Alexander; Stimson, Blake; eds., *Institutional Critique. An Anthology of Artists' writings*, MIT, 2009, p. 8).

12 Marko Đorđević, *Mel Ramsden's Theoretical Critique of Institutions: A Close Reading of "On Practice"*. En: https://fmkjournals.fmk.edu.rs/index.php/AM/article/view/88/pdf

13 Desde un punto de vista formal, las primeras apariciones de la *institutional critique* clásica (obras de Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Martha Rosler, entre otros y otras) estaban ligadas a las tendencias entonces en boga del Minimalismo y el Arte Conceptual, al que contribuyó a perfilar. No puede decirse lo mismo de la mayor parte de los artistas de Europa del Este y de América Latina que realizaron trabajos similares a finales de los años 60 y comienzos de los 70, y se da por descontada aquí la diferencia fundamental entre el Arte Conceptual anglosajón y los Conceptualismos que surgieron en esa época en Polonia, la Unión Soviética, Checoslovaquia, Yugoslavia, Hungría y América del Sur en general.

14 También dirigiendo la atención a la noción de público y su rol activo en la construcción de sentido.

15 La obra teórica de Cornelius Castoriadis acompasa muchas veces este proceso. Gerald Raunig y su círculo de autores y activistas también han realizado un aporte fundamental en los últimos diez años.

complejas, aparatos ideológicos y formas de control biopolítico. Eso ha llevado a nuevas alianzas con nuevos activismos y pensamientos críticos que estudian desde el uso y concepto del espacio público a la creación de institucionalidades alternativas y autónomas, desde nuevos modelos de mediación entre las instituciones y la sociedad hasta el rol del arte y los artistas en la construcción de formas críticas de vida. Este es el *problema de lo institucional*; atraviesa todas las áreas del quehacer artístico, y nadie puede ignorarlo simplemente.

3. EL MAPA Y EL TERRITORIO: CRUCES ENTRE EUROPA DEL ESTE Y EL RÍO DE LA PLATA

El uso crítico del término "crítica institucional" es saludable en un análisis comparado de prácticas artísticas que se ocupan específicamente del problema de lo institucional (muchos artistas lo han abordado a lo largo de todas sus carreras, otros solo circunstancialmente) en América Latina y Europa del Este, dos regiones del mundo que, de muy distinta manera, se ubican al margen de los centros hegemónicos del arte en los años 60 y 70, cuando surgen las prácticas que asociamos a la crítica institucional clásica (ese "margen", en la actualidad, es un poco más difuso, o requeriría ser otra cosa). Como afirman Gregorič y Milevska, el término no era utilizado en la época en que Graciela Carnevale, Lea Lublin y Dalibor Martinis realizaron sus primeros trabajos en esta línea. Antes de continuar, empero, es necesario detenerse en las fronteras de nuestra investigación.

3.1 EL MAPA

El impulso inicial de *Témpano* (en tanto proyecto colectivo que incluye etapas de investigación, exhibición y publicación) es la muestra *Inside Out - Not so White cube*, realizada en la Galería de la Ciudad de Liubliana, Eslovenia, en septiembre-octubre de 2015. La exhibición hacía públicos los primeros frutos de una investigación más amplia ideada por Alenka Gregorič y Suzana Milevska que luego continuó (y continúa) desarrollándose[16]. Dicha muestra incluía trabajos de 23 artistas y colec-

16 *Inside Out – Not So White Cube* is a long-term research and curatorial cross-disciplinary project initiated by Alenka Gregorič, the artistic director of the City Art Gallery Ljubljana and CC Tobacco 001 (MGML), and Suzana Milevska, an independent curator and art theorist based in Macedonia. The project consists of two exhibitions (or possibly more), a conference and two publications (a catalogue and a reader). In addition to conceptualizing the project, Gregorič

tivos[17] y una sección llamada "Cuarto de Estudio de Ínterin" en la que se exhibían documentos de proyectos vinculares como Podroom[18], la indispensable *documenta Yugoslava*[19], The Artpool (un "Archivo Experimental de Arte de Europa Central y del Este" iniciado en Hungría en 1970 que tiene muchos vínculos con el proyecto de Lia Perjovschi presente en *Témpano*) y ArtLeaks; o trabajos de artistas como el pionero húngaro Támas St. Auby (nacido en 1944), o la "Declaración de Edimburgo" de Raša Todosijević (1975). En diversos grados, estaban representados en el proyecto catorce países: Austria, Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovaquia, Eslovenia, Hungría, Kosovo, Macedonia, Moldavia, Polonia, República Checa, Rumania y Serbia. Gregorič y Milevska son reluctantes a hablar de "Europa del Este" (la ausencia de Rusia es un argumento de peso) y prefieren referirse a "Europa Central y del Sureste", dos regiones europeas con características distintivas, la conocida como *Mitteleuropa*, en el área de influencia germánica, y los Balcanes, que incluye Bulgaria y la ex Yugoslavia, así como Albania y Hungría (y a veces Rumania, que se diferencia de las otras naciones y etnias balcánicas en el uso de una lengua romance; el húngaro es una lengua urálica y las demás son eslavas, salvo el idioma romaní de los gitanos y el albanés, que se considera una rama independiente del árbol de lenguas indoeuropeas). Para nosotros como latinoamericanos (no cubanos), esta distinción corre el riesgo de hilar demasiado fino: asociamos el concepto "Europa del Este" con estas naciones ("los Balcanes" es demasiado restringido) y, si bien también lo asociamos a Rusia, nuestra educación, influenciada por la propaganda y la cultura norteamericanas más de lo que solemos reconocer, suele llevarnos a distinguir entre "la ex Unión Soviética" y los otros países de Europa del Este, lo cual en cierto modo no deja de ser útil y práctico en este contexto, a pesar de tener inconvenientes en otros ámbitos. Algunos de los artistas y grupos de *Inside Out - Not So White Cube* que se-

---

and Milevska have been involved from the start in the selection of, and communication with, the artists and the team of researchers, and in the conceptualization and realization of discursive events". (Catálogo de la muestra, p. 7)

17 Azra Akšamija, Luchezar Boyadjiev, Yane Calovski & Hristina Ivanoska, Nemanja Cvijanović, Vlasta Delimar, Goran Đorđević, Stano Filko, Andreas Fogarasi, Liljana Gjuzelova & Sašo Stanojkovik´, Jusuf Hadžifejzović, Flaka Haliti, Albert Heta, IRWIN, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Ivan Moudov, Ilona Németh, Vesna Pavlović, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Tadej Pogačar, Slaven Tolj, Goran Trbuljak.

18 Colectivo artístico activo en Zagreb, Croacia, en 1978-1980.

19 Fundada en 1984 en Sarajevo por Jusuf Hadžifejzović, Aleksandar Saša Bukvić y Radoslav Tadić. Activa hasta 1989.

leccionamos para integrar la muestra *Témpano* en diálogo con casos de estudio de Uruguay y Argentina representan países que no existían hace un cuarto de siglo atrás (Eslovenia, por ejemplo, no existió nunca antes en la historia en tanto estado-nación independiente). Todos los artistas en *Témpano* nacieron cuando aún existían Yugoslavia y Checoslovaquia, y cuando Checoslovaquia formaba parte del bloque de países comunistas bajo tutela, control o influencia soviética, como Hungría. Por otra parte, no es posible identificar el sistema yugoslavo y el húngaro con el rumano, por ejemplo, mientras que la influencia de Moscú en Belgrado era menor que en La Habana (y, por supuesto, que en Praga) desde los años 50 en adelante. A partir de 1989, todos estos países pasaron por un período que suele llamarse "de transición", que, en el caso de Yugoslavia y Checoslovaquia incluyó el desmembramiento del estado (una federación de repúblicas en el caso yugoslavo) en una serie de países independientes, con guerras de por medio conocidas por todos[20].

La "transición" es, esencialmente, la conversión al capitalismo mas o menos violenta (y a veces ridícula, y a veces grotesca) del sistema económico, lo cual implica la privatización y estandarización de los medios de producción y la propiedad y la inserción en los mercados regionales y globales; no ha terminado, y posee características específicas en cada país. En el campo del arte, las similitudes y diferencias entre los países de Europa del Este también son muy grandes, y es trabajoso hallar en Bulgaria el tipo de prácticas artísticas que surgieron en los años 60 en Checoslovaquia y Yugoslavia, mientras que la censura estatal en Hungría y Rumania era mucho más despiadada por períodos que en otros países de la región. Algunos países, como Yugoslavia, tenían relaciones muy estrechas con otras naciones y disfrutaban de generosos intercambios culturales mientras que otros, como Hungría y Bulgaria, estaban más aislados (aunque no tanto como suele pensarse: basta pensar en Rumania y sus relaciones con Siria, Palestina o Cuba). Todos estos aspectos afectan de modo diverso la creación artística, y es por ello que

20 Eslovenia y Croacia fueron los primeros países en declarar su independencia de Yugoslavia en 1991, a lo que siguió una serie de guerras regionales cuyo escenario más sangriento fue el conflicto entre los serbios ortodoxos, los croatas católicos y los bosnios musulmanes en el territorio de Bosnia-Herzegovina. La guerra terminó oficialmente en 1995. Montenegro, aliado de Serbia en las guerras, declaró su independencia de Yugoslavia en 2006, tras un plebiscito en el que el 55,4 % de la población se demostró a favor. Macedonia declaró su independencia en 1991, pero una intervención de Serbia allí podría haber desencadenado un conflicto a mucho mayor escala con Grecia, Albania, Bulgaria y Turquía; a pesar de sus amenazas, Milosević no atacó Macedonia. La guerra de Kosovo estalló tras varios años de conflicto previo en 1999 y fue seguida de bombardeos de la OTAN contra Belgrado. Checoslovaquia se disolvió pacíficamente en 1993.

las prácticas históricas y actuales que lidian con el problema de lo institucional, con su carga de vanguardia, imperativo político y crítica del *status quo*, y su exigencia de contextualización, son especialmente adecuadas para adentrarse en el abismo de la historia reciente de Europa del Este. Es preciso decir, por las dudas, que en los años 70 la censura en Hungría no funcionaba igual a la censura en Argentina, que una dictadura fascista no es lo mismo que un gobierno totalitario de extrema izquierda, y que muchos analistas de totalitarismos en la segunda mitad del siglo XX olvidan comparar las cifras de desaparecidos.

El criterio de selección de artistas de *Inside Out – Not So White Cube* que realizamos para *Témpano* estuvo guiado por a) la necesidad de presentar obras que no requiriesen un aparato contextual demasiado grande para poder ser leídas en el nuevo contexto de exhibición por el público general; b) el interés por diálogos específicos que fuimos encontrando entre obras concretas de artistas de ambas regiones; y c) la intención de señalar tipologías de obras o modelos de actuación que no son comunes, o directamente no existen, en el contexto del sur de América del Sur (quizá también haya ejemplos de lo contrario). Nuestra intención, una vez inmersos en el proyecto y con una visión general a escala continental, fue explorar las historias del arte de Argentina y Uruguay en busca de obras y proyectos artísticos que, a partir de los años 60 y hasta la actualidad, se hayan ocupado del problema de lo institucional. El Río de la Plata resultó la acotación más adecuada a nuestros propósitos, porque refiere a una región muy homogénea en lo que institucionalidades de todo tipo se refiere, y en la que se utiliza una muy específica variante regional del castellano, lo cual contribuye a conformar una gran uniformidad cultural. Cuando hablamos del Río de la Plata, nos referimos al territorio de Uruguay al sur del Río Negro, las capitales de Argentina y Uruguay, Buenos Aires y Montevideo, y el territorio regado por las cuencas de los ríos Uruguay y Paraná, en la que se sitúan las grandes ciudades argentinas de Rosario y Santa Fe. El Río de la Plata no es propiamente un río, sino un estuario, en el que desaguan los grandes ríos del sur de América en el Océano Atlántico, con cuyas aguas se mezcla al este de Montevideo. Es también un símbolo de identidad, un repositorio de historias, una paleta de colores, una vegetación y una zoología compartidas por dos países que, por motivos no del todo claros, nunca lograron identificarse ni cumplir diversos sueños y proyectos de unificación: una de sus mejores descripciones la ofrece el autor argentino Juan José Saer en su libro *El río sin orillas* (1991). El Río de la Plata es el escenario privilegiado de la historia regional: en sus orillas habitaban muchos

de los habitantes originarios de estas tierras, cuyas lenguas persisten en la toponimia, la fauna y la flora; en él recalaron los barcos del colonizador europeo, en sus aguas se dirimían capítulos menores de conflictos mundiales (la lucha de Inglaterra y España por la supremacía colonial, el enfrentamiento de Gran Bretaña y Alemania en la Segunda Guerra Mundial) y se movían los ejércitos portugueses, brasileños, españoles, franceses, ingleses y criollos (luego argentinos, luego uruguayos) que dieron en construir los países actuales llamados Argentina y Uruguay. Fue el Río de la Plata, ya entrado el siglo XX, la puerta de entrada a la región de los millones de inmigrantes europeos de todas las nacionalidades que a lo largo del siglo construyeron la cultura que le es específica y que consiste esencialmente en una extraña amalgama. Entre esos inmigrantes, tanto entre los que llegaron a Montevideo o Buenos Aires después de la Primera Guerra Mundial como los que arribaron tras la Segunda, había muchos de Europa del Este[21]. Del Río de la Plata zarpaban los barcos cargados de carne que alimentaban Europa y América del Norte en la reconstrucción de posguerra y los inicios de la Guerra Fría y que dieron a la región un espejo de prosperidad. Al Río de la Plata lanzaron aviones militares argentinos, en connivencia con el ejército uruguayo, muchos cuerpos de hombres y mujeres detenidos por las dictaduras militares de extrema derecha concertadas por el gobierno de los Estados Unidos que tomaron el poder en toda la región (y en gran parte de Latinoamérica) en la década de los 70, luego del período de alta tensión política, poblado de guerrillas y alzamientos revolucionarios en todo el continente, que siguió a la Revolución cubana y llevó al gobierno de Chile al único líder comunista del mundo elegido por las urnas. Las dictaduras terminaron en la década de los 80 (1983 en Argentina, 1985 en Uruguay), y a ello siguió un período de neoliberalismo económico, apertura de mercados, privatización de empresas estatales, inestabilidad y una extrema pauperización de amplias capas de la población. A partir de la grave crisis económica que sobrevino en torno al año 2002, y en sintonía con otras regiones de América Latina, fueron elegidos en Argentina y Uruguay

21 Es importante distinguir diferentes olas de inmigración. En los países de la ex Yugoslavia, por ejemplo, eso implica diferenciar la emigración económica de la política: los emigrados yugoslavos de la primera ola huían de la guerra y la crisis económica, se integraban rápidamente a sus culturas de llegada, solían perder el uso de la lengua original y muchos no regresaron jamás. Los emigrados de posguerra solían huir del comunismo, estaban en ocasiones vinculados a grupos colaboracionistas de simpatías o prácticas fascistas, formaron comunidades fuertes en los países de llegada, conservaban y protegían su lengua y construyeron modelos de nostalgia activa que en muchos casos redundaron en idealización; muchos regresaron y regresan a sus países de origen a partir de mediados de los 90 para reinstalarse y/o recuperar bienes que fueron estatizados.

gobiernos de centroizquierda que desarrollaron políticas de emergencia en áreas críticas como vivienda, derechos humanos, educación, cultura y políticas sociales. Esa tendencia parece estar siendo revertida en la actualidad, tanto en la región como en el continente. En el campo del arte, estos sismos políticos y económicos han sido claramente visibles. Los artistas espejearon, acompañaron y representaron la acción y el pensamiento revolucionarios en los años 60, sufrieron la represión, el silencio, la tortura, la muerte, el exilio y el insilio durante las dictaduras, se sumaron con entusiasmo a la ola pop y a la apertura de los años 90, se institucionalizaron y adquirieron la cultura global del proyecto, en el marco de las políticas culturales de izquierda, en los años 2000. ¿Y hoy?

Márgenes en algunas lecturas de la historia, Europa del Este y el Río de la Plata (y, por extensión, gran parte de América del Sur) fueron en el siglo XX escenario real de la "pos-paz"[22] plagada de guerras y experimentos autoritarios que siguió a la Segunda Guerra Mundial[23] y el surgimiento del mundo polarizado[24] de la Guerra Fría. A pesar de las enormes diferencias de sus procesos históricos, parece ser que actualmente, aunque enfrenten problemas diferentes o a escala diferente (la inmigración, el nacionalismo, el auge de los extremismos, la amenaza del fascismo, la polarización social) comparten cierta deriva común y similares desafíos que las obras y proyectos que aquí analizamos ayudan a entender y pensar. No deben olvidarse, sin embargo, tres grandes complejos de diferencias. Uno de ellos tiene que ver con el ámbito ideológico-geográfico y es el grado de difusión, aceptación e influencia que en ambas regiones tenían, y tienen, las culturas estadounidense y soviética. El segundo es el tipo y grado de relación que los proyectos utópicos y revolucionarios del pasado y el presente establecen con los modelos de "socialismo real" y sus tradiciones de revisionismo,

22 Título del proyecto curatorial de Katia Krupennikova que protagoniza el Periódico mural Nº 3 de ArtLeaks, incluido en *Témpano*.

23 Un ejemplo de la adecuación del uso de Europa del Este que excluye a los países de la ex URSS: la Segunda Guerra Mundial no se designa así en la historiografía soviética, sino "Gran Guerra Patria".

24 No es posible dejar de recordar en este contexto que Yugoslavia fue uno de los países fundadores del Movimiento de Países No Alineados, cuya primera cumbre se realizó en Belgrado en 1962, lo que le otorga un rol particular en el concierto de países de Europa del Este. Como estudian recientemente diversos especialistas en cultura visual de la región, era posible acceder en Yugoslavia a producciones fílmicas de Egipto, India y varios países de África cuya circulación en el resto del mundo estaba extremadamente restringida. Los intercambios culturales no se reducían al cine e incluían programas de intercambio de estudiantes, colaboraciones entre académicos y grupos de trabajo internacionales en diversas áreas.

reformismo y crítica; la genética social del socialismo, así como sus "infraestructuras sensibles" y muchas veces sus monumentos persisten en los países de Europa del Este en muchos ámbitos, y alimentan tanto relecturas, proyectos y movimientos sociales (en favor o en contra) como la nostalgia del pasado, llamada muchas veces *ostalgia* en este sentido específico, que también afecta la cultura cubana[25]. El tercero es de índole histórica: en muchos países de Europa del Este, la identidad étnica, asociada tanto a la lengua como a la religión, es muy antigua; la nacionalidad es, como en Uruguay y Argentina, un producto del siglo XIX; mientras que la traducción de esas identidades y naciones en proyectos de país puede ser muy reciente. En Argentina y Uruguay en particular, la etnicidad asociada a todo un territorio nacional moderno no existe, o es en todo caso un proyecto de compleja y culposa y angustiada concepción: el proyecto de país estuvo primero. A pesar de ello, ese "problema" está presente en los "nuevos" países que emergieron del "período de transición" en Europa del Este, y, además de ser uno de los principales factores de inestabilidad en la región, forma parte de un complejo de espinosas preguntas que emergen de la historia reciente que los artistas confrontan con sus obras[26].

