

RE: DOS.000
PRIMERA CONFERENCIA
SOBRE EL ARTE DE LOS AÑOS
2000 EN BUENOS AIRES

MIÉRCOLES
28.10.15, 18.hs

Museo Nacional de Bellas Artes
Av. del Libertador 1473
Ciudad de Buenos Aires
www.mnba.gob.ar



Cultura Argentina



MUSEO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

ÍNDICE

- 3 Presentación**
Marcela Cardillo
- 4 Introducción**
Claudio Iglesias
- 6 Notas sobre RE:dos.000**
Alejo Ponce de León
- 11 De vos a mi**
Leopoldo Estol
- 14 Siete consejos para
alcanzar el éxito**
Lucrecia Palacios
- 19 Que un poco te hace mal**
Jazmín López

RE: dos.000



Luego de desarrollar durante más de dos años la Nueva Política de Adquisiciones centrada fundamentalmente en coleccionar arte argentino de los años noventa, y de acercar el museo a los artistas contemporáneos con el programa Bellos Jueves, el museo nacional se detiene a reflexionar sobre la generación de artistas de esta última década, los espacios de exhibiciones, las políticas públicas y los lineamientos de las obras producidas en este último tiempo.

Re:dos.000 se pensó originalmente como continuación de la conferencia Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo que tuvo lugar en el año 2003 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, organizada en aquel momento por Proyecto Venus. Aquella charla marcó algunos precedentes para pensar las producciones de los años noventa en las artes visuales en argentina. Continuando con esta línea, Re:dos.000 intentó generar en un único encuentro en las salas del museo nacional un debate que se refleja ahora en esta publicación digital. Bajo la introducción del crítico Claudio Iglesias se reúnen entonces una serie de textos, anotaciones y reflexiones de los participantes de esta mesa redonda, acompañados por una conclusión de Alejo Ponce que entrecruza y completa el debate.

Desde la construcción de auditorios espontáneos en las diferentes salas de la colección permanente, el museo recupera con Re:dos.000, y también con Diálogos Mutantes, un espacio de discusión y debate en torno a temas vinculados a la institución y sus desafíos.

Marcela Cardillo
Directora Ejecutiva del MNBA

Introducción

Claudio Iglesias

El arte de los años 2000 fue ambicioso en sus promesas y profano en sus resultados. Una ciudad golpeada por la recesión (1998-2002) sirvió de escenario para una generación que encontró recursos y momentos en sus calles, tanto como en las incipientes redes sociales (en las que era posible compartir imágenes, a veces no más que una por día). Años después el boom de consumo y la formación de riqueza que vino con la salida de la crisis (2003-2007) le dio lugar a la ideología del desarrollo institucional del arte: las expectativas comenzaron a cifrarse en el crecimiento numérico de las galerías, en el despliegue profesional de los artistas (a través de residencias, becas, premios, etc.) y en la conexión de Buenos Aires con el circuito internacional. La euforia de un nuevo coleccionismo, de un nuevo galerismo, de un nuevo cinturón de instituciones, etc., forzó un cambio de perfil en la figura del artista. Atildados, idealistas y poco prácticos, los protagonistas de la década anterior le cedieron el paso a una nueva camada que mostró capacidades emocionales distintas, sobre todo las del engrandecimiento personal y la autopromoción. Durante estos años, entonces, un subsegmento de las industrias culturales logró elevar el piso de sus aspiraciones materiales en los últimos años, pero también comenzó a sentir el cielorraso de sus limitaciones filosóficas.

RE:dos.000 nos sirvió para poner en discusión algunas de estas ideas. Leopoldo Estol describió sus días de principiante, llenos de promesa y potencia. Lucrecia Palacios auscultó el segmento central 2005-2008 y puso a prueba su hipótesis según la cual la década del 2000 estuvo pautada por la frustrada y recurrente relación entre el arte y la empresa. Jazmín López al final describió el arte contemporáneo como género pautado, intrínsecamente reiterativo, y clavó el foco en los cabos sueltos que dejan estos años desiguales, todavía carentes de historia.



Notas sobre RE:dos.000

Alejo Ponce de León

Para empezar, y porque entendemos al tiempo como una línea que no puede segmentarse en intervalos naturales, los 2000 son los 90. Son, además y en menor medida, los 80. Un poco menos tienen de los 70 y así en retroceso infinitesimal hasta el comienzo de la vida.

El argumento que algunos críticos suelen utilizar para delimitar el área temporal de los 2000 y diferenciarla de otros terrenos históricos es la idea de profesionalización. Muchos artistas desconfían de esta idea, creen que en la Argentina la profesionalización no existe. A pesar de las largas reflexiones en forma de ensayo, de las populares curadurías enfocadas en el trabajo y la alienación dentro del campo artístico, a pesar incluso de sus propias ansiedades privadas, los artistas argentinos parecen seguir confundiendo profesionalización con éxito profesional.

Aún con la idea de profesionalización como la *morgenstern* que nos orienta en el cielo de las épocas, durante los 2000 no todos los artistas parecían estar ya trabajando con las anteojeras puestas. La charla que tuvo lugar en el MNBA acabó proponiendo, casi naturalmente, dos modelos no del todo opuestos que definirían la ética de producción artística en la Ciudad de Buenos Aires: la galería comercial Appetite por un lado y la plataforma de socialización cultural Belleza y Felicidad por el otro.

Para ByF y sus proyectos siameses como la editorial Eloísa Cartonera, lo importante era la sociabilización en un contexto de precariedad económica y material; generar, a través del vínculo social, un producto artístico que podía o no tener la forma de un objeto. El objetivo de Appetite fue la instauración pionera de un modelo de negocios basado en la figura del artista joven y la comercialización de lo *trash*. Basura mediante, los extremos se tocaban.

Aunque uno fuera un proyecto esencialmente localista y el otro quisiera bailar al ritmo de la dulce música del mercado global, la sustancia estética era la misma: en deuda con la cultura televisiva, las telenovelas y los dibujos animados; la música pop, la fiesta y el paisaje urbano en ruinas. Compartían también la voluntad autogestiva.

El eslabón perdido entre estos dos polos fue la galería Ruth Benzacar. Si su rol durante los 2000 fue el de posicionarse como el semillero para

proyectos económicos a futuro a través del certamen Currículum Cero, también buscó de alguna manera mantener a flote la idea tradicional del arte entendido como zona privilegiada de socialización, sostenida por un grupo selecto de individualidades excéntricas. En este tironeo encontró la conclusión de su propia relevancia, cuando justo al final de la década decidió cancelar Currículum Cero y dejar de tener algo que ver con el presente. En 2015, mientras celebra su quincuagésimo aniversario, la galería parece haber revisado su estatuto y cerrado sus puertas para artistas menores de 40 años. Por cansancio o por lucidez, Ruth Benzacar decidió no convertirse en una fábrica de arte.

Como la galería más preocupada por iniciarse en los Misterios del Corporativismo, de Appetite nos queda, además de haber servido como alma máter de varios artistas significativos para el panorama artístico de la ciudad durante los años siguientes, la idea de que en su ambición existía al menos un *plan*. En este y cualquier otro contexto, un plan significa tratar de conectar con el presente, para desenroscarlo, para explotarlo, para gobernar sobre el terreno de alienación que plantea.

El presente, tan presente en los 70, en los 80, en los 90, fue desapareciendo de la agenda del arte contemporáneo, en parte porque no supo interpretar los cambios violentos que se dieron en la organización política del país a partir del 2001.

Cuando en 2003 se encendieron los reflectores de la presencia estatal, muchos actores sociales involucrados con la producción discursiva a través del arte se encontraron tan desorientados como murciélagos al mediodía. Durante los 2000, el Estado volvió a ser su propia planta productora de imágenes y sentidos y muchas veces le delegó esta tarea a una juventud que no necesariamente venía del campo artístico, pero que trabajó con la eficacia del feligrés.

Pocos artistas encontraron en la política un diapasón para afinar su trabajo, y pocos trataron de generar formulaciones estéticas más o menos vinculadas a lo colectivo, o a la predominante idea de "reconstrucción". En los tempranos 2000, como demuestra el trabajo de Mariela Scafati, Leopoldo Estol o Diego Bianchi, el arte podía estar en caminar la calle, en salir a la plaza, en buscar coherencia en la basura o en quitársela a los mandatos de la imaginación globalizada. Promediando la década, las tentadoras visiones que brindaban las perspectivas de crecimiento económico regional hicieron que las galerías persiguieran, con noble y justo entusiasmo, el objetivo de crear golpes de mercado. Appetite, Benzacar, ByF y algunos pocos artistas supieron ver el presente a los ojos.