Tanto estos aspectos como los criterios utilizados en el diseño de *Témpano* y el estudio comparativo propiamente dicho ameritan un análisis que desarrollaremos en otra ocasión. Aquí, nos ocuparemos brevemente de dos *ausencias* en la muestra, que precisamente por no aparecer señalan hacia los complejos de problemas más difíciles de tratar a la hora de establecer comparaciones y relaciones entre Europa del Este y América del Sur entre 1960 y la actualidad: la relación entre dictaduras y prácticas artísticas y la noción de parodia institucional como estrategia artística de crítica a las instituciones, y los posibles desarrollos de esta última noción.

25 Cf. el número 5 (Julio de 2015) de la revista *Kamchatka*, https://revistakamchatka.wordpress.com/

26 Las obras de Albert Heta incluidas en *Inside Out – Not So White Cube* ("Pabellón de Kosovo en la Bienal de Venecia 2005" y "Embajada de la República de Kosovo, Cetinje, Serbia y Montenegro: La obra que asesinó una bienal y un príncipe") lo demuestran.

3.2 EL TERRITORIO

Los principales antecedentes de lo que nos proponemos en *Témpano*, fuera de algunos estudios académicos puntuales, son las muestras *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America*, 1960–1980 (curada por Stuart Comer, Roxana Marcoci y Christian Rattemeyer junto a Giampaolo Bianconi y Martha Joseph, Museo de Arte Moderno, Nueva York, Septiembre de 2015 – Enero de 2016) y (en menor medida) *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s–80s / South America / Europe* (ideada por Iris Dressler y Hans D. Christ[27], Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2010).

Ambas muestras se diseñan en torno al eje, ya previamente explorado en muchas ocasiones y particularmente en la influyente muestra *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980*[28], del conceptualismo como fenómeno internacional. Y ambas muestras, también, prestan especial atención a los contextos sociopolíticos en los que surgen y se desarrollan estas prácticas: contextos de alta tensión política, sí, pero de signo diferente. Y si bien estos proyectos comparativos (y otros) son extremadamente útiles, también han resultado o resultan muchas veces instrumentales a un lugar común y a una opinión que propugna una teleología del capitalismo, hace equivalentes en autoritarismo y totalitarismo regímenes fascistas y comunistas, olvidando la diferencia básica entre ellos, o despolitiza la praxis artística al allanar la ideología de los artistas bajo términos neutros como disidencia o resistencia o mediante el recurso del análisis formal de instituciones y estilos. Establecer este tipo de comparaciones entre Europa del Este y América del Sur entre comienzos de los años 70 y fines de los 80 suele aceptar la idea de que ambas regiones tienen en común una posición marginal en relación a los centros del arte global y sufrieron similares regímenes autoritarios o totalitarios (o ambos). Este no es el lugar para desarrollar en profundidad la crítica de estos supuestos, que debería incluir un diálogo profundo con el trabajo de investigadores como Caterina Preda, desde hace varios años dedicada al estudio comparativo de la política y la cultura en Chile y Rumania en ese período. Pero sí quisiera esbozar dos problemas que

27 Co-curada por Ramón Castillo / Paulina Varas, Fernando Davis, Cristina Freire, Sabine Hänsgen, Miguel López / Emilio Tarazona, Ileana Pintilie Teleaga, Valentín Roma / Daniel García Andújar, Annamária Szőke / Miklós Peternák y Anne Thurmann-Jajes. Ver: http://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2009/exhibitions/subversive/

28 Curada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss junto a un equipo de once curadores. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999.

dificultan este enfoque: uno de ellos es la inconmensurabilidad entre la crítica de la contracultura de los años 80 como reaccionaria (a pesar de sí misma y su autopercepción en su momento) por parte de artistas e intelectuales actuales de Europa del Este y la imposibilidad de encontrar un análisis similar en el contexto de América del Sur.[29] Otro problema que complejiza enormemente el ejercicio comparativo está indicado por el hecho de que, más allá de los componentes críticos de sus prácticas, los artistas de Europa del Este no siempre se veían como disidentes en sentido estricto, y conocemos suficientes ejemplos de arte no oficial[30] que, para decirlo de un modo simple, pretendían que su trabajo fuese visto como un aporte constructivo en el marco del proyecto nacional de los gobiernos socialistas o comunistas, que, vistos bajo esta luz, se perdieron muchas oportunidades de renovación conceptual e iconográfica. No hay nada comparable en América del Sur fuera del caso chileno, por lo demás de muy corta vida (y sobre ello dice mucho el "fracaso" del proyecto de Lea Lublin exhibido en *Témpano*). El modo de los artistas de operar sobre el tema "política" difiere enormemente en ambas regiones, y eso sigue siendo así hasta el día de hoy, y creo que esto visible en *Témpano* en términos generales, por ejemplo cuando comprobamos que ninguna de las obras rioplatenses que lidian con el problema de lo institucional que estudiamos se enfrenta directa y específicamente con agendas políticas, mientras que *Inside Out – Not So White Cube* presenta varios casos (y podrían ser más).

En ese sentido, es instructivo referirse aquí al caso de estudio Nº 10 de la selección rioplatense de *Témpano*, que, a pesar de su importancia, no pudo integrar la muestra final (y eso lo hace aún más sintomático), si bien es estudiado por el historiador de arte Gabriel Peluffo Linari en el único texto importante escrito en Uruguay que se aboca a historizar la producción artística local de los últimos años desde el punto de vista del problema de lo institucional:

29 Ver mi artículo "One-direction gaps: notes on the origins of video art in Uruguay and Slovenia (Fragment)", en: https://www.academia.edu/34789653/One-direction_gaps_notes_on_the_origins_of_video_art_in_Uruguay_and_Slovenia_Fragment_

30 "Arte oficial" es un término problemático. En Yugoslavia no era un concepto claramente articulado desde el Estado, que favorecía un tipo de modernismo moderado y bastante abierto a influencias foráneas. En Albania era exclusivamente un Realismo Socialista altamente regulado y controlado, pero el gobierno comunista de Albania era maoísta y tenía más vínculos con China que con la propia Unión Soviética, cuya influencia es más fuerte en otros países de la región.

> Cabe mencionar, en este sentido, el proyecto llamado "Año de la Orientalidad", de Eduardo Cardozo, Fernando López Lage y Fernando Peirano, propuesto en el marco de un llamado efectuado por la Dirección de Cultura del MEC [Ministerio de Educación y Cultura] en 1999 que convocaba iniciativas artísticas en torno al tema del célebre Tesoro de la Masilotti [leyenda urbana de Montevideo que supone un tesoro oculto por las hermanas así apellidadas], como un desafío a la problemática del hallazgo y del desenterramiento. El proyecto consistía en el ocultamiento, debajo del piso de la Plaza Cagancha [en el centro de Montevideo], de una placa de bronce con los nombres de personas presuntamente involucradas en la ejecución de torturas y desapariciones forzadas durante la dictadura, previéndose dispositivos adecuados para su eventual descubrimiento. En esta oportunidad, el asesor letrado del Ministerio (MEC) planteó la dificultad de que un organismo estatal se hiciera cargo de una obra que suponía la denuncia pública de personas cuya responsabilidad política y moral en la violación de derechos humanos no estaba probada, colocando al Ministerio como coprotagonista de un episodio presuntamente reñido con la vigencia de la Ley de caducidad de la acción punitiva del Estado. Pero al mismo tiempo, dicho asesor advertía que la prohibición de llevar a cabo esa obra era un ejercicio de censura previa, asunto también reñido con la jurisprudencia. La cuestión pasó rápidamente a la órbita de la prensa desencadenándose un debate desde los semanarios *Brecha* y *Búsqueda*, que terminó propiciando la decisión tomada por los propios artistas de retirar la propuesta en disputa a efectos de hacer posible el evento, aunque finalmente éste fue clausurado por el Ministerio (MEC) buscando evitar la extensión del conflicto al resto de los participantes (Peluffo Linari, Gabriel, *Nuestro tiempo 07. Artes visuales*, Colección Nuestro Tiempo, Libros del Bicentenario, Montevideo Comisión Nacional del Bicentenario, 2014; pp. 52-53).

Si bien el equipo de *Témpano* contactó a los artistas involucrados en este proyecto, estos declinaron su participación alegando falta de documentación sobre el mismo. En todo caso, su ausencia es figura de otra mayor. Aunque muchos artistas uruguayos se han referido a la dictadura en sus obras, "Año de la Orientalidad" es un ejemplo tristemente solitario de un tipo de proyecto que se ocupa de ella al mismo tiempo que lidia con el problema de lo institucional en todas sus premisas, en tanto realizado para un concurso público organizado por la principal institución cultural del país que pone en cuestión los límites, prerrogativas, fórmulas y po-

deres de esa institucionalidad, señalando a través de los procedimientos utilizados una sintomática que excede el campo artístico y cultural para producir efectos en otras áreas sensibles del tejido social.
En este contexto es importante, pues, delinear el agujero negro que resulta ser, para la producción artística y su historiografía, el período dictatorial, y qué significa para nosotros en este marco de análisis: al cancelar, cerrar o reprimir las instituciones del arte y la cultura, las dictaduras cancelaron también el problema de lo institucional, que subsume en la necesidad (literalmente) vital de enfrentarse al propio Estado. Ello lleva a producir en los artistas un anti-institucionalismo radical que necesariamente los aleja de la crítica institucional tal como la entendemos aquí; ya afirmaba Peluffo Linari en otro pasaje de su libro, por otra parte, que los "pronunciamientos anti-institucionales se presentaron puntualmente hasta finales de la década de 1980 para desaparecer luego". Es por ello que gestos como los que protagoniza en Yugoslavia Dalibor Martinis, por ejemplo, a fines de los setenta, no solo son impensables en Uruguay y Argentina: también demasiado poco relevantes, incluso negligentes, dadas las condiciones mucho más críticas del campo cultural, marcado por la tortura y la desaparición, el exilio y la muerte de miles de personas. Por otra parte, no habría sido posible pensar una figura políticamente opuesta que activase recursos del conceptualismo y de la crítica institucional en un marco oficialista. Lo que "Año de la Orientalidad" parece indicar, además, es que los años inmediatamente posteriores a la dictadura tampoco fueron propicios para producir crítica institucional de alto voltaje político, dada la persistencia del silencio y la (auto)censura que la "solución pacífica" de la transición impuso a la población, y por tanto, a los artistas: la institucionalidad "blanda" dictatorial, que sobrevive en mucho al régimen y que alimenta también iniciativas de reconstrucción, "diagnóstico y terapéutica"[31].
Es significativo constatar que en Europa del Este cobraban forma desde mediados de los años 80 iniciativas como la *documenta Yugoslava*, o se fortalecían proyectos como el Archivo de Arte Contemporáneo, luego Centro para el Análisis de Arte, de Lia Perjovschi (Rumania), que, si bien señalan parecidas deficiencias o ausencias del campo cultural, ofrecen respuestas mucho más estructuradas que no solo divulgan las manifestaciones y la teoría de las últimas tendencias hegemónicas del arte (necesidad recurrente en la era pre-internet, reivindicada por

31 Consultar el ensayo de María José Herrera "Gestión y discurso". Revista {{em_rgencia}, Nº 4: http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/herrera/

artistas de ambas regiones), sino que favorecen una producción que las fagocita y supera, insertándose en una tradición vernácula de mucho más larga data (y mucho menos conservadora: baste comparar la historia del videoarte y del conceptualismo en Checoslovaquia y Yugoslavia con la de Uruguay). Claro está que esto ocurría en muchos países de Europa del Este en un contexto mucho menos afectado por la censura y la opresión del Estado y signado desde los años 80 por un proceso de "apertura al mundo" comparable a la que viviría América Latina un poco después en otras coordenadas (aunque en la misma dirección: el neoliberalismo económico, la democracia parlamentarista). Aquí quizá sea posible trazar un paralelismo interesante con la escena porteña y su febril destape en los 80, tema tratado en detalle por historiadores del arte como Ana Longoni y la "plataforma de investigación, discusión y toma de posición colectiva desde América Latina" Red de Conceptualismos del Sur[32]. En este panorama, la cultura punk cumple un rol especial, claro y ya estudiado en el caso de Yugoslavia, por ejemplo, pero igualmente importante, si bien no tan reconocido, en el Río de la Plata. En Eslovenia, por ejemplo, la comunidad punk se convierte en la década del 80 y hasta principios de los 90 en un componente fundamental tanto del panorama del videoarte y los nuevos medios como en los procesos de creación de institucionalidad alternativa, aspecto ejemplificado por la ocupación (en 1993) y organización (hasta la actualidad) de Metelkova Mesto[33]. En este contexto, y hablando especialmente de Yugoslavia, es importante señalar que este fenómeno (la ocupación de edificios públicos con el objetivo de producir espacios culturales alternativos) es un elemento más de una cultura acostumbrada al imperativo político y social (comunal) del quehacer artístico, y esto no tiene parangón en el Río de la Plata, así como no tiene parangón en la actualidad el modo en que los artistas actuales enfrentan ese mismo imperativo. En ese sentido, cabe agregar a la lista de problemas de los ejercicios comparativos entre Europa del Este y el Río de la Plata el hecho que, más allá de estadísticas y formas de lo institucional, la genética social que permea las prácticas artísticas es completamente divergente en ambas regiones. Esto también puede observarse a través de las prácticas que lidian con el problema de lo institucional en sentido clásico, como aquellas que utilizan como estrategia la parodia de la institucionalidad.

32 https://redcsur.net/ Consultar, por ejemplo, el libro-catálogo de la muestra Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (Museo Reina Sofía, Madrid, 2012-2013).

33 http://www.metelkovamesto.org/

La parodia institucional (entendiendo parodia en su sentido etimológico y no en su acepción de referencia burlesca) como recurso es un elemento central en las obras y proyectos de Ivan Moudov y Tadej Pogačar presentes en *Témpano*, y aparece como factor de formación en el proyecto de Lia Perjovschi, en sí mismo una institución digamos típica en la actualidad. Pero es también un aspecto estructural de *Témpano* en tanto producción del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo (MACMO), en sí mismo una institución paródica. MACMO no es un caso aislado en América del Sur, pero es bastante atípico en el Río de la Plata y *rara avis* en Uruguay, donde las instituciones estatales son tradicionalmente exclusivas, ya que el mercado del arte local es poco más que inexistente y las instituciones privadas abocadas a la cultura y el arte son escasas. En ese sentido es posible situar aquí el análisis que Gregorič y Milevska realizan sobre la situación en la inmediata "pos-transición" en Europa del Este:

> ... algunos artistas (en países como la República Checa y algunos de los Estados que sucedieron a la ex Yugoslavia) se involucraron, al menos durante un tiempo, en transformar sus marcos institucionales, pasando así a ocupar un lugar central en el sistema que solían sólo observar y criticar. Alternativamente, otros artistas establecieron sus propios museos, galerías y espacios para proyectos, organizaron archivos, iniciaron colecciones o construyeron enteras narrativas históricas paralelas del sistema que ahora podrían criticar retrospectivamente. (Gregorič y Milevska, "Inside Out: Critical Art Practices That Challenge the Art System and Its Institutions", en: *Inside Out - Not so White Cube*, p. 12)

Este panorama presenta analogías evidentes con el del Río de la Plata a principios de la década de 2000, época en que surgen proyectos que, como Trama en Argentina, se abocaron a la creación de nuevos modos de pensarse en y entre institucionalidades, a la vez que aparecen galerías y espacios alternativos y se configuran tímidos proyectos autónomos que vinculan práctica artística, espacio público y activismo. Es también en este contexto que surgen proyectos casi modélicos como "La hija natural de Torres García", un trabajo (1999-2010) de la artista uruguaya Jacqueline Lacasa que se resolvió en una serie de publicaciones que, a través de entrevistas con diversos actores del mundo del arte local (galeristas, artistas, críticos, gestores, etc) produjo, por un lado, un mapeo inédito del arte contemporáneo uruguayo (y un archivo), mientras que, por el otro, evidenciaba la pobreza de recursos con que el Estado afron-

taba la producción artística nacional. Lo más llamativo del caso fue su inmediata institucionalización; ya en 2007, Lacasa era nombrada directora del Museo Nacional de Artes Visuales (cargo que mantuvo hasta 2009), nombramiento que no estuvo exento de polémicas y que contribuyó al enrarecimiento general del ambiente institucional de Montevideo en un momento de transformación, relevamiento generacional y cierta polarización de crítica y público. En este contexto,

> ...cabe recordar otro episodio (...) que atañe directamente al jaque institucional desde el propio seno de la institución. En el año 2008 las artistas (egresadas del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes) Agustina Rodríguez y Eugenia González ocuparon el espacio de una oficina naviera abandonada para realizar una exposición en la que intervenían varios artistas, que se llamó "Interferencias en el sistema". Esa muestra se proponía demostrar que para ser artista, bastaba conformar un currículum e ingresar al sistema institucional del arte en una radical e irónica apuesta a la teoría institucionalista, sin que el evento implicara ninguna interferencia real en ese sistema. El desquite fue planeado por estas artistas en ocasión del 54º Premio Nacional de Artes Visuales Carmelo Arden Quin (2010), mientras Eugenia González cumplía funciones contratada por el Ministerio de Educación y Cultura. En esa oportunidad procedieron a invitar a decenas de personas amigas a presentar proyectos al Premio (sin valor de proyectos artísticos), a efectos de que pudieran votar por González como miembro del jurado elegido por los participantes, asunto que se cumplió una vez realizado el recuento de votos. Por su parte, Agustina Rodríguez presentó formalmente un proyecto de obra que consistía, precisamente, en la descripción de esos hechos poniendo deliberadamente al descubierto el plan, acompañado de un estudio de probabilidades acerca del desenlace. El proyecto no existía como tal, pues él ya era la propia obra, y ella consistía en el propio devenir de los acontecimientos. González no tardó en ser desplazada del jurado (después de haber participado en la etapa de preselección de los proyectos) al tiempo que aumentaba la ola de protestas contra su intervención, y dos de los artistas participantes emitían una carta pública de denuncia. En abril de 2011 a Eugenia González se le inicia un sumario administrativo por parte de la asesoría letrada del MEC, que culmina un año después, cuando el instructor sumarial realiza el informe final que concluye en la culpabilidad de González sugiriendo su separación del cargo. Si bien la sentencia no se cumplió en esos términos, el largo episodio puso de manifiesto los mecanismos defensivos de la institución

> ante lo que significaba –ahora sí– una verdadera "interferencia en el sistema". Aun cuando el caso no tuvo mayor trascendencia pública siendo en general desestimado y hasta denostado por alguna parte de los artistas, tiene interés como puesta en cuestión por un lado de la vulnerabilidad de los mecanismos de admisión y legitimación del arte dentro del sistema institucional, y por otro, como prueba de la reacción inmunológica de ese sistema. (Peluffo Linari, Gabriel, Nuestro tiempo 07. Artes visuales, Colección Nuestro Tiempo, Libros del Bicentenario, Montevideo Comisión Nacional del Bicentenario, 2014; p. 53).