Durante estos últimos años la gestión del MNBA no fue radicalmente contemporánea, pero sí intentó al menos entablar un contacto tímido con el presente. Bellos Jueves fue una prueba de esto, la charla RE:dos.000, otra. Como dependencia estatal, para el Museo fue sencillo encargarse de la apremiante tarea política de establecer un contacto con la fuerza caliente del momento, algo que desde hace ya un tiempo los proyectos artísticos individuales en Buenos Aires no son capaces de hacer. Al haber agrupado en sus salas cientos de obras de cientos de artistas, pintó una viñeta útil para leer la actualidad artística, después de los 2000: un rompecabezas solipsista e inabarcable, que no se puede encastrar entre sí y que no formará nunca ninguna imagen, ordenado al azar por la inservible autonomía de ser contemporáneo.

Después de la profesionalización vino la estatización del lenguaje artístico, ese es nuestro presente. Los 2000 fueron el momento en el que el proyecto del arte contemporáneo en Argentina todavía no había fracasado.

Alejo Ponce de León. (Buenos Aires, 1987)

Técnico informático, escritor y curador independiente. Colabora regularmente con reseñas y ensayos breves sobre arte contemporáneo en distintas publicaciones especializadas. Curó *Adaptative Backlash: El costo exponencial de la integración*, junto a Gaby Cepeda y Javier Villa, y *Octubre de 2015*, en la galería Ruth Benzacar. Cofundó el fanzine de crítica experimental *Mama Lince*. Fue curador invitado de Bellos Jueves en noviembre 2014.





De vos a mí

Leopoldo Estol

Hay dos imágenes muy poderosas para describir el aire de la primera década del 2000. Se trata de la caída de las torres gemelas, un suceso imposible que de pronto tomó por completo nuestra atención. La otra imagen en el plano nacional es la evaporación del orden político que dejó el 19 y 20 de diciembre del 2001 más de 30 muertos con sus cuerpos apoyados sin vida en las calles de la Ciudad de Buenos Aires. Abordar con decisión la voluntad de ser artista por aquellos años se topaba con esa atmósfera enrarecida. Querer ser artista parecía ratificar sin esperanza el derrotero romántico de Van Gogh o algún pintor olvidado.

Salí de la escuela secundaria como un chico tímido que llevaba consigo la angustiante sensación de que el espacio público era un lugar hostil no sólo por el clima que se vivía, también divagando con mi primera novia por los parques había sufrido algunos hurtos. Llegar al arte, conocer gente y participar de él implicaron una apertura como la que nunca viví en mi vida. Junto a algunos compañeros salíamos a vagar por las calles munidos de una intuición situacionista. Así, conocí a Luciana Lamothe, Juliana Iriart y a Diego Bianchi, compañeros del taller de un artista de una generación mayor, Pablo Siquier. Por aquel entonces todos buscábamos un lugar donde hablar de lo que hacíamos y el taller de Dean Funes que Siquier compartía con Ernesto Ballesteros en el barrio de Once fue un gran refugio. Primero para constatar que lo que decían los libros era cierto: todo podía ser llevado al arte. Luego para pensar nuestras improntas con atención y un gran sentido crítico.

Estimulados por Pablo, nos embarcamos realizando acciones un tanto absurdas pero no por ello, ausentes de sentido. Munidos de cintas, papeles, hilos, escurridores y palas salimos a la calle con ánimo de intervenirla. Estos primeros experimentos me dieron mucha fuerza. Recuerdo también el trabajo de Suscripción, un colectivo de poetas y diseñadores que proponían encuentros con un espíritu austero y celebratorio. En un Festival de la fotocopia curado por Sergio Avello en la Fundación Proa, todos estaban invitados a llevar algo: una declaración, un dibujo, un objeto que sería multiplicado en decenas de hojas A4 formando un hábitat ligero, portátil y promisorio tan plural como íntimo. Ninguna cerveza auspiciaba y orgullosamente bebíamos limonada con un poco de jengibre. Comprendí que esa inspiración tan amena se

daba en el encuentro de la diversidad y aprendí a llamarla con un nombre que Andi Nachón, una poeta me sopló: la cofradía.