Esta obra de González y Rodríguez es la otra gran ausencia de *Témpano*, dado que se trata de hecho, de "uno de los ejemplos más claros (por el impacto logrado) de arte de crítica institucional realizado en Uruguay"[34], mientras que su corolario, la creación por parte del mismo dueto de artistas de MACMO, una institución paródica en sentido clásico (en un momento en que el Estado, enfrentado a críticas conservadoras, decidía no abrir un "museo" de arte contemporáneo sino un mero "espacio", en las facilidades de una ex-cárcel renovada con fondos de una agencia española de desarrollo), recuerda otro trabajo contemporáneo del artista búlgaro Ivan Moudov, más que el proyecto P.A.R.A.S.I.T.E. de Tadej Pogačar, que es más antiguo, se inserta en otras coordenadas ideológicas y, por encima de todo, se desarrolla en una dirección diferente. MACMO y las obras que rondan la "creación de un Museo de Arte Contemporáneo de Bulgaria" de Moudov se vincula a una situación que señalan Gregorič y Milevska y que también contextualiza el trabajo de Azra Aksamija presente en *Témpano*:

> Desafortunadamente, hoy en día en algunos países (como en Bosnia y Herzegovina, por ejemplo) no hay prácticamente ninguna institución artística pública en funcionamiento que pueda ser cuestionada o criticada, debido al debilitamiento general del Estado como institución. En estos casos, la necesidad de que los artistas trabajen y se comporten como una institución surge de la necesidad: junto con los activistas diseñan proyectos para sensibilizar, organizar y luchar para restablecer las instituciones de arte y hacer posible que reabran sus puertas. (ídem)

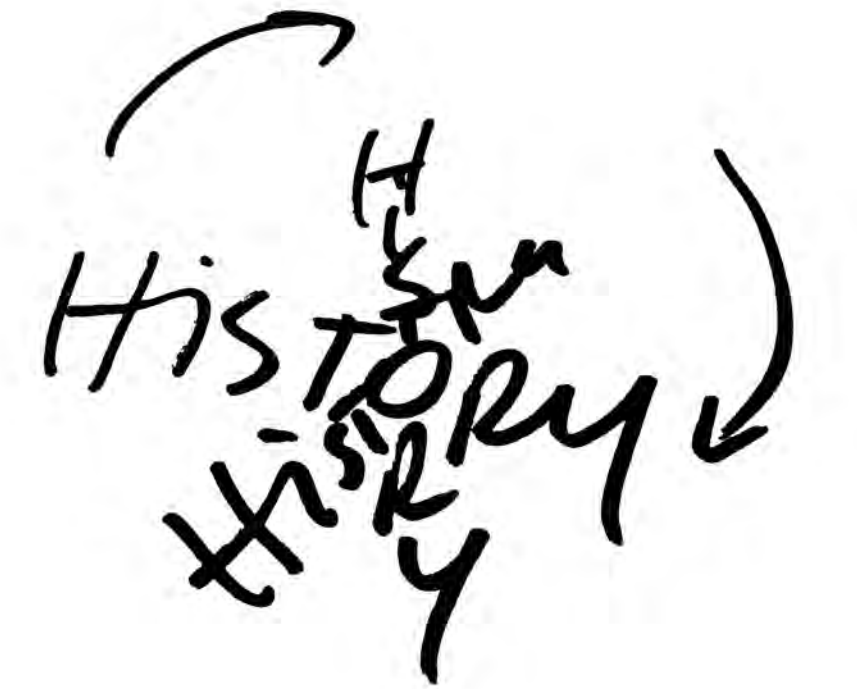
34 Carolina Porley, "Arte contra el mundo del arte", reseña de Témpano en semanario *Brecha*, Montevideo, 28-6-2017.

Con una sola variable: en Uruguay y Argentina, amén de que las instituciones artísticas públicas gozan (todavía) de cierta buena salud, la asociación entre artistas y activistas tan frecuente en Europa del Este es mucho menos común. En todo caso, estamos asistiendo a una época en la que el problema de lo institucional, como demuestran los desarrollos del proyecto de Tadej Pogačar (hacia lo que Suzana Milevska llamada "recuperación reversa" y "agencia"[35]), el crecimiento de la red de artistas e intelectuales marxistas asociados a ArtLeaks y otros proyectos similares, y los trabajos recientes de Sašo Stanojkovič (entre los artistas presentes en *Témpano*[36]) nos enfrenta con el siempre renovado imperativo político de las prácticas artísticas, ya alejados de los métodos y modelos del conceptualismo histórico. En mi opinión, *Témpano* fracasa como ejercicio comparativo, porque el ámbito y los problemas que subyacen tal ejercicio son demasiado amplios y complejos para ser asimilados a través de una sola muestra y/o publicación. Al mismo, tiempo, logra evidenciar esos problemas, o al menos sugerirlos, a veces a través de una ausencia, a veces a través de modelos de actuación que, sin ser exóticos dado que nos enfrentamos a un horizonte muy concreto de prácticas, resultan inconmensurables o impensables en otros contextos.

35 Ver mi texto "De la Crítica Institucional a la recuperación reversa. Una entrevista con Suzana Milevska", Revista del MACMO, Vol 3, Nº1 , Montevideo, 2015.

36 Y entre los que no, Artists at Risk, indudablemente uno de los proyectos artísticos más importantes surgido en Europa en los últimos años. http://artistsatrisk.org/?lang=es

ARCHIVO



Dan Perjovschi, *The Museum Drawings*, 2013.

Dan Perjovschi dice de sí mismo que es "un proveedor de dibujos. Me gusta que me digan qué es necesario y para qué propósito. Y los envío. Para movimientos activistas, para libros y protestas" (citado en el catálogo de la muestra *Inside Out. Not so White Cube*, Galería de la Ciudad de Liubliana, 2015). En efecto, no hay (o imaginarlo es difícil) un tema crítico o candente que no se beneficie del trazo grueso, de marcador de fibra negro, del artista rumano. Sus dibujos, esquemáticos y precisos, pueden partir de juegos de palabras (o de la disección de una palabra), pero no es posible describirlos sin mostrarlos. Apelan al humor, pero pueden ser macabros; sus temas favoritos –consumo, poder, control, manipulación– lo son.

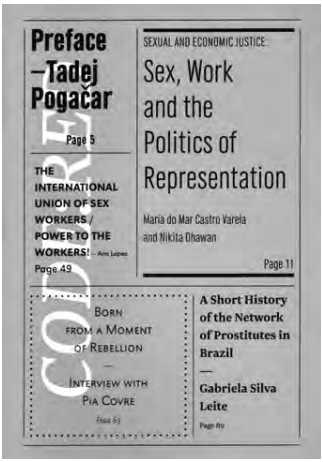
Muchas veces se centran en dicotomías que se revelan falsas, en pares dialécticos (una iglesia le pregunta a una mezquita: "¿te gusta el feng shui?"), pero a veces forman grupos y se vuelven paisaje conceptual de la actualidad vista con el ojo más crítico posible, el de un artista que juega a ilustrador y cubre paredes de museos mientras dice que "la privatización clandestina de los museos y la conversión en mercancía del pensamiento cultural son problemas serios. Amo y odio a los museos de arte. Los critico severamente y los defiendo con pasión. Quiero exponer en todos ellos" (ídem). La obra de Perjovschi apela a una de las funciones inmemoriales del dibujo y tiene puntos de contacto, en Uruguay, con la de Ricardo Lanzarini.

Tadej Pogačar, *P.A.R.A.S.I.T.E. Museo de Arte Contemporáneo*, 1990-actualidad

Kings of the street, 1995

P.A.R.A.S.I.T.E. Museo de Arte Contemporáneo es, escribe **Tadej Pogačar**, "un organismo móvil y un modelo crítico, que se apropia de la forma exterior y la denominación de una institución cultural. Su *modus operandi* está orientado al análisis y deconstrucción de los centros simbólicos de poder y la búsqueda de modelos paralelos de operatividad cultural, económica y social. [...] Tal como actúa un parásito en la naturaleza (como regla cubriendo sus necesidades vitales solamente en relación directa con su hospedador), el museo *P.A.R.A.S.I.T.E.* se apropia de territorios, elige espacios, interrumpe relaciones y se alimenta de los jugos de las instituciones." (http://www.parasite-pogacar.si/about.htm) Dos de los más importantes proyectos artísticos que surgieron durante la agonía de Yugoslavia (Tito murió en 1980 y Eslovenia y Croacia declararon su independencia en 1991, a lo que siguió una guerra por todos conocida) continúan activos en Eslovenia hasta el día de hoy: *Neue Slowenische Kunst* y *P.A.R.A.S.I.T.E. Museo de Arte Contemporáneo*. Ambos, a pesar de sus diferencias, están estrechamente relacionados con la cuestión de lo institucional, y ambos parodian la institucionalidad desde su propia forma, estructura u organización. Pero si *Neue Slowenische Kunst* es un colectivo integrado por individuos provenientes de diversos ámbitos (teatro, artes visuales, música, diseño, teoría, filosofía, historia del arte) y un fenómeno generacional anclado en la tradición de la retro-vanguardia, *P.A.R.A.S.I.T.E. Museo de Arte Contemporáneo* es el proyecto de una sola persona que insiste en la producción de cierta incomodidad, fiel a una serie de principios que se esbozan en obras de principios de la década de los 90 (la fundación del Museo de Arte Contemporáneo data de 1990 y su renombramiento como *P.A.R.A.S.I.T.E.* es de 1993) y cuya depuración y desarrollo es a esta altura un modelo de actuación de una coherencia extraordinaria y un método (el "nuevo parasitismo") ejemplificado por numerosos proyectos y series.

Un ejemplo de este *modus operandi*, que también ilustra la evolución del organismo *P.A.R.A.S.I.T.E.* a lo largo las últimas tres décadas, es la serie de proyectos, obras y acciones vinculadas a la cuestión del trabajo sexual entendido como "una forma específica de economía paralela". En 2002, *P.A.R.A.S.I.T.E.* parasita el famoso Museo de Artes Gráficas de Liubliana, organizando el develamiento público (con ceremonia y mesa redonda) de un *Monumento al Trabajador Sexual Desconocido*, una escultura efímera colocada sobre un plinto vacío frente a la entrada de la institución. Esta pieza simple todavía parece anclada en un modelo "típico" de uso de las instituciones con fines propios, pero ya desde el año anterior había comenzado Pogačar a trabajar en una serie de proyectos complejos titulada *CODE:RED* que llevan las estrategias de parasitismo en una nueva dirección. *CODE:RED TRABAJADOR SEXUAL* (2001) se llevó a cabo en el marco de la 49ª Bienal de Venecia y, entre otras cosas, posibilitó la producción del Primer Congreso Mundial de Trabajadores Sexuales y Nuevo Parasitismo y la edición de un número especial de la revista *SEX WORKER*. El proyecto fue llevado a cabo en estrecha colaboración con el Comité por los Derechos Civiles de las Prostitutas de Pordenone (Italia) y produjo manifestaciones, debates y encuentros entre activistas, organizaciones y trabajadores sexuales de varios países en torno a una carpa que fue llamada, consecuentemente, "Il padiglione delle prostitute". Con este proyecto, Pogačar inaugura un modelo de actuación que repetirá con variantes en diversos países (Tailandia, Brasil, Estados Unidos, Croacia) en los cuales las cuestiones de la prostitución y los derechos de los trabajadores sexuales son especialmente críticas. En el caso de *CODE:RED*, Pogačar se apropia de fondos y apoyos (y de capital cultural, y de prestigio) de las instituciones artísticas que lo invitan o a las que aplica en tanto artista profesional y los re-direcciona, en colaboración con organizaciones civiles y/o colectivos ajenos al mundo del arte, a movimientos o territorios sociales críticos sin posibilidades de alcanzar por sí mismos estas cotas de visibilidad y esos recursos. A través de *P.A.R.A.S.I.T.E.*, y en línea con otros artistas actuales de su generación como Thomas Hirschhorn o Sašo Stanojkovik, Tadej Pogačar representa la punta de lanza de un movimiento de la crítica institucional en el arte hacia lo que la teórica macedonia Susana Milevska reconoce como "agencia" y "recuperación reversa". "El término 'recuperación', utilizado por Debord y otros Situacionistas es lo contrario a détournement, y refiere a los procesos de comodificación, absorción, incorporación, apropiación, neutralización y banalización que sufren ideas e imágenes subversivas o radicales (tanto en términos estéticos como políticos) por parte de la cultura *mainstream*, los medios masivos de comunicación y, en general, la sociedad burguesa. Milevska propone que el proyecto *CODE:RED* 'utiliza el sistema de recuperación en sí mismo para beneficiar comunidades marginadas y en el ostracismo'; el artista se convierte así en un 'agente capaz de intervenir y producir pequeños cambios en áreas en las cuales muchas otras instituciones mejor equipadas no sienten ninguna urgencia en actuar'". (Francisco Tomsich, "Círculos sobre lo institucional", Revista MUSEO, Vol. 3, Nº 1, Enero-Junio de 2016).



Este trabajo de **Paula Massarutti** está signado por la noción de transparencia, legible tanto desde el punto de vista de la crítica Institucional en tanto tradición como desde las problemáticas locales y regionales vinculadas a la figura del trabajador público (y particularmente, del trabajador público en cultura y sus a veces oscuros orígenes, funciones y poderes), el concepto de oficina y las relaciones entre los órganos del cuerpo estatal, cuestiones que la artista investiga y que *BIEN VISTO* interpela.

Durante quince días, los trabajadores del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettorutti de La Plata llevaron a cabo sus tareas cotidianas no en sus oficinas de siempre, sino dentro del espacio expositivo de la institución, en una sala denominada Microespacio, conectada con el exterior del edificio por una vidriera. *BIEN VISTO*, escribe la artista en la publicación que acompaña el proyecto (subtitulada, como los videos que lo documentan, "autorretrato bonaerense") promovió "lo ficcional" (una narrativa de apropiación, redefinición de espacios de trabajo y competencias asociados a ellos durante el proceso de exhibición) y, por otro lado, "lo funcional: la articulación del Museo Pettorutti con el resto de las oficinas del Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, por medio de la red informática". Así, la artista no solo produce una representación (la "meta-imagen de otra imagen") sino que postula una ética de trabajo y, a través del análisis y re-elaboración de la experiencia, diagnósticos y propuestas que, si fueran atendidas por los responsables políticos de las estructuras culturales, podrían producir debate público, mejorar las condiciones de trabajo, y optimizar las relaciones entre las instituciones públicas a la hora de coordinar esfuerzos y producir acciones conjuntas de más amplio alcance.

Paula Massarutti, *BIEN VISTO*, 2009

Jusuf Hadžifejzović, *Grandes Almacenes Giorgio Morandi*, 2015

En la serie de acciones con las que **Jusuf Hadžifejzović**, ha estado rindiendo curioso homenaje al pintor italiano Giorgio Morandi y su obcecada práctica del bodegón con recipientes: vacío, propiedad, *objet trouvé*, consumo, mercado (y mercadillo), reliquia (autobiográfica), mercancía (artística), cuerpo (del artista) son palabras clave para describirlas. Es así que sobre su muestra *Propiedad de vacío* (Instituto para el Arte Contemporáneo, Zagreb, diciembre de 2014), escribe Jonathan Blackwood que se trata de un "mercado de la experiencia pasada": el artista exhibe composiciones realizadas con embalajes, cajas, latas y otros recipientes de productos (alimentos, bebidas, cigarrillos) que ha consumido él mismo y que funcionan como signos y evidencias de un ser y un hacer en un lugar y un momento. Si bien este modelo de actuación está relacionado con prácticas históricas bien conocidas (de Beuys, Duchamp, Manzoni, entre muchos otros), los objetos que se exhiben evaden la intervención del artista, que, con cierta ternura no exenta de humor, los vuelve materia de un pensamiento más que nada pictórico o, para decirlo de otro modo, plástico. Los objetos manipulados por Hadžifejzović señalan con extraña intensidad su temporalidad, como si fuesen restos arqueológicos de una era muy lejana. Y lo son, en efecto, al menos algunas de ellos, en un contexto de abruptos cambios y transformaciones sociales, políticas y económicas que dejan inmediatamente sus huellas sobre todo objeto de cambio y sobre los cuerpos que el cuerpo del artista representa a través de imágenes del consumo. La pieza Grandes almacenes Giorgio Morandi en el marco de *Inside Out. Not so White cube*, enfatizó el aspecto procesual y la acción: Hadžifejzović, presente en la inauguración de la muestra, oficia de serio mercadero de sus vacíos selectos, cuyos recipientes vende a los visitantes a su valor en tanto llenos, no sin el expediente de la autentificación firmada por el artista y la documentación de cada transacción con oscuros (o clarísimos) fines "de galerista". Lo que sucede en el transcurso de la acción no deja de ser, por el hecho mismo de su previsibilidad y su repetitividad, sorprendente, sintomático y algo perverso.

La obra de **Lia Perjovschi** aquí documentada es una versión para *Témpano* de una instalación realizada con variantes en diversas instituciones artísticas y no artísticas en diversas partes del mundo que funciona como un indicio de una institución sui-generis artístico-pedagógica y político-cultural que opera con diversos nombres, sedes y contextos, desde al menos 1985 y que podría calificarse como un proyecto de una vida entera. El eje del *Archivo de Arte Contemporáneo* (1997-1999) y del *Centro para el Análisis de Arte* (desde 1999) es la función del archivo en la formación, la discusión y la crítica de arte, pero también la ausencia que esa función connota (y entonces: ¿qué necesitamos saber?) y la forma que denota (y entonces: ¿cómo operar con él?). En un período de cierta hambruna cultural, el archivo se convierte en síntoma de un malestar, en tiempos de exigencia debido a la sobreabundancia o la excesiva oferta de novedades, el archivo se convierte en un criterio de selección y en un repertorio de historias amenazadas por la desaparición. Es por eso que Perjovschi dice de su archivo, cuya prehistoria asocia a la discusión y búsqueda de "nuevas maneras de hacer arte" en un contexto político volátil y de aislamiento cultural, que es "activado por la voz" (catálogo de la muestra I*nside Out. Not so White Cube*, Liubliana, 2015). El archivo es algo físico, un conjunto de objetos, pero mudo en sí mismo, "un marco y una plataforma para las ideas, el diálogo, la comunicación y el empoderamiento" (ídem). "La voz" ha sido activada a través de discusiones informales, mesas redondas en instituciones, publicaciones periódicas, talleres en academias de arte, encuentros con profesionales de ámbitos ajenos al arte, eventos llevados a cabo en los más diversos contextos y enfrentando muchas veces dificultades de variada índole, la mayor de las cuales no es una revolución a nivel macropolítico y la menor de las cuales no es la precariedad endémica del artista en la sociedad actual. El proyecto de Lia Perjovschi habla, además, de los modelos de enseñanza del arte y de sus supervivencias y formas de transmisión en una época de homogeneización y desconcierto, y nos obliga a pensar en las estrategias a construir

Lia Perjovschi, *Archivo de Arte Contemporáneo/Centro para el Análisis de Arte*, 1985-actualidad

para que las historias del arte trabajosamente construidas durante los últimos cincuenta años en territorios periféricos (geográfica, cultural o políticamente hablando) no sean arrolladas por el consumo de novedades, sino que mantengan la capacidad de ser reactivadas por la voz y sigan cumpliendo su función, construyendo tradiciones y produciendo capacidades críticas.