El auge de las redes sociales condensó algo de estas instancias en las que uno se asomaba de una forma no demasiado estridente. Entonces, hubo algo que se aceleró de veras.

Leopoldo Estol. (Buenos Aires, 1981). Avanza lúdicamente sobre centenares de objetos que formarán sus instalaciones. Realizó *Tempranos intereses personales* en Galería Alberto Sendrós (2004), la celebrada *Escuelita Thomas Hirschhorn* junto a Diego Bianchi en Belleza y Felicidad (2005), *Mi primera escultura* donde expuso los restos de una fiesta electrónica sobre el amplio piso del MAMBA (2007) y *La mañana del mundo* construida a partir de un sin fin de colaboraciones en la antigua Ruth Benzacar (2008). Por invitación de Inés Katzenstein participa de la Bienal del Mercosur (2007). Publica una columna mensual en RADAR sobre artes visuales y edita el periódico El Flasherito. Da clases en la UNTREF y milita creativamente por la urbanización de las villas.



Siete consejos para alcanzar el éxito

*Crónicas sobre Appetite*¹

Lucrecia Palacios

¹ Una versión de este texto fue publicada en el número 30 de la revista Otra Parte, otoño-invierno 2014, pág. 5-11.

En 2005, hace casi diez años, cuando todavía el Kirchnerismo peleaba con Duhalde bancas a senadores, una aspirante a artista de unos veinte y tantos se reunía en bares con otros aspirantes a artistas para leerles los manuales de marketing sobre los que iba a basar un proyecto. A falta de una mejor opción, tomaría la forma de una galería. “Lo importante es que la galería tenga una identidad, una gran masa de símbolos relacionados que la identifique”, decía, citando en media lengua los manuales de grandes casos empresariales que publicaba La Nación. “No hay que olvidar”, parafraseaba con los libritos sobre la mesa, la mano apoyada sobre ellos como si estuviese jurando, “que el objetivo primario de una galería es la venta, y hacia allí tenemos que ordenar nuestros esfuerzos”.

Las credenciales de Daniela Luna eran escasas. Había pasado unas dos horas en la Pueyrredón, y tres años estudiando marketing en una universidad privada, según declaraba en la catarata de entrevistas que le hicieron hacia el 2007, cuando su galería ya contaba con dos sedes en San Telmo y otra en Nueva York. “Me interesa el mercado, no como ironía, crítica o metáfora. Me interesa el mercado de manera genuina y creo en sus posibilidades”, presentaba su credo. Cuando le pedían que nombre tradiciones o artistas con quienes se encontraba relacionada, decía que sus inspiraciones eran Hugh Hefner porque “había podido incidir verdaderamente en la imagen popular”, y Keynes, de quien había aprendido (y citaba) que “invertir es intolerablemente aburrido para cualquiera que carezca de instinto apostador; quien lo tiene debe pagar el precio adecuado.”

No se entendía muy bien qué quería decir con eso. En verdad, más que de Keynes, Luna parecía estar hablando de su propio instinto apostador o del de aquellos a quienes la galería debería atraer: una nueva camada de coleccionistas que proveniría de las finanzas y que llenaría las paredes de sus casas y sus empresas con obras de artistas jóvenes, profesionales exitosos dispuestos a arriesgar su dinero en este campo que se abría promisorio tras la devaluación. O quizás, hablase también del arte

que debía presentar su galería. Sea como fuera, Luna llevaba a cabo su programa de creación de marca: una serie de palabras que imantaron el espacio de actitud, cierta idea de riesgo y peligro, una zona borrosa en donde arte, contemporáneo, diversión y economía fueron términos intercambiables.

Pero era sobre todo el campo semántico desplegado alrededor de la empresa lo que la diferenciaba de sus antecesores. Sin explicitarlo nunca, Luna trabajaba en contra de esa vieja historia que se repite una y otra vez en los proyectos de jóvenes: el mito de la pureza, el deseo de un proyecto que venga a reponer lo más genuino e incontaminado dentro de una escena que ha sido copada, la rosa en la basura a la que sucumbió incluso el punk. En la web, a través del blog y los correos que enviaba la galería, no era raro encontrar fotografías de la propia Luna, desnuda dentro de una bañera, las manos crispadas sujetando billetes de dólares. En el escote al descubierto, escrito con marcador, anotaba en su inglés tarzánico "I'm afraid of things all the time". ¿Pero quién podría creer fragilidad en esa imagen de excitación, quién podía leer miedo en la expresión de éxtasis que se le dibujaba en la cara?

Que semejante discurso haya congregado a una veintena de artistas es sorprendente. Y sin embargo, los primeros años, Daniela Luna se rodeó de un grupo que incluía a Marisa Rubio, Marcelo Galindo, Mauro Guzmán, Fabio Risso, Luciana Lamothe, Nicanor Aráoz, Ariel Curnir, Verónica Gómez, Rosa Chancho y Martín Legón, entre otros. Claro que, para 2005, todos ellos eran, como se decía, "artistas emergentes", es decir, rondaban los veintitantos años, no tenían galería, no tenían muestras, sus talleres (si es que los tenían) mostraban una producción incipiente a nadie, porque ni curadores ni coleccionistas ni ningún espectador pasaba por allí. Sus contactos con el mundillo del arte eran tan escasos que, en su mayoría, ni siquiera se conocían entre ellos. Lo que los habilitaba a llamarse artistas, más que nada, era su deseo de serlo en algún momento.

Y claro que, para ese entonces, Daniela Luna todavía no era la "icónica pero controversial" figura en la que se convertiría dos años después, según rezaban las notas en los diarios. En 2005, era apenas una artista de 27 años que se había decidido por montar una galería basándose en el nombre del disco de los Guns n' Roses que escuchaba en su reciente adolescencia. Hasta el momento, la galería no había dado nada de lo que hablar, ni mayores frutos que una acumulación de deudas y alquileres impagos. Por su parte, el cv de Daniela Luna daba cuenta de tan solo dos obras acabadas.

Cuenta tu historia y no dejes que otros te definan

(Cita # 6. “Howard Schultz. 20 citas que revelan cómo el CEO de Starbucks logró el éxito”, *Bussines Insider Magazine*).

Appetite empezó a ser comparado con Belleza y Felicidad. Y Luna, a pesar de sus evidentes diferencias, con Fernanda Laguna. Era una comparación corta, que solo podía cimentarse en que ambos eran proyectos autogestionados, llevados adelante por artistas y en que ambos proponían, sino una agenda alternativa a la de los medios e instituciones consagradas, la posibilidad de exponer formatos artísticos que no encontraban su lugar en otro tipo de espacios. La primera experiencia de Appetite en el Barrio Joven coincidió con la primera experiencia de Belleza y Felicidad en el barrio grande de ArteBa, donde Belleza tenía como vecinas a galerías consagradas y tradicionales. Para 2007, el año en que Appetite explotaba de gente y se convertía en un *must* de la agenda artística, Belleza cerraba sus puertas. No hubo, sin embargo, traspaso de artistas o proyectos de una a la otra.

De hecho, varios de los artistas que formaban parte de Appetite habían sido rechazados en la galería de Acuña de Figueroa. “Es cierto que Appetite no tenía nada que ver con Belleza, pero también es cierto que al principio sí. Es decir, no había mucho de la estética por la que hoy reconocemos al proyecto de Laguna y Pavón, esa idea del *do it yourself*, la relación con la poesía, cierta humildad con las cosas que se tenían a mano. Pero hay que decir también que para los que participamos, tuvo el efecto que supongo tuvo Belleza. Todos nos sentimos parte, llevábamos a nuestros amigos, a veces nuestros amigos exponían también y se creó una especie de comunidad alrededor de la galería”, dice Martín Legón.

Como señala Ariel Cusnir, basta pensar en los nombres de los espacios para darse cuenta de sus diferencias. “Para mí, Belleza y Felicidad y Appetite representan dos formas de la adolescencia. Belleza es la parte suave, dejarte llevar por un grupo, sentirte acompañado y conversar de a pocos. La parte de club que tiene la adolescencia. Appetite era la parte jodida, más traumática, el despertar sexual, el sentir mucho deseo y tener pocos medios, querer conquistar, desear la violencia”. Algo así como el traspaso del imaginario indie, con su voluntariosa marginalidad y su nostalgia por comunidades alternativas, al imaginario frénético, agresivo y materialista del hardcore. “Vendemos arte, no marcos”, se leía a la entrada de Belleza y Felicidad. “Compre arte. Podríamos estar robando”, anotaban las remeras que exhibía Galindo en Appetite.