Hungry Artist Foundation, *13.057*, 2008

Hungry Artist Foundation es una asociación informal de artistas multiforme y dispersa activa en Montevideo desde el comienzo de la década del 2000. Sus primeros trabajos colectivos (intervenciones en el espacio público, festivales de performance y acciones grupales) surgen en el contexto de una grave crisis social, económica y política que sacudió la región en torno al año 2002 y cuyas consecuencias aún son visibles en el entramado social uruguayo.

La Hungry, como suele ser llamada, atraviesa la cultura visual y artística del Montevideo de los últimos quince años, y sus actividades fueron fundamentales en la conformación de toda una generación de artistas uruguayos vinculados a la performance, la música, el diseño y las artes visuales que entendieron el espacio público como lugar de resistencia, se adueñaron tempranamente de las nuevas tecnologías de difusión y publicación, crearon redes efímeras vinculadas a movimientos de protesta y renovaron una tradición local de uso de materiales de desecho para la producción artística. 13.057 fue el aporte de HAF a la muestra colectiva *Cero Uruguayo*, realizada en 2008 en el primer piso del edificio de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay por el curador Ezequiel Steinman, que convocó una serie de artistas a participar en ésta sin conocer de antemano el presupuesto que recibirían, que fue sorteado entre los 8 grupos e individuos a través de la Lotería Nacional. La premisa era utilizar todo el dinero correspondiente en la obra a exhibir. La obra consistió en una instalación realizada con desechos en la que desperdigaron y escondieron la suma de $U 13.057 (un poco más de 500 dólares en esa época) en billetes de banco intervenidos con impresión láser. Al finalizar el mes en exhibición, se realizó un evento en la vía pública, junto a la puerta de la Dirección Nacional de Cultura, a modo de feria de pulgas en la que las piezas y fragmentos de la instalación eran vendidas como arte barato —todo a un precio entre $U 13 y $U 57— con el fin de recuperar algo del dinero sustraído por los visitantes de la muestra.

Hungry Artist Foundation, *Mondongo*, 2017

Lia Perjovschi,
Archivo de Arte Contemporáneo/ Centro para el Análisis de Arte,
1985-actualidad

"Para esta muestra se ofrecieron a la Hungry Artist Foundation $2800 para gastos de realización de obra. Se resolvió emplear el presupuesto asignado en una mondongueada para que coman los intergrantes del colectivo."

MINISTERIO DEL INTERIOR

DIRECCIÓN DE LA POLICÍA NACIONAL
Centro de Estudios Históricos Policiales
Museo Histórico Policial

Av. Uruguay 972
Tel. 1524113
CP 11 100
MONTEVIDEO-URUGUAY

GUIA PARA PRÉSTAMO DE BIENES ARTÍSTICOS E HISTÓRICOS

ADMINISTRACIÓN

Nº de Inventario: MHPUY-1965-1

Ubicación actual: ENP-Laboratorio Científico(depósito)
Dirección: Cno. Maldonado y Carlomagno

Préstamo: 15 ag.2014 - 31oc.2014 en MNAV (Pque. Rodó)

CONDICIONES PARA TRÁNSITO Y EXPOSICIÓN:
FRAGIL. Exposición sin detrimento del objeto

Personas Físicas Responsables: Aldo BAROFFIO y Soledad BETTONI (ver nota de julio 2014, dirigida Sr. Mtro.BONOMI.

IDENTIFICACIÓN

Nombre común: Puerta (1)

Título: Puerta Apto.9 Edificio Liberaij

Tipología y Clasificación Genérica: Objetos Históricos

Técnica y Material: madera

Dimensiones: alto x ancho x profundidad: 200 x 80 x 4 cm.

Inscripciones y Marcas:
Descripción Física: Puerta en madera, armada en bastidor, pintada en color blanco, con perforaciones producidas por proyectiles y roturas varias. Pertenece al procedimiento realizado en noviembre de 1965 en el Edificio Liberaij sito en Julio Herrera y Obes 1182, donde mueren los policías caídos en cumplimiento del deber: Crio. Washington Santana Cabris y Agtes. De Seguridad: Héctor Horacio Aranguren y Luis Cancela Britos, todos pertenecientes a la Jefatura de Pol. de Mvdeo

Estado de la obra: FRAGIL

Montevideo, de agosto de 2014.

Directora CENP
Crio.Insp.(PT)®
Lic. Beatriz ALMEIDA
099.286.123

Entrega: Recibe:
Contrafirma: Contrafirma:

Montevideo, de 2014

Entrega: Recibe:
Contrafirma: Contrafirma:

Entre el 4 y 5 de noviembre de 1965, en el centro de Montevideo, un grupo de policías rodeó el apartamento 9 del edificio Liberaij (Julio Herrera y Obes 1182), donde se ocultaban tres ciudadanos argentinos acusados de numerosos actos delictivos, incluyendo asaltos y asesinatos, y dio comienzo a una operación que duró entre 13 y 16 horas (según diversos relatos) y tuvo como resultado la muerte de dos agentes y de los tres prófugos. Este episodio policial tenía aristas truculentas y prendió fuerte en la cultura popular de la época, además de señalar un tipo de violencia institucional no muy visitada desde hacía unas décadas atrás en Uruguay, pero que apuntaba hacia un futuro no muy lejano: la dictadura cívico-militar comenzó en 1973, y los tiempos inmediatamente previos y posteriores no fueron escasos en tiroteos.

La acción de **Aldo Baroffio y Soledad Bettoni** consistió en desplazar la puerta del apartamento 9 del edificio Liberaij, exhibida en el ex Museo Policial del Ministerio del Interior del Uruguay, al Museo Nacional de Artes Visuales, la principal institución artística del país, en el marco de un Premio anual de arte nacional. Para ello, tuvieron que realizar diversas gestiones y papeleos, cuya exhibición junto al mueble acribillado señala la institucionalidad patente no solo del proceso llevado a cabo por los artistas sino de la función del objeto y de la construcción de memoria y narrativas a él asociadas.

Aldo Baroffio y Soledad Bettoni
Liberaij, 2014

Ivan Moudov, *Creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Bulgaria*, 2010

Los dos videos del artista búlgaro **Ivan Moudov** presentes en *Témpano* documentan dos acercamientos diferentes a un problema local (la ausencia o ineficacia de políticas culturales estatales para favorecer, proteger, apoyar, vincular y favorecer en el extranjero las prácticas, obras y proyectos de los artistas búlgaros actuales) recurriendo a un modelo de actuación (o solución) característico de la cultura global de los últimos decenios: la creación de un museo de arte contemporáneo. El primer acercamiento es de índole digamos metafórico-paródico, el segundo burocrático-humorístico (y Moudov suele moverse entre estos polos). La pieza *MUSIZ* (acrónimo de Museo de Arte Contemporáneo) documenta la inauguración de una institución inexistente así llamada en una estación de tren (en uso) de la capital de Bulgaria, Sofía. Además de vistas de calles de la ciudad forrada con cartelería anunciando el evento (también hubo comunicados de prensa e invitaciones), el video se pasea de ese modo despreocupado, semi-documental y autocomplaciente (desde el punto de vista institucional) al que nos han acostumbrado (las instituciones y los medios de prensa) por el mundo del vernissage local y su fauna de artistas, galeristas, periodistas y diplomáticos hiperactuando (dado el caso particular) sus tics, ritos y fórmulas, pero también festejando de cierto modo misterioso, y también oficiando algo así como una acción de protesta o un modelo extraño de manifestación. Señalando, en todo caso, una ausencia. *Creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Bulgaria*, realizado cinco años después, consiste en una sola toma en la que se muestra a un abogado (contratado por Moudov) que relata la peripecia legal que resultó ser fundar efectivamente *MUSIZ* en tanto institución legal en Bulgaria. El video, que no carece de humor kafkiano, oficia de escalofriante introducción a la burocracia búlgara, pero no deja de ser, como se hace evidente al final, el relato de un fracaso con esperanza o, al menos, con intenciones críticas y transformadoras. El análisis presentado en la obra, con un lenguaje repetitivo y formalista adecuado a su objeto, busca ser modélico y ejemplar, y propone recomendaciones y enmiendas para actualizar la legislación correspondiente al problema planteado.

Graciela Carnevale participó con este trabajo en una serie de acciones y eventos de "arte experimental" producidos en 1968 por el *Grupo de Arte de Vanguardia* de Rosario (que también organizó ese mismo año en Rosario y Buenos Aires la legendaria muestra colectiva Tucumán Arde). *Encierro* fue la última pieza del ciclo y se llevó a cabo el 7 de octubre en la galería Melipan, cuyas vidrieras y puerta habían sido forradas con cartelería del evento. En un momento, Carnevale cerró la puerta del local desde el exterior con un candado, dejando al público encerrado en el interior sin explicación o aviso previo. La acción terminó cuando un asistente que se encontraba en la vía pública rompió la vidriera y quienes estaban dentro salieron, si bien hubo una trifulca y la policía se hizo presente en el lugar. *Encierro* es una acción que integra la genealogía de la crítica institucional clásica, y formó parte de una serie de obras similares realizadas casi al mismo tiempo por varios artistas en diversas partes del mundo que tenían como objetivo cuestionar el espacio, la función y el uso de la institución galería de arte. Como suele suceder con las obras de los artistas latinoamericanos del Conceptualismo, *Encierro* tiene una intención política y social más explícita que las acciones de Allan Kaprow o Daniel Buren (que bloqueó la entrada de la Galería Apollinaire de Milán en 1968) y devino imagen de otros encierros de consecuencias más graves. Carnevale formó parte de una generación de artistas que conectaron activismo político, pensamiento revolucionario y diferentes estrategias conceptualistas en sus prácticas artísticas, construyendo un momento muy fuerte del arte latinoamericano, pronto enterrado por las dictaduras militares que tomaron el poder en toda la región a principio de los años setenta.

Graciela Carnevale, *Encierro*, 1968

La artista e historiadora de la arquitectura **Azra Akšamija** llama "Práctica transcultural" a la metodología de su proyecto general de investigación académica y artística en torno a la representación del Islam en Occidente, el nacionalismo y la arquitectura en los Balcanes a partir de los años 90 y las funciones de la memoria cultural, entre otros temas que lidian con la compleja y conflictiva historia reciente de los países que integraran Yugoslavia y en particular Bosnia-Herzegovina. *Día de la solidaridad* es una acción que surge ante la preocupación de la artista por la crisis cultural que se hizo evidente en Sarajevo en 2012, cuando varias instituciones del arte y la cultura enfrentaron graves problemas financieros y políticos y el Museo Nacional de Bosnia-Herzegovina fue cerrado al público por primera vez en sus 124 años de existencia. Ese año, Akšamija cofundó la plataforma *CULTURESHUTDOWN* (*APAGÓNCULTURAL*) con el fin de sensibilizar la opinión pública internacional sobre la situación en su país, y en 2013 concibió una campaña global de apoyo a través de un llamado abierto que se distribuyó viralmente gracias a la propia *CULTURESHUTDOWN* y otras organizaciones como CIMAM e ICOM. *Día de la solidaridad* fue una acción realizada en respuesta a ese llamado por más de 250 instituciones culturales y museos de 40 países, que vallaron o tacharon simbólicamente, con cinta de precintado amarilla, una obra de sus colecciones.

Azra Akšamija,
Día de la Solidaridad, 2013

ArtLeaks, *Gaceta Nº 3*, 2015

ArtLeaks (http://art-leaks.org) es una plataforma translocal de trabajadores del arte y la cultura fundada en septiembre de 2011 por un colectivo de artistas, activistas e investigadores de varios países de Europa del Este bajo el lema "es hora de romper el silencio". ArtLeaks opera a través de simposios, conferencias, publicaciones digitales y en papel, muestras, colaboraciones, redes y campañas con el fin de exponer al escrutinio público casos de censura, violencia, precariedad e infracción de los derechos laborales de los trabajadores del arte y ejercer presión sobre las instituciones artísticas, los administradores de la cultura y los responsables de las políticas culturales. ArtLeaks no se considera un colectivo artístico, sino una asociación de trabajadores, y busca construir puentes teóricos y prácticos entre crítica institucional (con su tradición de huelgas de artistas, coaliciones e iniciativas como la Art Workers' Coalition, de 1969), movimientos sociales de base y praxis política. Su influencia ha crecido en los últimos años y sus integrantes forman parte de una red internacional de intelectuales trabajando en torno a las políticas del trabajo artístico en todo Occidente. La pancarta, la Gaceta y el periódico mural de ArtLeaks son, desde un punto de vista formal, estrategias de (auto)representación y propagación que juegan conscientemente con tradiciones enraizadas en la historia del activismo político de los siglos XIX y XX. A través de una selección de casos significativos y el análisis de los mismos, estas publicaciones se esfuerzan en señalar la "urgente necesidad de transformar seriamente las relaciones de los trabajadores con las instituciones, redes y economías involucradas en la producción, reproducción y consumo de arte y cultura" (Corina Apostol, ArtLeaks Gazette, http://www.academia.edu/6689739/ArtLeaks_Gazette).

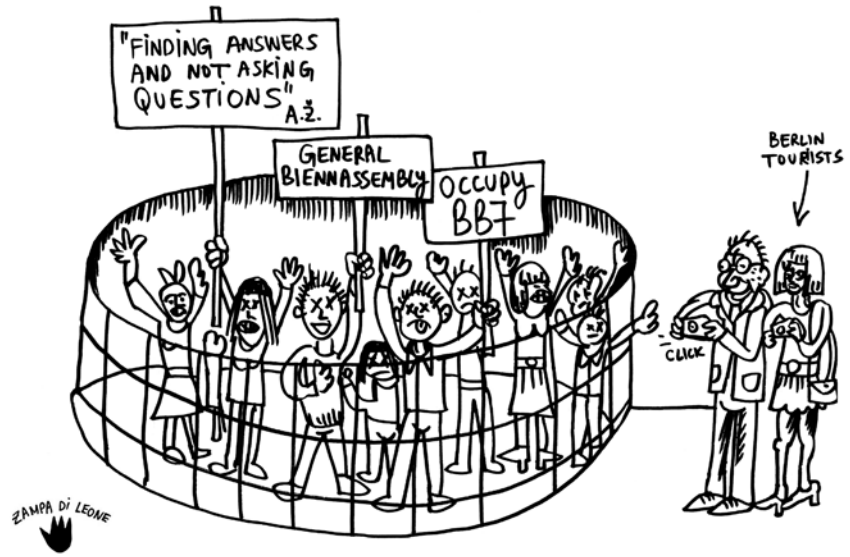
Lea Lublin, *Cultura: dentro y fuera del museo*, 1971

Este ambicioso proyecto de **Lea Lublin** para el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile realizado un año después de la histórica elección de Salvador Allende para la presidencia del país, puede vincularse a muchas obras que integran la historia canónica de la llamada "primera generación" de la Crítica Institucional (las instalaciones de Marcel Broodthaers, las acciones de Hans Haacke) y que, a partir de los últimos años de la década del 60, pusieron bajo fuego crítico la institución museo de arte. *Cultura: dentro y fuera del museo*, sin embargo, tiene algunas características únicas cuyo análisis y crítica sigue siendo pertinente, ya que las operaciones realizadas en el proceso de llevarlo a cabo presentan una serie de paradojas y consecuencias que nos siguen interpelando en la actualidad como latinoamericanos. Una de estas paradojas aparece cuando se comparan las intenciones de la artista y los resultados de la puesta en escena, o exhibición, de su propuesta. Lea Lublin se propuso trabajar con un "Equipo de Producción Interdisciplinario" con el objetivo de producir, en todo el edificio del museo, una compleja instalación que pondría en juego todos los recursos y estrategias que podemos asociar al arte de vanguardia de su tiempo con el fin de posibilitar "la comprensión de los procesos internos o de los obstáculos que permitieron o interfirieron el conocimiento, promoviendo de este modo las contradicciones dialécticas entre cultura y sociedad" desde el siglo XIX hasta nuestros días. La metáfora arquitectónica (dentro y fuera del museo) era utilizada como modelo de organización de los elementos en juego, asociados tanto a medios como discursos: las fachadas exteriores del museo serían utilizadas como soportes de pantallas que referirían a "la situación del país" según los medios de comunicación masivos (fachada principal) y a la "imagen y el pensamiento de los hombres que hicieron la historia de Chile y sus conexiones y/o diferencias con el proceso de América Latina" (fachada lateral sur). La fachada lateral norte, por su parte, se proponía "Muro de la Expresión Popular" cuyo devenir sería documentado y exhibido en el interior del edificio a través de un sistema de circuito cerrado de TV.

Dentro del museo, el público podría atravesar un sistema de "Pantallas Penetrables Traslúcidas" sobre las que se proyectaban diapositivas de pinturas de una historia canónica del arte y leer una serie de diagramas y dibujos en los "Paneles del Equipo de Producción Interdisciplinario" que indicarían "distintas rupturas teóricas/culturales que construyeron el espacio estructurante de las nuevas modalidades conceptuales".
Es fácil percibir en esta descripción plagada de terminología de época y tics estructuralistas, escrita por la propia Lea Lublin (Arte informa. Periódico de Información artística, Año 2, Nº 7, Julio de 1971) cierto placer en una teleología de medios y estrategias que direccionan una narrativa de la historia del arte hacia su propia práctica, mientras que a través de una puesta en escena casi teatral se intenta forzar (aunque sea como representación) el acceso del "fuera del museo" hacia el "adentro", y viceversa.
El proyecto, sin embargo, no pudo ser llevado a cabo de la manera planeada y la muestra solo duró unos pocos días, mientras que las fotografías del proceso que se conocen muestran un panorama más bien "modesto, e incluso precario", como escribe Isabel Plante (Cultura: Dentro y Fuera del Museo de Lea Lublin: Crítica Institucional fuera y dentro del "Tercer Mundo", Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín), agregando que "esa diferencia entre proyecto y realización pone de manifiesto tanto la envergadura de la propuesta de Lublin como el interés del museo en alojarla, más allá de las posibilidades reales de financiarla y organizar la logística que hubiera requerido su construcción completa".
La historia ulterior del proyecto, con intentos de reconstrucción y reelaboración en Francia (donde Lublin vivía y siguió viviendo), sugiere que estas paradojas, además de sintomáticas, tienen algo de estructurales.

Lea Lublin,
Cultura: dentro y fuera del museo, 1971

Ivan Moudov, *MUSIZ*, 2005



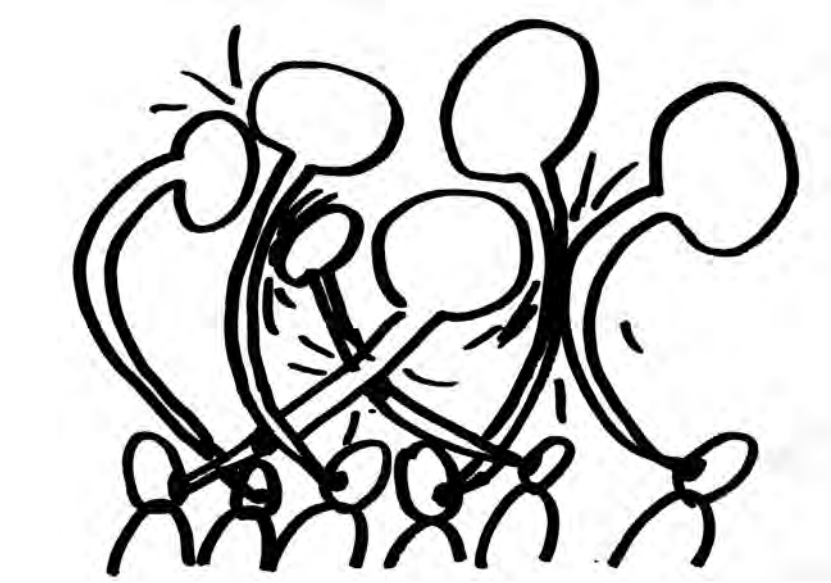
ArtLeaks

Andreas Fogarasi, *Vasarely go home*, 2011

El proyecto *Vasarely go home* es una investigación de **Andreas Fogarasi** sobre un suceso ocurrido en Budapest el sábado 18 de octubre de 1969. Corrían tiempos de relativa apertura ("normalización") en Hungría, y las instituciones artísticas iniciaron una política de acercamientos a creadores disidentes en el extranjero no exenta de contradicciones, como lo demuestra el caso de la gran exposición retrospectiva que el museo Műcsarnok/ Kunsthalle de Budapest dedicó ese año a la obra del renombrado artista de origen húngaro radicado en Francia Victor Vasarely. Dicha muestra, con su enorme éxito de público, ponía en evidencia la desidia del doble discurso oficial, que, mientras pretendía hacer de Vasarely un representante del arte húngaro contemporáneo, toleraba apenas a los artistas que dentro de las fronteras producían arte abstracto o de tendencias "cosmopolitas". Durante la inauguración de la exposición, el artista János Major mostró a amigos y conocidos, "cuando nadie más le miraba", un cartelito que llevaba en su bolsillo y que decía: "Vasarely go home" ("Fuera Vasarely").

El video *Vasarely Go Home* consiste en entrevistas con artistas y otros participantes activos en la escena cultural de Budapest en ese tiempo, que hablan de la importancia de la mentada exposición y del trabajo de Víctor Vasarely en sus prácticas artísticas, y de János Major y su acción. Fogarasi lidia con la memoria histórica de un tiempo cercano y lejano a la vez, que corre el peligro de ser olvidado y malinterpretado, mientras que utiliza su capital artístico para echar luz sobre protagonistas del arte húngaro no tan conocidos fuera de Hungría como lo son Vasarely y él mismo. Ambos aspectos son altamente valorables en este momento, en el que los artistas húngaros se enfrentan nuevamente al aislamiento, la censura, el autoritarismo y el exilio. Recordando el caso de Christo, con similitudes en Bulgaria al de Vasarely en Hungría, cabe decir que *Vasarely go home* es una obra que exhibe a través de cuerpos y palabras las imbricaciones entre arte y (macro)política y la responsabilidad de las instituciones artísticas en la construcción de la vida privada y la creación dentro de las fronteras de los Estados-nación.

Inauguración de exposición de Victor Vasarely en Műcsarnok, Budapest, 18 de octubre de 1969



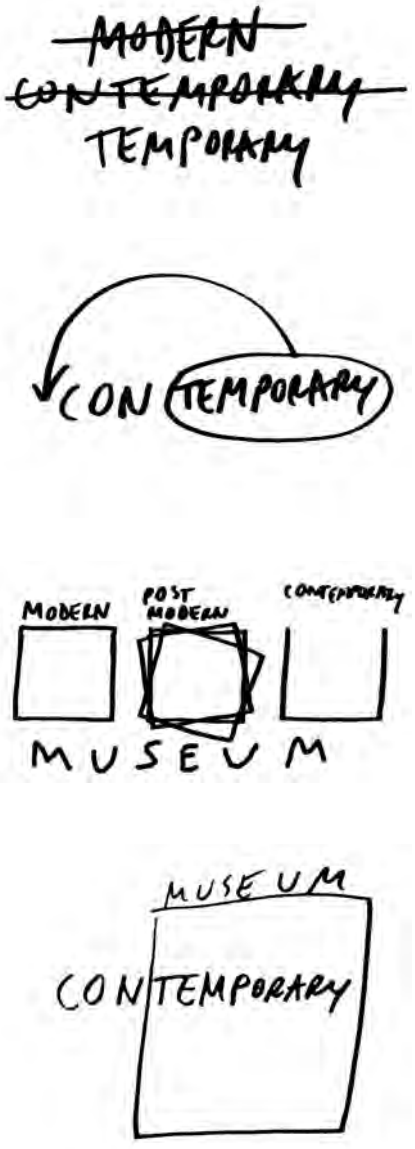
Dan Perjovschi, *The Museum Drawings*, 2013

La obra de **Carlos Capelán** pone en juego estrategias de raigambre conceptualista ligadas a la apropiación y al uso del lenguaje (traducción, —mal— interpretación, narración, manifiesto, diagrama) y un uso a veces irónico, a veces serio, de tecnologías de producción de imágenes (dibujo, video, pintura, instalación, libro de artista) que elaboran nociones de pose, autorretrato, exilio, desplazamiento, anamorfosis, identidad. Uno de sus temas centrales es la función del artista en el entramado social y su relación con la institucionalización del conocimiento, lo que ha signado también su práctica pedagógica. En 2016, Capelán fue invitado por el Museo Histórico Cabildo de Montevideo, a realizar una muestra en el marco de una serie de diálogos entre la colección de la institución y las prácticas de artistas contemporáneos. Sesenta obras del acervo pictórico del museo fueron colgadas con su envés a la vista, enseñando al público sus "otras caras", "aquellas que en general guardan silencio". Marcos, etiquetas, marcas y reveses son elementos que, visibilizados, refieren al funcionamiento de una colección, a los procesos de catalogación, al contexto en que una obra es entendida como valiosa y, como parte de un acervo, contribuye a la producción de representaciones de identidad y pertenencia.

Carlos Capelán, *MUSEO*, 2016

Dalibor Martinis, *Artistas en huelga*, 1977

La obra de **Dalibor Martinis** es extensa y diversa, y representa un conjunto significativo de las líneas de trabajo, tendencias y técnicas que atravesaron el arte de vanguardia producido en Yugoslavia desde los comienzos de su carrera, a fines de los años 60, hasta la contemporaneidad. Así lo demuestra una retrospectiva producida por el Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb y exhibida entre diciembre de 2016 y febrero de 2017, Data recovery 1969-2077. En esta muestra, organizada a modo de archivo en construcción a través de instalaciones, dibujos, proyecciones de video, fotografías y documentos, se daban cita una serie de métodos que podríamos considerar paradigmáticos de una tradición regional de conceptualismos asociada a los diversos modelos de retro-vanguardia: apropiación de iconología de la vanguardia histórica, intervención de objetos de uso diario para producir contra-discursos políticos, manipulación crítica de ideas de paisaje (nacional) y autorretrato, parodia de los medios masivos de comunicación, cierta oscuridad vinculada al punk y la "subcultura", también presentes a través del sonido y la música —o sus representaciones—, una especie de histeria propia de una cultura sofisticada pero marginal y algo aislada, la recurrencia de la figura del artista como catalizador de grandes síntomas del cuerpo social. Un capítulo de *Data recovery 1969-2077* estaba dedicado a obras y proyectos vinculados a la crítica institucional, e incluía tanto documentación de las tres piezas históricas representadas en *Témpano* como de otros proyectos que, en la actualidad, reelaboran esta línea de trabajo de Martinis, incluyendo la obra-proyecto participativo-instalación realizada en ocasión de la muestra *Inside Out. Not so White Cube* (Liubliana, Eslovenia), que integra la serie ¿Museo de qué clase trabajadora?



Dan Perjovschi,
The Museum Drawings, 2013.

Los *Museum Drawings* de **Dan Perjovschi** surgieron como respuesta a una invitación de la crítica e historiadora de arte Claire Bishop, autora de trabajos muy traducidos sobre estética relacional y de una historia del arte de instalaciones (*Installation Art: a Critical History*, 2005), que quería unos dibujos de Perjovschi para ilustrar una conferencia. Luego decidieron hacer juntos un libro, que se publicó con el título *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (*Museología Radical, o: ¿Qué es "Contemporáneo" en los Museos de Arte Contemporáneo*, 2013). En ese ensayo, Bishop se pasea por varios museos de arte contemporáneo (incluyendo el de Liubliana) y por el fenómeno Museo de Arte Contemporáneo en general, cuestionando algunas de las premisas que sostienen su preeminencia, los lugares comunes de su institucionalidad, algunas de las posiciones conservadoras, o paradójicas, que favorecen su existencia y sus relaciones con las oligarquías y los intereses del mercado; en suma: visitando sus miserias. Los dibujos mordaces, tiernos y escabrosos que Perjovschi realizó con el texto a la vista se ocupan de lo mismo.

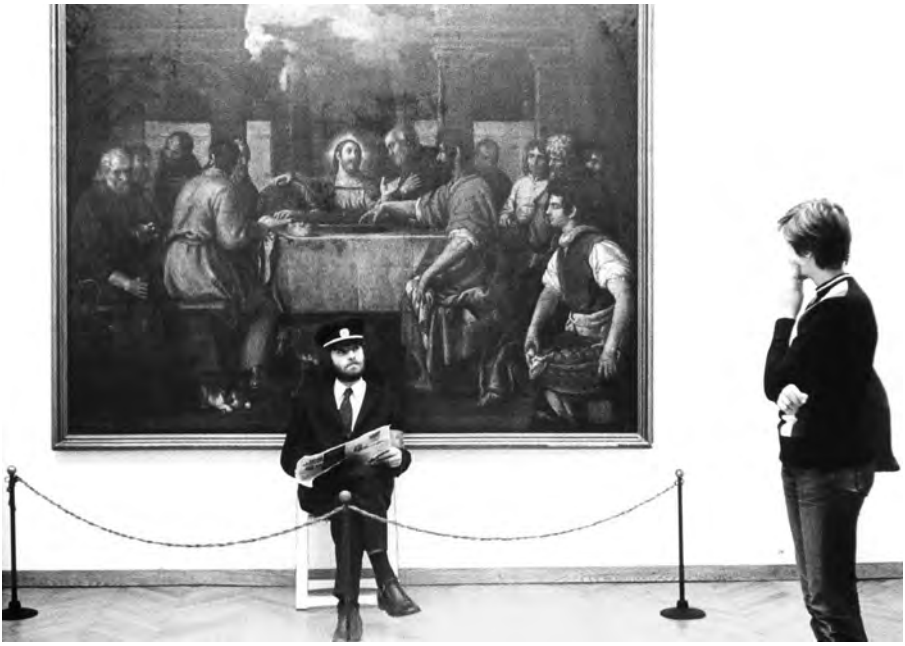
Mariana Telleria, *Las noches de los días*, 2014

Siguiendo una idea y bocetos vinculados a una lectura de *El imperio de las luces* (1954), de René Magritte, que datan de sus épocas de estudiante, la artista **Mariana Telleria** realiza en septiembre de 2014, en el marco de la muestra colectiva *Ampliación* (curada por Leandro Comba), una intervención que consistió en cubrir con pintura de látex al agua de color negro la fachada del edificio del Museo Castagnino de Rosario. La artista se proponía así lograr su "invisibilidad nocturna y su paradójica visibilidad máxima diurna", cosa que en cierto modo sucedió, aunque no tal como la artista y los responsables del proyecto lo planearon, dadas las reacciones que la obra desató en los más variados espectros de opinión y que, en las redes sociales y ciertos medios, alcanzaron cotas sorprendentes de virulencia. Esa virulencia, sin embargo, estaba asociada más que nada a la desinformación, y, como constata la artista, no fue síntoma o excusa de un debate más serio sobre la cuestiones patrimoniales, políticas y estéticas ("Parece una síntesis entre dos piezas emblemáticas del patrimonio del Castagnino: El Nocturno de Malharro y La vida de un día, de Fernando Fader", escribía en un excepcional artículo para *Página/12* Beatriz Vignoli) que la obra ponía sobre el tapete. Es seductor, de todos modos, tomar ese repertorio de acusaciones infundadas e interpretaciones disléxicas como material de una posible anatomía de los lugares comunes de la opinión pública en cuestiones de arte: se dijo que ese espantajo lo pagaba la gente, pero la obra no fue financiada por fondos estatales o municipales, sino por dos empresas privadas y un banco; se dijo que se trataba de un acto ilegal, pero ningún aspecto del proceso (desde la contratación de los obreros y sus horarios hasta la obtención de los permisos requeridos) tuvo irregularidades. Es especialmente curioso constatar la importancia que los conceptos (generalmente asociados) "blanco" y "mármol" adquirieron en estas disputas: asociados al *sine qua non* del valor patrimonial y al intocable material de la Historia hecha objeto, pocos opinadores consideraron o entendieron que la pintura no se aplicó a mármol alguno, sino a un frente que se pintaba con látex (blanco) desde hacía al menos veinte años, y que sigue siendo pintado (de blanco) en la actualidad. La moraleja de *Las noches de los días* sigue siendo desasosegante.

Pablo Uribe, *Alegoría*, 2004

Hay una serie de obras de **Pablo Uribe** que lidian con los significados que se asignan a ciertas obras de arte en determinado emplazamiento y el modo en que estos significados se trastocan cuando los objetos son trasladados y posicionados en otro contexto. *Alegoría*, de 2004, forma parte de este grupo de operaciones (como la obra que realizó para el Museo Blanes en el marco del Encuentro Regional de Arte en 2007), que también dialogan y cuestionan una tradición y una terminología muy propias del arte uruguayo, con su tendencia al formalismo, su dependencia de una Europa imaginada, su aislamiento, su conservadurismo simbólico y técnico y su obsesión con la cuestión de la identidad nacional. La obra, en tanto alegoría, se compone de tres símbolos: el guardia de sala (de museo), vestido con un traje negro, corbata negra y camisa blanca; una silla (en la que se sienta el guardia de sala); una pintura colgando de la pared, sobre la silla y el guardia. La pintura está realizada con óleo sobre una tela de pequeñas dimensiones y representa un grupo de hombres (sólo hombres) en un paisaje costero; uno de ellos, a quien los demás rodean y sobre quien cae la mayor cantidad de luz representada, porta una bandera con los colores blanco, rojo y azul. Además de estos elementos, la obra utiliza otros dos que también son propios del museo como dispositivo: el montaje y la iluminación. Además de estos aspectos formales que refieren a las condiciones mínimas que estructuran el discurso museal hegemónico, hay otros dos que también tienen que ver la cuestión de lo institucional. Uno de ellos es el significado de la pintura desde el punto de vista de algunas de las posibles historias del arte locales y regionales (y sus usos políticos), y el otro es su estatuto como pieza integrante de una colección. La pintura utilizada en la composición de esta alegoría es un esquicio de otra pintura de mucho mayor tamaño (311 por 546 cm), *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales*, que forma parte de la iconología oficial de Uruguay, una imagen conocida desde la infancia por todos (o la gran mayoría) de los habitantes del país y que representa un momento fundamental de la mitología de la construcción del estado nación moderno: el desembarco, el 19 de abril de 1825 en una playa sobre el río Uruguay (la frontera natural entre el territorio ahora llamado así y la Argentina) de uno de los grupos de un pequeño ejército que organizaba una campaña contra los ocupantes brasileños del territorio entonces conocido como la Provincia Oriental, que comprendía lo que hoy es Uruguay así como parte del actual estado brasileño de Rio Grande do Sul. Tanto la pintura como el esquicio son obra del pintor e iconógrafo nacional nacido en Montevideo Juan Manuel Blanes (1830-1901). Al utilizar el boceto de la gran pintura, Uribe señala el proceso de producción de la obra, plagada de contenidos ideológicos, tergiversaciones y paradigmas de creación artística: “El boceto es la idea anterior a la producción del cuadro. Al exponer el boceto, no vemos al icono, sino una referencia al icono. No nos es permitido observar el cuadro de proporciones monumentales, sino el proceso de elaboración del cuadro, el pequeño estudio preliminar, sus ideas principales. En consecuencia, el guardia de sala sentado de espaldas al cuadro, no custodia la obra, sino las ideas contenidas en ella”.

En tanto pieza integrante de una colección, el cuadrito que integra esta alegoría no deja de plantear sus propios problemas, ya que no pertenece a la misma colección que integra el gran cuadro del que es boceto (el Museo Municipal Juan Manuel Blanes, dependiente del gobierno de la ciudad de Montevideo). Si quisiéramos reproducir esta alegoría en el Museo Nacional de Artes Visuales (una institución estatal), por ejemplo, tendríamos que solicitar el boceto en préstamo al Museo Histórico Nacional. Como eso sólo puede hacerse si dicha institución cuenta con un director en funciones, estaríamos imposibilitados de hacerlo, al menos por el momento. Algo similar ocurre con el guardia de sala. Y algo similar ocurre con los otros elementos que componen la obra. Como corresponde a nuestra época, no se determina de qué concepto es esta imagen una alegoría.