Todos ellos, incluso Daniela Luna, tenían una imagen vívida de los ataques a las Torres Gemelas, y seguramente imágenes difusas, si es que las tenían, de la caída del muro de Berlín. Todos ellos habían vivido las crisis del 2001 durante su adolescencia. Y probablemente habían visto la proliferación de películas apocalípticas que inundaron las marquesinas antes del milenio, aunque lo más factible es que no las hubiesen visto en el cine sino en video o dvd en sus casas. Presumiblemente, hubiesen chequeado en youtube las torturas de Abu Ghraib sin asustarse demasiado. Todos ellos habían aprendido que la destrucción puede ser hermosa, que las imágenes pueden provocar todo lo contrario a la incredulidad y sabían que el mundo no era bello, pero era real, y podía atravesar la ventana en cualquier momento.

En este sentido, así como lo comunitario, lo marginal y la búsqueda de lo poético en lo cotidiano podrían cifrar el registro estético de Belleza, Appetite actualizó la escena porteña con un imaginario colectivo y anónimo, uno que circulaba en internet, que no le pertenecía al arte pero que encontró en el sótano de San Telmo un hábitat propicio para crecer. Un imaginario en el que convergían lo obsceno, lo vulgar, la anarquía digital, la rapidez, la pornografía y todo tipo de exceso informativo. Appetite amazaba todas esas referencias y las convertía en energía. Como si el deseo resurgiese amorfo después de ser narcotizado por las imágenes que llegaban en cataratas a través de la publicidad, internet y volantes; el deseo resurgiendo como sustrato energético, como ansiedad por algo que estaba por suceder en instantes, una libido alienada que por fin daba vía libre a las pulsiones de consumo, de abundancia y de riqueza sin avergonzarse. Ese fue el clima que le sirvió a Appetite de oxígeno, y quizás su definición más cercana.

“Mañana explota todo”, repetía Luna como mantra. Su estrategia, una que nadie vio pero que juran tenía escrita, contemplaba un plan de acción con objetivos anuales. Especie de híbrido entre Ripley y Malcolm McLaren, Luna seguía pareciendo una arribista pero eso no le impedía convencer de que iba a conquistar el mundo. Lo que guiaba su misión expansionista no era una utopía. Nada sería mejor después de Appetite. Simplemente se trataba de una fuerza afirmativa poderosa, una que atacaría directamente el centro de la escena para convertirla a su imagen y semejanza. “I’m not a fucking princess, I’m the king”, como rezaban las tarjetas que Luna seguía repartiendo a quien se encontrase.

Lucrecia Palacios. (Córdoba, 1983). Crítica de arte y curadora. Fue colaborado regular en el suplemento Radar de Página/12 y en la revista Los Inrockuptibles. Desde 2008, es coordinadora editorial de la colección de libros sobre artistas argentinos de Adriana Hidalgo Editora. Desde 2015, se desempeña como responsable de los programas públicos de MALBA-Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.



Que un poco te hace mal

Notas para RE:dos.000

Jazmín López

-*"Fuga psíquica" en inglés, un estado de disociación o jet lag ideológico. Siempre pensé que el arte contemporáneo tenía algo disociatorio, que te separa del contenido, que lo pone en vilo, que un poco te hace mal, te aleja de algo suave, infantil o cálido... Una especie de frialdad más allá de la temperatura del contenido... como la ironía sin cariño, sin risa, o una risa estridente, frenética.* (Claudio Iglesias en respuesta al texto que sigue).

- Pienso primero, pero al terminar de escribir, o mejor dicho, recordé al terminar de escribir esta frase.

Primero recordé la imagen y después vinieron las palabras. ¿No es acaso lo mismo? Sí, es lo mismo. Visualicé las letras podría decirse. Bueno, recordé la tapa de un libro de Rimbaud. Recordé el título porque recordé la gráfica de la tapa que él no hubiese podido concebir. Y en ese instante entendí que lo genial no era la imagen sino que lo que brillaba era la sonoridad pero también el contenido de ese título que no se me va del pensamiento: "HAY QUE SER ABSOLUTAMENTE MODERNO". Voy a volver sobre esto.