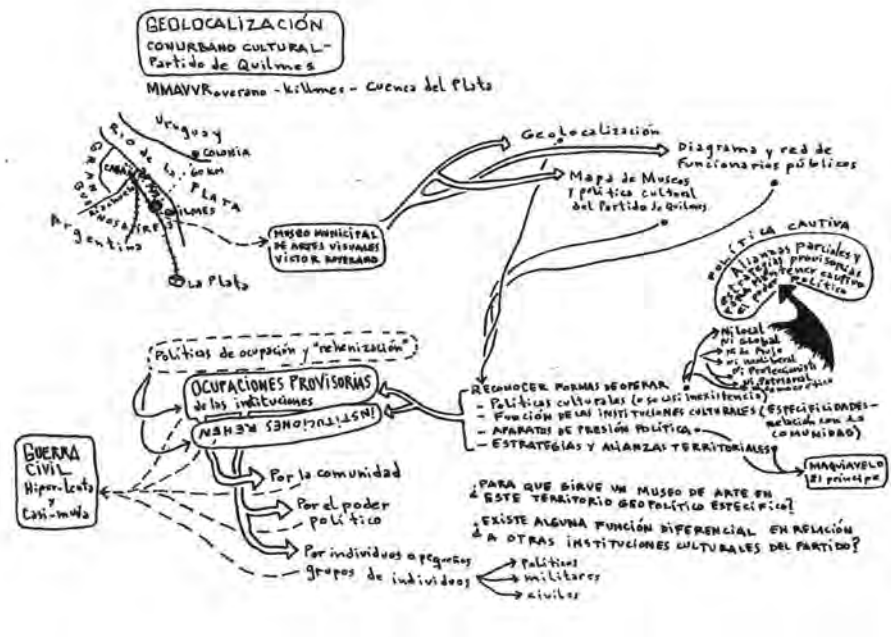


Dalibor Martinis, *Guardia de arte*, 1976

Guardia de arte (1976) fue una performance en la que **Dalibor Martinis**, vestido con un uniforme de guardián de sala, obstaculizaba a los visitantes del museo la contemplación de diferentes obras en exhibición. *Artistas en Huelga* (1977) fue una acción realizada en ocasión de una muestra colectiva en la galería Karas de Zagreb: Martinis vuelve a impedir que el público pueda visualizar las obras expuestas, dando vuelta o bajando los cuadros, cubriendo las esculturas, apagando proyectores, sin el conocimiento o consentimiento de los demás artistas participantes (ver pag 62). Un año después, Martinis pretende el cubo blanco perfecto y, en ocasión de una muestra individual, pinta de ese color las paredes de la galería Pumps, que se abre al público con la pintura fresca y sin objetos de ninguna clase expuestos en ella (*Trabajos para la galería Pumps*, 1978). Esta trilogía de obras tempranas forman parte de un reconocible espíritu de época, y así y todo es importante comprender las características específicas del contexto en que fueron realizadas, ya que en Yugoslavia a mediados de los años 70 se trataban de gestos explosivos que ponían el dedo en la llaga de los modelos institucionales estatales y "las estrictas jerarquías del sistema del arte de la época" (Alenka Gregorič, "Casting Critical Eye on Institutions of Art", ensayo incluido en el catálogo Dalibor Martinis. Data recovery 1969-2077), jerarquías y modelos que serían puestos en tela de juicio en los años 90, dando lugar a nuevas –y actualmente bajo el ojo crítico a su vez– formas de entender las relaciones entre creación y cultura, y entre los artistas, las instituciones públicas y privadas, y el estado.

Leonello Zambon, *Potlatch modesto: La colección secreta*, 2017

El término "potlatch" refiere a una ceremonia practicada por pueblos aborígenes (los Haida, Tlingit, Tsimshian, Salish, Nuu-chah-nulth, Kwakiutl, entre otros) del noreste de Norteamérica que el gobierno canadiense prohibió entre 1885 y 1951, y que tiene ciertos puntos en común con algunas prácticas de los soberanos vikingos. Si bien hubo (y hay) muchas variantes, el potlatch consiste esencialmente en la organización de una ceremonia en la que el anfitrión otorga regalos a sus invitados, siguiendo estrictas reglas de jerarquía social, con el fin de incrementar su prestigio. **Leonello Zambon** propone en esta instalación-performance semi-secreta, un potlatch "modesto", una colección de objetos que integran, aunque sea efímeramente, el museo y sus instalaciones (en este caso, el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo) sin ser considerados dignos de hacerlo: objetos abandonados y restos de bienes consumidos por los visitantes, materiales desechados por los trabajadores, restos de tecnologías y dispositivos obsoletos, vestigios orgánicos, documentación de "instalaciones" y "piezas" de ocasión y de uso que el visitante del museo no percibe por integrar las secciones ocultas al público (depósitos, cocina, oficinas...). "El coleccionismo", escribe Zambon, "parece no solo estar en expansión, sino afianzarse como regulador y arquitecto de gran parte de la demanda de producción cultural. Acumulación de capital que a la vez produce rédito político. La colección secreta invierte la operación y, en un gesto de elitismo popular, va en busca de las periferias de las colecciones poniendo en valor el andamiaje que las sostiene o simplemente revelando y ofreciendo los excedentes que orbitan alrededor de lo visible, en una interzona opaca. Casi extinta".



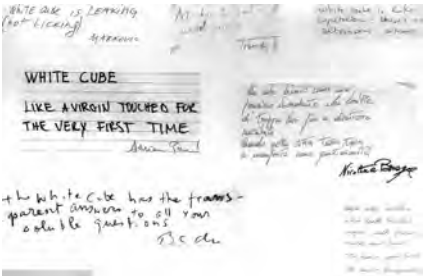
Leonello Zambon, *Potlatch modesto: La colección secreta*, 2017

El contexto en el que surge esta acción de Leonello Zambon cuenta otra historia vinculada a la cuestión de lo institucional, una historia en la que destinos individuales y familiares se entrecruzan con la política y las marcas que deja en las instituciones, que el artista relata e ilustra en su libro Interruptus (Biblioteca Popular Ambulante, 2016). La colección secreta fue originalmente pensada en el marco de una muestra (Itinerarios) organizada por Juan Carlos Romero para el Museo Municipal de Artes Visuales Víctor Roverano (Quilmes, provincia de Buenos Aires), dirigido en ese entonces por el padre del artista, Nino Zambon, contratado para el cargo en 2015, re-contratado luego de las elecciones nacionales de 2016 y repentinamente cesado de su cargo sin explicaciones unos días antes de comenzar el montaje de la muestra, que nunca se realizó a pesar de las cartas presentadas al municipio por el curador y los artistas involucrados en ella. "En una de mis visitas al Roverano, a principios de septiembre", relata Zambon, "trepé a los entretechos para recolectar objetos en un primer viaje exploratorio de La colección secreta. Todo lo encontrado fue a parar a una bolsa negra de plástica que resguardé con cautela en algún rincón oscuro de la interzona. Esta exploración resultó ser la primera y la última." *Potlatch modesto* se propone una re-actuación, en un nuevo marco, de esta operación inaugural de a-coleccionismo que pone en evidencia, entre dibujo, arqueología y anarquitectura, lúdica y literalmente, los entresijos de lo institucional.

Liljana Gjuzelova (1935) y **Sašo Stanojkovik** (1962) pertenecen a dos generaciones diferentes de artistas nacidos en el territorio actualmente llamado República de Macedonia u, oficial y "provisoriamente" en diversas organizaciones internacionales, la Antigua República Yugoslava de Macedonia. La cuestión terminológica no es baladí, en tanto refiere a una disputa con Grecia sobre el "uso" de dicha denominación, y adquiere otras connotaciones a la luz de las políticas del actual gobierno macedonio y en particular del millonario y criticado proyecto de renovación arquitectónica y erección de monumentos *Skopje 2014*, un esfuerzo iconográfico oficial al cual Gjuzelova y Stanojkovik se refieren en varias ocasiones en diversos momentos de su proyecto en común.
Un inventario de preguntas y respuestas es un diálogo y un "archivo ilustrado" que, en lugar de objetos, "colecciona" cuestiones urgentes para los artistas en torno a las complejas relaciones entre arte, instituciones y políticas gubernamentales en su país durante el período llamado de "transición" entre un estado federado socialista y un país independiente de economía neoliberal y política conservadora y nacionalista.
Un inventario de preguntas y respuestas gira en torno a la documentación (señalada por fotografías) de los proyectos *En tanto este Gobierno esté en el poder* (2014), de Gjuzelova y *La leyenda del "legen" (Bacina)* (2002) y *Not so white cube* (2003), de Stanojkovik, cuyas historias son contadas por los artistas en la entrevista mutua que abre el libro-inventario. Ambos proyectos están vinculados al Museo de Arte Contemporáneo de Skopje y la historia de su colección, y están signados por la voluntad de exhibir las huellas y los signos de la corrupción, la malversación (de fondos y de capital cultural) y las relaciones entre poder político y políticas institucionales, y sus consecuencias directas para la producción artística. Las estrategias utilizadas, a pesar del compromiso de los artistas con los problemas de la escena local a los que se enfrentan, tienen un carácter universal: las "bacinas legendarias" que recogen el agua de las goteras del techo no son patrimonio solo del Museo de Arte Contemporáneo de Skopje, y exigir que una obra solicitada en préstamo por la principal institución museal de un país no sea exhibida

Sašo Stanojkovik,
La leyenda del "Legen" (Bacina), 2004

Liljana Gjuzelova, *Womans Book*, 2010



Sašo Stanojkovik,
Not so white cube, 2003

"en tanto este gobierno esté en el poder" (y las consecuencias de hacerlo) es un gesto que remite a otras historias y contextos nada exóticos. En esta obra, un modus operandi de "diagnóstico" que podríamos llamar clásico de la Crítica Institucional es leído en clave irónica y entendido como acto de resistencia, señalando, como ambos artistas se ocupan de profundizar en sus obras individuales, un campo de operaciones social y cultural más amplio vinculado a la responsabilidad de los artistas como ciudadanos e intelectuales.

7 February

To: Me

Dear Lile,

Last Friday the curatorial team composed of [redacted] and myself, met with Mrs Eliza Šuleska, MCA Director, and related your view about the manner of exhibiting your pieces. The meeting was also attended by our colleague [redacted] (who is a member of the team, but so far hasn't been directly involved in the work of conceiving, selecting and displaying the works).

In our conversation with the director we explained our professional positions on your works in detail, as well as the fact that we respect and accept your wish that, instead of your works, your written statement be exhibited, informing on your view regarding the (non-)representation of the works on account of the current cultural policies. (The view of our co-worker [redacted] on this issue is unknown to us at this point.)

In conclusion of the meeting, the director asked for some time to think about the issue and make a decision on whether, as a person in charge, she agrees to have you represented in such a manner. At the staff meeting that took place a few days ago, Mrs Šulevska informed us that she didn't agree to display the works in such a manner after all.

Thus, it is my duty, on behalf of the abovementioned colleagues and myself, to inform you that, unfortunately, we won't be able to include you in the exhibition and the collection at this point. The work *Eternal Recurrence IV* (2006, DVD video) that you gave to us previously, will be rightly returned to you in due course.

Thank you for your cooperation thus far.

Respectfully,

[redacted]

* * *

10 February

To: [redacted]

Dear [redacted],

Thank you for your 7 February message. The response didn't surprise me. It is just a confirmation that my reaction to this government's cultural politics was justified and shows how urgent the need was to express such a critical view. In this case, as in countless others, expert opinion is reduced to non-existent. I will continue, as much as I can, to relate my critical views on the cultural issues in our country. It is a little, yet plenty.

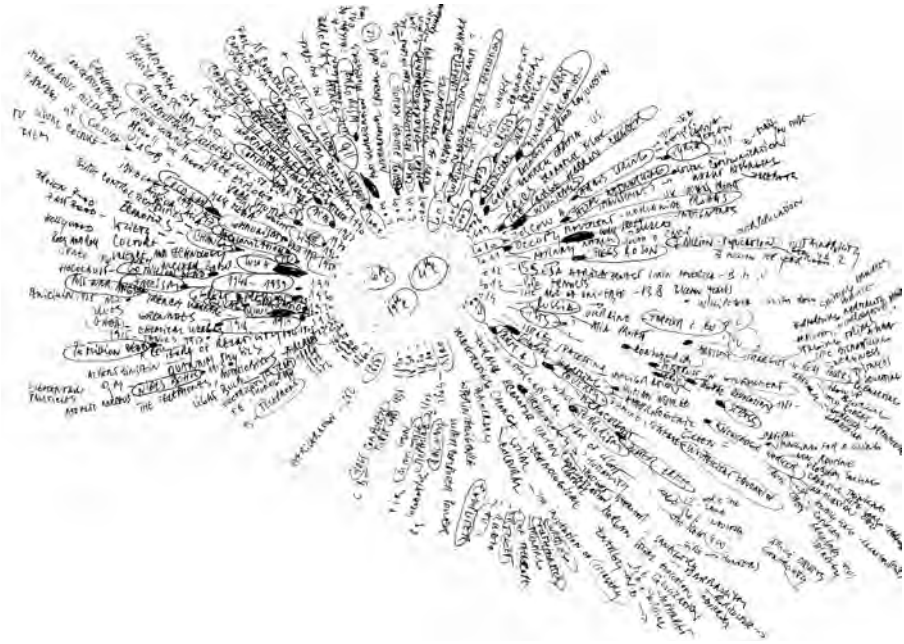
Thank you for your support, to you and the team of curators, [redacted].

Best,

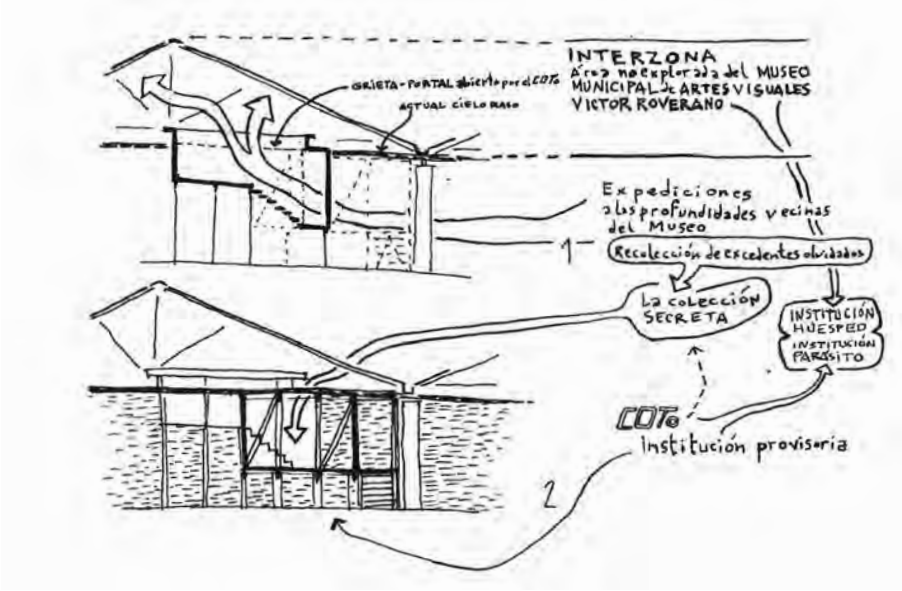
Liljana Gjuzelova

* * *

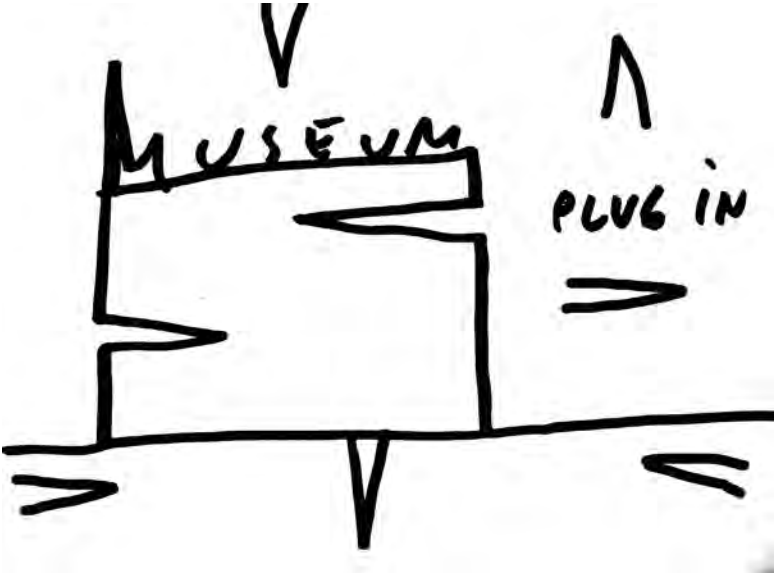
Liljana Gjuzelova y Sašo Stanojkovik, *Un inventario de preguntas y respuestas*, 2015



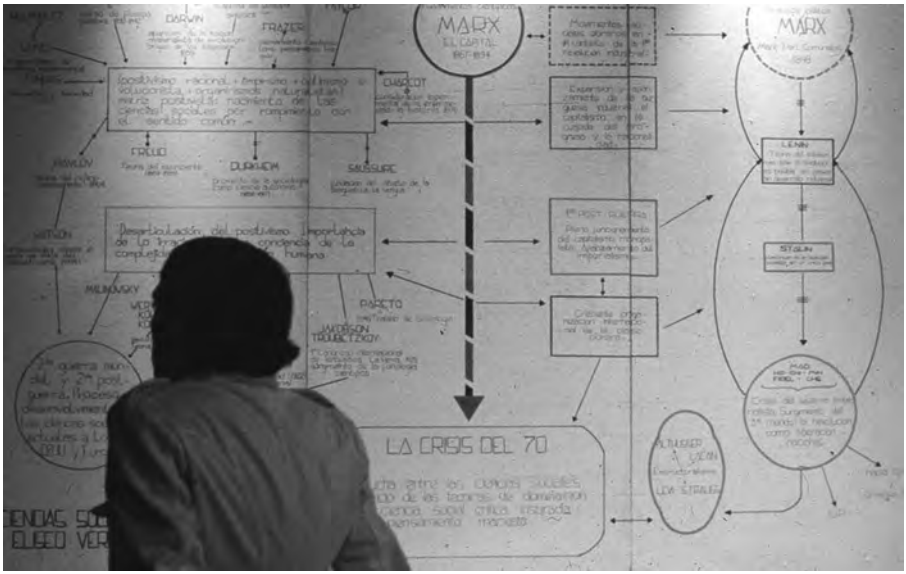
Lia Perjovschi, *Archivo de Arte Contemporáneo/Centro para el Análisis de Arte*, 1985-actualidad.

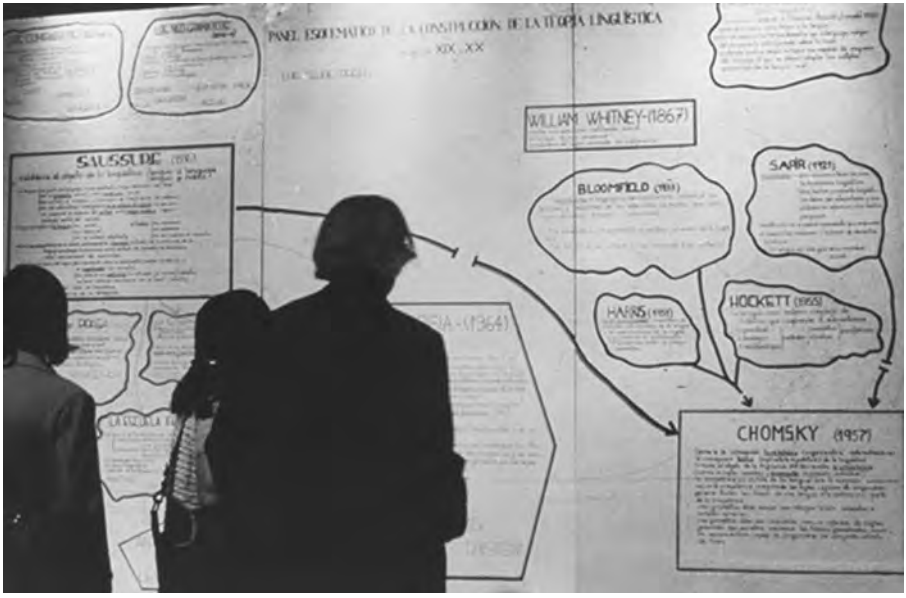


Leonello Zambon, *Potlatch modesto: La colección secreta*, 2017



Dan Perjovschi, *The Museum Drawings*, 2013





Lea Lublin, *Cultura: dentro y fuera del museo*, 1971

Mariana Telleria, Registro de la intervención *Las noches de los días*, 2014
Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vista de exposición

Leonello Zambon, *Potlatch modesto: La colección secreta*, 2017

Hungry Artist Foundation, *13.057*, 2008
Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vista de exposición

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vistas de exposición

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vistas de exposición

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vistas de exposición

Témpano. El problema de lo institucional, 2017, vistas de exposición

ENTREVISTA A GRACIELA CARNEVALE

FRANCISCO TOMSICH
EUGENIA GONZÁLEZ

¿Cómo se originó la idea de *Encierro*?

La idea del encierro se fue gestando en los meses previos a la fecha de mi participación en el *Ciclo de Arte Experimental* y abreva en las prácticas, discusiones y preocupaciones del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario.

El *Ciclo de Arte Experimental* fue un proyecto grupal que se desarrolló desde mayo a octubre de 1968 a partir de producciones individuales. El Ciclo pretendió asumir un compromiso basado en la necesidad de buscar nuevos lenguajes y materiales que fueran útiles para intervenir en la realidad que estábamos viviendo. El Ciclo marca un momento de maduración en el proceso de radicalización del grupo al asumir los artistas la organización del mismo, buscar otros públicos y otros espacios, reflexionar y teorizar sobre sus producciones, ocuparse de la publicidad, distribución y recepción de las obras haciendo énfasis en la búsqueda de nuevos formatos y relaciones. Concebíamos lo experimental como el punto de partida de nuestras producciones considerando que las circunstancias históricas desplazan las formas institucionalizadas del arte por volverse inoperantes y obsoletas en nuevos contextos.

A medida que se iba acercando el momento de la presentación, mayor era mi sensación de que era necesario realizar una obra radical, que asumiera riesgos y planteara rupturas.

Ya para ese entonces habíamos transitado el *Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia* y estábamos inmersos en *Tucumán Arde*, donde cuestionábamos postulados del campo institucional del arte y nos planteábamos acompañar el proceso de radicalización política, considerando la práctica artística como una herramienta eficaz para modificar la realidad. En un régimen militar opresivo y represor, considerar al arte como acción y no ya como representación, exigía cambios en la concepción del rol del artista y también del espectador y utilizar metodologías ajenas al campo del arte en ese momento.

En el *Encierro* la violencia se transforma en material estético. Puede ser interpretado como una metáfora de lo que estaba sucediendo en la sociedad. Intentaba hacer visible y consciente la represión y censura cotidianas de la que estábamos siendo víctimas bajo un gobierno dictatorial y la necesidad de asumir un rol activo en la transformación de las propias condiciones de existencia.

Tomaba como fundamento nuestra concepción del arte como una intervención activa sobre lo real, que dejaba de lado la idea de la obra para ser contemplada sino a ésta como una acción provocadora de procesos de subjetivación al situar al público como protagonista a través del cual la obra se realiza.

Considero la acción *Encierro* una obra disruptiva que rompe límites y convenciones en el arte y subvierte roles desafiando a los participantes a asumirse como actores y protagonistas de su propias circunstancias al verse obligados a tomar decisiones y confrontar valores e interrogantes. Significó también, al mismo tiempo, involucrarme en esa misma violencia.

Esta acción para mí sigue hoy vigente en su intento de provocar procesos de subjetivación como respuesta a una vivencia que opera con potencia crítica a través de métodos artísticos que apelan a procesos de transformación social.

En este delgado borde entre lo artístico y lo político es que encuentro respuesta a las inquietudes e interrogantes que el contexto me provoca.

¿Cómo era el día en que se realizó la obra?

Era la víspera del primer aniversario de la muerte del Che.

¿Cuál fue el número aproximado de asistentes en el interior de la galería durante el encierro y en el exterior? ¿Conocía a todos/as ellos/as? ¿Por qué había asistentes en el exterior de la galería?

En el interior de la sala había unas 25 personas y otras tantas o más se fueron agolpando afuera a medida que iban llegando tarde a la hora de la "inauguración". Este "afuera" también participaba del encierro, convertidos en testigos de la acción estaban involucrados por la situación y eran interpelados a asumir una actitud cómplice o solidaria. Nadie podía ser neutral o quedar al margen. Todos estaban compelidos a participar.

Algunos de los participantes eran familiares, compañeros del grupo o amigos, otros desconocidos.

¿Qué tipo de actitudes y comportamientos tuvo el público encerrado en la galería?

Al comienzo el público encerrado en el local intentó comunicarse con el exterior sacando los afiches que cubrían la vidriera. Hubo momentos de espera donde se pensaba que algo iba a suceder y que yo regresaría para comenzar la obra.

Cuando los minutos pasaban algunos comenzaron a intentar sacar las varillas que sostenían los vidrios y otros abrir la cerradura mientras que algunos desde afuera trataban de destrabar el candado.

¿Por qué exactamente alguien rompió el vidrio desde fuera?

La tensión entre el adentro y el afuera fue en aumento a medida que pasaba el tiempo. Sorpresivamente alguien desde el exterior dio una patada a la vidriera y la rompió. Ante esta situación uno de los compañeros del grupo que estaba a su lado, considerando que había arruinado la obra instintivamente le pegó un paraguazo en la cabeza. De esta manera los prisioneros son liberados atravesando la vidriera rota.

Los relatos publicados sobre *Encierro* varían en algunos detalles, como la duración del encierro antes de que un asistente rompiera la vidriera desde el exterior. Este aspecto, sin embargo, es muy importante. ¿Podría dar una versión "oficial" sobre el mismo?

La duración del encierro fue aproximadamente de una hora.

Según un texto de Ana Longoni, la Declaración escrita por usted con la colaboración de Nicolás Rosa se entregó a los asistentes después de la experiencia. Sin embargo, ese "después", dada la intervención policial, parece haber sido bastante caótico. ¿Podría relatar sucintamente qué sucedió inmediatamente "después" una vez terminada la acción?

La declaración podía ser retirada por el público de una mesa emplazada en el lugar. El "después" sólo lo puedo relatar a través de los comentarios posteriores porque realizada la acción de encerrar al público abandoné el lugar. No sabía lo que estaba

pasando o había sucedido. Fueron momentos muy angustiosos y de una gran soledad.

Sólo dos personas conocían sobre la acción. Carlos Militello que realizaba el registro fotográfico y Nicolás Rosa que me ayudó a dar forma al texto. Consideré que para que la obra tuviera toda su potencia disruptiva no podía ser un simulacro de encierro, tenía que ser una acción que tomara por sorpresa al público participante y le hiciera vivenciar el encierro como una experiencia real. No se trataba de una representación. Considero que por estar atada a sus particulares circunstancias tampoco es repetible.

Cuando el público prácticamente se había retirado intervino la policía anoticiada del disturbio y de la rotura del vidrio.

No hubo detenciones y el Ciclo se termina porque los dueños del local no quisieron seguir alquilando el local al grupo, tuve que hacerme cargo de pagar el vidrio y reponerlo. Ya para ese entonces *Tucumán Arde* estaba en pleno proceso de realización y nuestros intereses y energías comprometidos en ello.

CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL

ROSARIO/1968

CUADROS PUBLICIDAD ENTRE RIOS 730

AUSPICIADO POR EL INSTITUTO DI TELLA

La palabra "experimental" es asimilada generalmente a "vanguardia", y si bien las dos tienen significados diferentes, es posible considerarlas juntas, pues ambas actitudes, la experimental y la de vanguardia, están sin duda, íntimamente relacionadas.

Nuestra experiencia de vanguardia significó desde su iniciación con manifestaciones esporádicas, años atrás, hasta la actualidad,en que se ha consolidado en un movimiento orgánico consciente de su gravitación cultural en nuestro medio una ruptura con las formas tradicionales, por considerarlas incapaces de comunicar las complejidades y especificidades de nuestra realidad. Pero también significó y significa una responsabilidad: la de encontrar los medios, inéditos sin duda, de transmitir esa realidad, búsqueda que se transformó en una obsesión que superó individualidades de estilo y sacrificó la "continuidad" de cada artista embarcado en esta tarea. Pero este interés, esta preocupación, debían tener, implícitamente, un método; debía hacer un término medio que fuera el nexo entre tantas maneras diferentes de pretender una misma cosa.

En este momento es posible decir que este afán de prueba, esta necesidad de experimentación, es una característica constante de toda nuestra obra y a partir del reconocimiento consciente y abierto de esta característica, organizamos este Ciclo de exposiciones donde lo experimental es el tema obligado, pero no ya como una particularidad implícita en la obra, sino explícitamente intencionada en su realización.

OSVALDO MATEO BOGLIONE
ALDO BORTOLOTTI
GRACIELA CARNEVALE
RODOLFO ELIZALDE
NOEMI ESCANDELL
EDUARDO FAVARIO
FERNANDEZ BONINA
CARLOS GATTI
EMILIO GHILIONI
MARTHA GREINER
LIA MAISONNAVE
RUBEN NARANJO
NORBERTO PUZZOLO
JUAN PABLO RENZI
JAIME RIPPA

ARTE CONTRA EL MUNDO DEL ARTE*

CAROLINA PORLEY

*Publicado en Semanario Brecha, Montevideo, Uruguay, Nº1653 (30), 28/7/2017

HASTA ESTE DOMINGO puede verse en el Museo Nacional de Artes Visuales una exposición de registro de acciones, instalaciones y performances realizadas entre 1968 y 2017 por artistas de Europa del Este y el Cono Sur que coinciden en su cuestionamiento a las instituciones que inciden en la circulación, recepción y legitimación de las obras de arte. La muestra está a cargo del equipo del MACMO (Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo), que es en sí mismo, un proyecto artístico de crítica institucional.

Rosario, 1968. Graciela Carnevale realiza una acción en la galería Melipan que titula *Encierro*. El público asiste al lugar cuyas vidrieras y puerta fueron forradas con afiches relativos al evento. En un momento Carnevale sale de la galería, cierra la puerta con un candado y se va, dejando a la gente encerrada sin aviso o explicación alguna. La acción culmina cuando desde la vereda alguien rompe el gran ventanal, permitiendo la salida de los nerviosos asistentes.

Sofía, 2005. El búlgaro Ivan Moudov realiza su acción *Musiz* que ficciona la creación de un Museo de Arte Contemporáneo de Sofía. El artista anuncia la apertura del museo con cartelería de gran porte en la vía pública y cursa invitaciones a la inauguración a las autoridades públicas. Decenas de personas se concentran el día anunciado a las 18 horas en el lugar donde supuestamente abriría el museo y que era la dirección de una concurrida estación de trenes de la ciudad. Los asistentes se saludan entre ellos, charlan, los jerarcas llegan en sus vehículos oficiales, los canales de televisión acuden a registrar el evento. El tiempo pasa, y nada ocurre. Los asistentes se van dispersando mientras otras personas entran y sale de la estación para tomarse el tren como todos los días.

Zagreb, 1976. El artista croata Dalibor Martinis realiza su performance *Art Guard* en museos y galerías de su país. Vestido como un guardia de sala, se para frente a las obras de arte obstaculizando su visión. De ese modo busca cuestionar el rol de las instituciones y su efecto sobre las obras de arte que pasan a formar parte de ellas.

Montevideo, 2004. Pablo Uribe lleva a cabo su *Alegoría*, 2004. Un pequeño boceto de *El juramento de los treinta y tres orientales* realizado por Juan Manuel Blanes está colgado en una pared. Un guardia de sala sentado en una silla se ubica delante de él, dándole la espalda. La metáfora alude a la construcción de una iconografía oficial, presente en el estudio preliminar del famoso cuadro y en el funcionario público como custodio de los intereses del Estado.

La Plata, 2009. La artista Paula Massarutti es invitada a exponer en la sala Microespacio del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Partiendo de la crítica situación del museo (que había estado cerrado 2 años por problemas edilicios que aún continuaban) y las dificultades también administrativas y técnicas de la gestión cotidiana de la institución, la artista pide a los funcionarios del museo que por dos semanas trabajen allí en lugar de hacerlo en sus oficinas habituales. La obra se tituló *Bien Visto* y buscó presentar una oficina "ficcional y funcional" donde los funcionarios hacían su tareas cotidianas (generalmente ocultas al escrutinio del espectador) en un lugar expositivo. Buscó eliminar la opacidad que suele caracterizar el trabajo de un funcionario público y transparentar el funcionamiento de un museo que custodia un acervo de más de 3.500 obras.

Témpano. El problema de lo institucional. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata, es una muestra de registros de éstas y otras prácticas artísticas de crítica institucional, y que incluyó un total de 19 obras. La exposición, que puede verse hasta este domingo en el MNAV, es una iniciativa del MACMO (Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo), proyecto creado por las artistas Eugenia González y Agustina Rodríguez y que viene realizando actividades desde 2014.

Concebido como una institución a la vez que una práctica artística, el MACMO se presenta como un espacio de ensayo de modelos, estrategias y formas de pensar en torno al arte contemporáneo. En él la obra de arte como objeto material, acabado y museable, pasa a segundo plano, frente a prácticas artísticas concebidas como proyectos o acciones que tienen lugar en un contexto dado, y que están pensadas como procesos a partir de formatos y recursos variados. Su objetivo es cuestionar el funcionamiento del campo del arte y proponer una institucionalidad artística alternativa, más abierta y libre, mediante una práctica relacional y colaborativa.

Témpano, surgió de esa inquietud, y de la posibilidad de trabajar a partir de una investigación previa realizadas por las artistas eslovenas Alenka Gregoric y Suzana Milevska en Liubliana, ciudad en la que reside Francisco Tomsich, quien también integra el equipo de MACMO.

El proyecto de Gregoric y Milevska titulado *Inside Out. Not So White Cube* (Darle Vuelta Cubo no tan blanco) recogía un conjunto de prácticas artísticas de crítica institucional realizadas en Europa del Este desde fines de los 60 a la actualidad.

Para *Témpano* se seleccionaron diez obras de ese proyecto y se sumaron otras nueve realizadas por artistas del cono sur en un

marco temporal similar. Estas obras surgieron de un proceso de investigación que tuvo como objetivo buscar prácticas regionales que pudieran dialogar con las producidas en Europa del Este, y de ese modo mostrar las correspondencias, sintonías y diferencias entre las propuestas, sean éstas formales, temáticas o respecto a los contextos de producción, permitiendo al espectador distintas asociaciones.

LEJOS DEL CUBO BLANCO

En Europa del Este uno de los pioneros del arte de crítica institucional fue Dalibor Martinis. En sus palabras, sus primeras performances de los años setenta (de las que *Témpano* recoge dos ejemplos) buscaban advertir "cómo la institucionalidad influye en el trabajo artístico, cómo cambia la percepción de las obras de arte una vez que pasan a ser parte de la institución artística, problematizando el rol del museo"[1]. El guardia de seguridad parado frente a las obras y obstaculizando su percepción por parte del público es una metáfora de esa interferencia institucional denunciada por el artista.

Como en el título de la investigación de Gregoric y Milevska, se trata de cuestionar la noción del museo como "cubo blanco", neutro, que preserva la obra quitándole el "ruido" del entorno, y mostrar que por el contrario el museo no tiene nada de silencioso. Como cualquier institución transmite una idea respecto a qué es arte, criterios de cómo formar y difundir su acervo, marcando la frontera entre lo que es museable y lo que no, y determinando los mecanismos de acercamiento del público a las obras.

Dentro de esa línea conceptual, Rodríguez, González y Tomsich, curadores de *Témpano*, buscaron "revelar lo que se oculta, nombrar lo que se silencia, demostrar lo contingente, histórico e interesado de aquello que se da por sentado, inmutable y sin ideología".

El análisis de las obras que integran la muestra, permite varias lecturas. Hay propuestas en las que se aprecia claramente esa vocación de cuestionamiento a la institucionalidad artística, y otras que apenas se cruzan con esa mirada, y que más bien apuntan en otras direcciones.

Algunas obras atacan la noción de museo como recinto sagrado del arte, problematizando los criterios de conformación de su acervo, la lógica de funcionamiento de estas instituciones, su buro-

1 Dalibor Martinis, ponencia en Socialismo Abstracto, organizado por la Fundación Antoni Tápies, 14 de mayo de 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=voxrccAKdkc&feature=youtu.be

cracia y el corsé administrativo-legal, así como su poder legitimador sobre obras y artistas, y su incidencia en la forma como el espectador entra en contacto con el arte. Las obras de Martinis, no solo sus *Guardia de arte*, sino también su *Artistas en huelga* de (acción que consistió en dar vuelta, descolgar o tapar cuadros y esculturas, nuevamente impidiendo que el público las viera) y su *Trabajos para la galería Pumps* (donde generó el "cubo blanco perfecto" pintando toda la galería de blanco y abriendo al público con el lugar vacío y la pintura aún fresca), junto con las más recientes de Ivan Moudov (además de *Musiz*, *Témpano* incluye el video de la acción *Creación de un Museo de Arte Contemporáneo en Bulgaría*, de 2010, donde un abogado contratado por el artista explica toda la peripecia y vericuetos legales que hay que atravesar para fundar un museo), y también la de Massarutti mencionada, se inscriben dentro de esa línea de reflexión.

A ellas pueden agregarse otras como el proyecto museístico *P.A.R.A.S.I.T.E. Museo de Arte Contemporáneo*, del esloveno Tadej Pogacar, que tiene algunos puntos de contacto con MACMO. Se trata de la creación de un "organismo móvil y un modelo crítico, que se apropia de la forma exterior y la denominación de una institución cultural. Su modus operandi está orientado al análisis y deconstrucción de los centros simbólicos de poder y la búsqueda de modelos paralelos de operatividad cultural, económica y social". El nombre juega con el concepto de un parásito que cubre sus necesidades vitales hospedándose en otro, del que se alimenta para sus propios objetivos existenciales.

Otras obras incluidas en la muestra apuntan más al mercado del arte, los mecanismos de promoción de las obras y el circuito que determina su eventual comercialización-legitimación. Tales los casos de la Hungry Artist Fundation y su irónica acción-intalación *13.057*, realizada en 2008 en la Dirección de Cultura del MEC (que ridiculizaba los mecanismos de financiamiento de las muestras a los que acceden los artistas e incluyó la confección de una obra con desechos tomados de la vía pública que luego, al finalizar la exhibición, fueron vendidos en una suerte de feria callejera).

También la acción-instalación "semi secreta" de Leonello Zambon, *Potlatch modesto: La colección secreta*, realizada para *Témpano*, buscaba mostrar algo así como "la otra colección" del MNAV a partir de la recolección de todo tipo de objetos que el artista iba encontrando y recogiendo en un recorrido por las instalaciones del museo.

El actor del mundo del arte que está en la mira de Zambon es claramente el coleccionista (el artista sostiene que hoy "el coleccionismo parece no solo estar en expansión sino afianzarse como

regulador y arquitecto de gran parte de la demanda de producción cultura"). Si coleccionar otorga poder y reconocimiento social, coleccionar lo que nadie consideraría museable pero que forma parte del universo de objetos que se encuentran adentro de un museo, es una operación "invertida", que a través de la ironía permite problematizar el tema en cuestión.

Si afinamos la punta del lápiz algunas obras presentan problemas conceptuales en su inclusión en la muestra. Tal el caso de *La noche de los días* de la argentina Mariana Telleria, realizada en 2014 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castgnino de Rosario. Se trató de una intervención de la fachada del museo que fue cubierta con pintura de látex al agua negra. Según declaró la artista su objetivo era lograr la "invisibilidad nocturna" frente a la "paradójica visibilidad máxima diurna".

La intervención generó una fuerte polémica reflejada en la prensa, con una declaración de repudio del Colegio de Arquitectos de Rosario, entre otros actores, pese a que la misma tuvo la autorización de las autoridades del museo, fue financiada por tres sponsors privados y se inscribió dentro de una muestra colectiva que era parte de la propuesta institucional del Castagnino.

Si bien *La noche de los días* generó una virulenta reacción de actores institucionales vinculados al patrimonio cultural rosarino, no fue pensada como una práctica artística de crítica institucional. Consultada por *Rosario/12*, Tellería sostuvo que le sorprendieron las acusaciones de vandalismo que recibió afirmando que no se trató de un operativo clandestino ni contra el museo, y que nunca hubiese hecho algo sin tener las autorizaciones correspondientes ("Yo soy demasiado correcta. Antes de poner una bomba pido permiso", sostuvo). De hecho la artista no apeló al negro como señal de luto o muerte (lo que podría asociarse a un cuestionamiento a la institución intervenida) sino que se basó en *El imperio de las luces* de René Magritte y su juego de la visibilidad día-noche.

La intervención en el Castagnino sí mostró otros enfrentamientos posibles no solo entre el artista y la institucionalidad, sino entre distintas institucionalidades vinculadas a lo cultural y también entre el artista (a veces con apoyo oficial) y la opinión pública.

En nuestro país pueden fácilmente encontrarse algunos ejemplos de esto último, como la intervención realizada por Diego Masi en la escultura El entrevero. Si bien la obra fue premiada en el salón municipal de 1998, recibió fuertes cuestionamientos desde la opinión pública y la prensa por su supuesta agresión al patrimonio urbano y a los derechos de autor.

Otras obras incluidas en *Témpano* parecen más que de crítica institucional, de crítica gubernamental. Tal el caso de la obra Azra Aksamija, artista nacida en Sarajevo, que en 2013 realizó su acción *Día de la Solidaridad*, la cual surgió como preocupación por la crisis que vivían en ese momento las instituciones culturales de su país, debido a problemas económicos y políticos y que llevaron al cierre del Museo Nacional de Bosnia-Herzegovina. Como respuesta Aksamija fundó la plataforma *Apagón Cultural*, con la que buscó sensibilizar a la opinión pública e ideó una campaña internacional de apoyo. Así, en *Día de la solidaridad* participaron 250 instituciones culturales y museos de 40 países que vallaron o tacharon simbólicamente con cinta de barricada amarilla obras de sus colecciones en apoyo a sus colegas de Bosnia-Herzegovina.

De este modo la obra de Aksamija más que de crítica fue de defensa de la institucionalidad artística (y en todo caso de crítica política por los recortes presupuestales a la cultura).

Este tipo de matices entre las obras son advertidos por los curadores de la muestra quienes ponen el acento en la posibilidad de hacer dialogar obras que en principio tienen ciertas similitudes formales pero que luego presentan diferencias claras respecto a los temas u objetivos. Quizás el caso más claro sean las obras de Martinis y Uribe citadas al inicio de esta nota, muy similares en su puesta en escena, pero cuyo sentidos son bastante diferentes.

Finalmente llama la atención la no inclusión en la muestra de la obra *Variables*, realizada por Rodríguez y González en 2010, y que es uno de los ejemplos más claros (por el impacto logrado) de arte de crítica institucional realizado en nuestro país.

La obra se realizó en el marco del *54 Salón Nacional de Artes Visuales* y buscó denunciar la fragilidad del sistema de votos para incluir a un representante de los artistas en el jurado del salón nacional, que es el principal premio a la producción artística que existe en Uruguay. Como parte de la acción, González pidió a un conjunto de personas (artistas y no artistas) que se presentaran al premio con el único objetivo de votarla como jurado en representación de los concursantes. Paralelamente Rodríguez presentó al salón la carpeta del proyecto *Variables* donde decía que González se haría elegir jurado y que una vez dentro el jurado se enfrentaría con el dilema de qué hacer, ofreciendo varios posibles desenlaces (descalificación del proyecto de Rodríguez, expulsión de González del jurado, entre otros).

La reacción institucional sobrepasó cualquier previsión de las artistas. La acción de Rodríguez y González fue entendida como un fraude, que había puesto en peligro principios tan caros como la

igualdad de oportunidades y la transparencia del concurso. El MEC inició una investigación administrativa y se interrumpió el salón nacional. Luego apartó a González del jurado y finalmente le inició un sumario administrativo (la artista era entonces funcionaria de esa cartera) que terminó con un informe de Jurídica del ministerio recomendando su separación del cargo (se entendió que González había presentado una obra siendo funcionaria, lo que no era estrictamente cierto, ya que quien presentó la carpeta fue Rodríguez y en todo caso González era un "insumo" de la obra).

La judicialización del episodio mostró la fuerte reacción inmunológica de la institucionalidad que lanzó todos sus anticuerpos contra las artistas, desestimando la obra de arte en términos éticos y jurídicos ("fraude", "vicio de forma", "falta administrativa grave").

Uno de los aspectos interesantes del episodio fue la reacción de los propios artistas. Una vez ocurrida la preselección (donde la carpeta de Rodríguez fue descartada, pero González continuaba como jurado) los artistas Gustavo Tabares y Federico Arnaud difundieron una carta pública donde impugnaban al jurado y denunciaban como un sabotaje la obra de Rodríguez y González. Entonces el MEC anunció que iba a anular el salón decisión que revirtió luego que otros artistas, que sí habían resultado preseleccionados, presentaron otra carta amenazando con denunciar al ministerio si procedía en ese sentido.

El episodio no solo mostró la dificultad de la institucionalidad oficial para entender el sentido artístico de *Variables*, y su rigidez a la hora de ampliar las fronteras de lo que estima como arte, sino que mostró la misma dificultad al interior de la comunidad de artistas.

Esto pese a que *Variables* no podía considerarse una obra tan rara ni excepcional. La misma se inscribe dentro de una tradición de prácticas artísticas de crítica institucional, originada en Estados Unidos y Europa ya en los sesenta, y cuyos orígenes incluso pueden remontarse a *La fuente* de Marcel Duchamp. Ese urinario invertido y firmado ya centenario, tenía como objetivo burlar la institucionalidad –representada en ese caso por la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York- y forzar la discusión filosófica sobre la definibilidad del arte.

Finalmente la decisión del equipo de MACMO de no incluir *Variables* en la selección de *Témpano*, genera la interrogante sobre las causas de la autoexclusión. Si bien pudo obedecer a la decisión de evitar ejemplos autorreferenciales, lo que es muy probable y loable, vale la pena preguntarse si no hubo una previsión en el sentido de no "abrir" viejas heridas. El que la segunda hipótesis sea (al menos en parte) cierta, solo muestra la necesidad de más muestras como *Témpano*.

ATAQUE AL HÍGADO*

LUCIA NASER

*Publicado en La Diaria, Montevideo, Uruguay, Nº 2906, Año 12, 30/6/2017

TÉMPANO. EL PROBLEMA DE LO INSTITUCIONAL. Cruces entre Europa del Este y el Río de la Plata se titula la muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo que se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales hasta el 30 de julio. La exposición reúne a un conjunto de obras que pueden englobarse bajo el género de "crítica institucional": es decir arte que se dedica a criticar las instituciones del arte; a mostrar lo que no se ve; a disputar la política interna al mundo de la creación, circulación y venta del mismo.

"Como se sabe, solo un porcentaje mínimo de la masa de un témpano es visible sobre la superficie del agua: la mayor parte está sumergido". Las obras y proyectos artísticos de *Témpano* se ocupan de las instituciones artísticas buscando, a través de diversas estrategias y métodos, "revelar lo que se oculta, nombrar lo que se silencia, demostrar lo contingente, histórico e interesado de aquello que se da por sentado, inmutable y sin ideología", dice el desplegable de la exposición. El témpano es entonces la metáfora para las instituciones pero también para las prácticas artísticas, las relaciones y condiciones de producción.

Acompañando el carácter autorreflexivo que signa a los campos y disciplinas en la postmodernidad, el género de "crítica institucional" pone de manifiesto que el mundo del arte está en disputa y en esa batalla se juegan no sólo aspectos simbólicos sino también económicos, políticos, ideológicos, nacionales e internacionales. El tema es una de las obsesiones de MACMO —que se define como un "espacio de ensayos provisorios de modelos, estrategias y formas de pensar en torno al arte contemporáneo"— y de sus impulsoras: Agustina Rodríguez y Eugenia González, conocidas por ser creadoras de la obra *Variables* que saboteando el proceso de selección de jurados para el *Premio Nacional de Artes Visuales* al hacerse elegir González como jurado por artistas/obras inexistentes, sacudió la enpantuflada escena del arte uruguayo en el 2010. Por ese entonces las directoras de MACMO ya ponían en tensión los procesos por los que un artista debe pasar para ser incluído en el mundo del arte y los abusos e intereses institucionales que quedan la mayoría de veces abajo del agua. Desde su inauguración en 2014, MACMO ha explorado diferentes modos de poner en cuestión las lógicas de producción artística y reproducción cultural, como en el caso del laboratorio El museo es una escuela (http://macmo.uy/sitio/el-museo-es-una-escuela-2/) o el intento (poco exitoso dado el silencio absoluto que se cernió sobre su convocatoria) de emular en Uruguay el proyecto de ArtLeaks consistente en crear un banco de denuncias a abusos institucionales en el mundo del arte (http://art-leaks.org)

LA PUNTA

"El iceberg flota y viaja y se estanca, se derrite y se despedaza, choca contra otros témpanos, con los continentes e islas y con diversos objetos flotantes. Su tamaño cambia, y también su peligrosidad para las embarcaciones, que desarrollan técnicas para no correr la misma suerte del Titanic. Así, las prácticas artísticas que abordan las instituciones en sí mismas y su institucionalidad, y por tanto, sus relaciones con la creación artística, con la industria cultural, el mercado, el poder político, la economía, la ideología, las transformaciones sociales y las historias del arte, se desarrollan en determinado tiempo y lugar; son efectivas o inútiles; rasguñan, dañan o hunden las instituciones; son destruidas o evitadas por ellas; pierden eficacia, se paralizan, son sustituidas por otras; siguen determinados patrones, modelos y tipologías. Las instituciones se adaptan a ellas, las fagocitan y las utilizan para actualizarse y transformarse".

Así como hay política sobre la política, filosofía sobre la filosofía, ciencia sobre la ciencia, hay arte sobre el arte. Las obras exhibidas en *Témpano* tienen en cuenta dos mapas: el temático ya delimitado; y el geográfico, ya que la propuesta busca replicar en el Río de la Plata la investigación *Inside Out. Not so white cube* [Al revés. Cubo no tan blanco] de Alenka Gregorič (curadora eslovena) y Suzana Milevska (teórica del arte macedonia). Se encuentran así artistas de Europa Central y del Este —donde vive Francisco Tomsich uno de los curadores de la muestra e integrante de MACMO— con artistas Rioplatenses, mostrando que aunque hay especificidades locales, hay problemas globales que reúnen las preocupaciones de artistas diversos países de la ex Yugoslavia —Bosnia Herzegovina, Serbia/Macedonia, Croacia, Eslovenia—, Austria, Bulgaria, Rumania, Argentina y Uruguay.

Los artistas y grupos que integran la muestra son ArtLeaks, Azra Akšamija, Aldo Baroffio y Soledad Bettoni, Carlos Capelán, Graciela Carnevale, Andreas Fogarasi, Liljana Gjuzelova y Sašo Stanojkovik, Hungry Artists Foundation, Jusuf Hadžifejzović, Lea Lublin, Dalibor Martinis, Paula Massarutti, Ivan Moudov, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Tadej Pogačar, Mariana Telleria, Pablo Uribe y Leonello Zambon. Aunque hay algunos contemporáneos, especialmente los rioplatenses, la mayoría de obras fueron creadas en los 70s, lo que habla no sólo del carácter histórico de esta vertiente estético-política sino del singular contexto no sólo bélico sino socialista donde emergió. Quizás la necesidad de criticar al arte se intensifica en esos lugares y momentos donde resulta urgente criticar y denunciar sus

contextos. Y quizás empezar hablando del mundo propio sea una vía para hablar del mundo.

La crítica institucional es una mezcla entre un arte de ideas y una desesperación del arte por tocar la vida, o por mostrar el modo en que la vida y sus agentes perforan todo el tiempo al arte. La búsqueda no es por la belleza estética o la innovación técnica sino por denunciar las situaciones en las que se produce ese mismo arte, la sumisión y los egos en juego, las políticas culturales y curatoriales que pasan lejos de la consideración de la obra artística, la automatización en la que ha entrado el arte en sus formas de producción y exhibición, sus economías especulativas y sus modos capitalistas de moverse.

En la muestra —curada por el equipo de MACMO con la colaboración de Laura Outeda, May Puchet, Mauricio Rodríguez, Cecilia Sánchez— pueden verse obras en las que artistas han decidido colgar sus cuadros mirando a la pared; o encerrar al público en la sala de exposición; o criticar habiendo sido elegidos los criterios de selección de una muestra; muestras que esconden dinero entre sus obras que luego venden para recuperar ese mismo dinero; obras consistentes en que el artista vestido de guardia se dedica a obstaculizar la visualización de obras para los visitantes del museo; obras que visitan las miserias del arte, que hacen visible a los trabajadores detrás de las exposiciones, obras que parasitan otras obras; obras que cubren de negro un museo; obras que cuentan historias o archivan diálogos como si fueran obras; bibliografías mostradas como obras, obras que critican las instituciones que acogen a esas mismas obras.

¿Puede el arte criticar al arte desde adentro?. Mientras *Témpano* lo intenta desde el corazón de la institucionalidad artística uruguaya —nada menos que el MNAV— recuerdo la provocación del teórico de la danza Ramsay Burt quien señala que "Los ataques vanguardistas al arte son ataques a la única institución sobre la cual los artistas tienen alguna influencia" (2006). Puede haber algo de cierto y que estas tentativas sean comidas por el circuito de consumo, poder y mercantilización que domina el arte y sus procesos de inclusión/exclusión en el presente. El riesgo existe y la apuesta también a intentar despertar en los visitantes —y por qué no directores— de museos ciertas inquietudes respecto a la pretensión de "neutralidad ideológica" o política del arte contemporáneo. Quizás al igual que el capitalismo, el mundo del arte devora todo lo que pretende atacarlo. Lo cierto es que después de toda ingesta viene el momento de la digestión y es quizás entonces que muestras como ésta logran dar una patada al hígado del cuerpo del arte.

TÉMPANO. EL PROBLEMA DE LO INSTITUCIONAL. CRUCES ENTRE EUROPA DEL ESTE Y EL RÍO DE LA PLATA (MACMO, 2017)

AUSPICIA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

APOYA

mnav
Museo Nacional de Artes Visuales

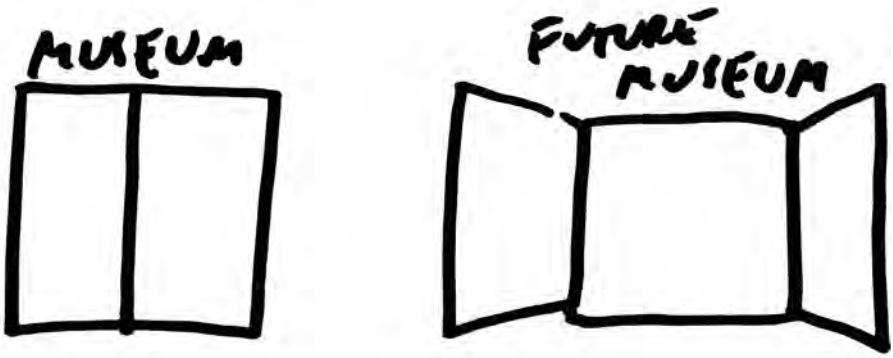
CRÉDITOS IMÁGENES

Pág. 5: Dalibor Martinis; pág. 7: Azra Akšamija; pág. 43: Dan Perjovschi; pág. 44, 45: Tadej Pogačar; pág. 46: Paula Massarutti; pág. 47: Jusuf Hadžifejzović, Galería de la Ciudad de Liubliana; pág. 48: Lia Perjovschi; pág. 49, 50: Hungry Artist Foundation; pág. 50: Lia Perjovschi; pág. 51: Aldo Baroffio y Soledad Bettoni, foto de Eduardo Baldizán (obtenido de Catálogo 56º Premio Nacional de Artes Visuales José Gamarra, MNAV, Montevideo, 2014); pág. 52: Ivan Moudov; pág. 53: Graciela Carnevale; pág. 54: Azra Akšamija; pág. 55: ArtLeaks; pág. 56, 57: Lea Lublin, Colección privada; pág. 58: Ivan Moudov, Artleaks; pág. 59: Andreas Fogarasi; pág. 60: Andreas Fogarasi, foto de Demeter Balla; pág. 60: Dan Perjovschi; pág. 61: Carlos Capelán, foto de Oscar Bonilla; pág. 62: Dalibor Martinis; pág. 63: Dan Perjovschi; pág. 64: Mariana Telleria; pág. 65: Pablo Uribe; pág. 67: Dalibor Martinis; pág. 68, 69: Leonello Zambon; pág. 70, 71: Liljana Gjuzelova y Sašo Stanojkovik; pág. 71: Lia Perjovschi; pág. 72: Dan Perjovschi, Leonello Zambon; pág. 73: Lea Lublin, Colección privada; pág. 84, 85: Archivo Graciela Carnevale; pág. 99: Dan Perjovschi.
Págs. 9, 11, 17, 74, 75, 76, 77, 78, 79: Archivo MACMO

AGRADECIMIENTOS

Enrique Aguerre, Ariel Aisiks, Đorđe Balmazović, Mercedes Cohen, Alejandro Denes, Estefania Geis, Germán Geis, Alenka Gregorič, Galería Espaivisor, Vladan Jeremić, Nicolas Lublin, Luis Mardones, Suzana Milevska, Tadej Pogačar, Rena Rädle, Sebastián Rial, Ricardo Rodríguez, Federico Senociaín, Guillermo Sierra, Beatriz Tabacco, Elena Téliz, Elbio Tomsich, Leticia Tosar, Henrike von Dewitz, Julia von Dewitz, Leonello Zambon.

Página siguiente: Dan Perjovschi, *The Museum Drawings*, 2013.


MUSEUM
FUTURE
MUSEUM