- La anatomía del arte se transforma: el arte ahora comparte espacio con todo. No hay un espacio definido que contenga las obras.

- Antes el artista producía ficciones. El límite físico era claro, dónde empezaba y dónde terminaba la pieza. Tenía marco. La realidad actual produce más fábulas que los artistas: la política, el cine documental hasta incluso la economía especulativa es dueña de las ficciones. El artista de los 2000 produce o intenta producir realidades o verdades: vómitos de subjetividad puro. Dado que no existe la objetividad la subjetividad tomó esa batalla.

- La obra de arte actual o la de los 2000 es irreductible de su contexto, me refiero a su contexto temporal. No existe sola. No puede. La duración de la mirada es ingrediente más que nunca. Se volvió teatral. Y sus obras su utilería. No hay intercambio de sentido, hay intercambio de tiempo.

- El artista de los 2000 dejó de ser extraordinario. Dejó de ser excéntrico, dejó de ser personal.

Artista con jean y remera. Esto lleva a pensar en el tema tan visitado sobre la profesionalización del artista. Yo personalmente no creo que éste sea un tema fértil, por lo menos no en Argentina.

- En los 90 había un clan. Hoy no hay ni siquiera personalidades. Son o somos entes móviles.

- En los 90 parecía aún existir una estética contra algo, una denuncia, había una relación con la tradición. La pesadilla del pasado parece haberse esfumado y haber dejado a los artistas solos. Ahora ese algo es el propio devenir. El arte actual no se propone un fin, sino que el fin es el proceso.

Y hay dos maneras posibles de devolverle el sentido ó el contenido:

- el de lo personal (cualquier experiencia íntima fuerte)
- y el de lo social (la religión, la política de las revoluciones, la ciencia)

La falta de contenidos sociales y/o personales en el arte hace que el sentido directo se vuelva inasible.

- Al haber desaparecido la tradición y sucedido definitivamente la expropiación del sentido en tanto contenido el artista de los 00 queda desviado. Pareciera que el arte perdió la verdad. Tal vez el contenido del arte de los 2000 sea la propia intimidad del sentido. Y sólo nos queda ser testigos de la producción de la significación en vivo y en directo. Ao vivo.

- El arte de los 2000 es un fluyente estado mental que decanta en obras. Se muestra, entonces, la materia cuando todavía no tiene forma. Y esta sustancia amorfa inacabada no tiene cualidades venéreas...¿Qué queda? ¿Cómo se relaciona con el espectador? ¿Porqué en los 90 era más amable esta interacción?

- La responsabilidad de un artista es dar cuenta de una realidad dada. Sea personal o sea social. En el mejor de los casos es la combinación de las dos. No crear mensajes sino crear mundo. Por eso la falta de marcos. El artista puede cambiar las conciencias pero sólo a partir de la impresión. Impresionismo. Modificando la sensibilidad de quien observa. Se parece a la religión y se parece a los animales. Cuando uno sale de una misa o de una meditación se lleva un souvenir: un estado de conciencia alterado. Y cuando pasamos un buen rato con un animal (cuanto más grande sea el bicho mejor) pasa algo parecido. Ese movimiento nos hace percibir las calles por las que llegamos a la iglesia o al templo como diferentes, como si las camináramos por primera vez. Eso es lo que creo debería pasar al salir de un museo,

al salir de cualquier espacio que contenga estas impresiones. ¿Cómo hacer para transmitir al menos esa voluntad a quien mira?: Que ya no importan los objetos, que ya no importa la técnica que sólo importa el tiempo durante y después de estar en los templos, ó con las obras ó con los animales.

- Los artistas contemporáneos desconfían de sus espectadores y los espectadores desconfían de sus artistas. Sordera. Autismo. Tabú.

- Tabú: Encuentro cierta similitud con las vanguardias históricas: el hecho de esconder los códigos (los lenguajes). Las vanguardias lo hacían en pos de crear un nuevo mundo, un nuevo hombre. Parecían las bases de la creación de un mundo ideal pero posible. Para crear el nuevo hombre que aprecie el arte, como también imaginaba la Bauhaus es necesario que el que ve se entregue, se deje llevar, que esté sensible a las transformaciones propias del mundo, que esté fascinado por su tiempo y no cautivado en la nostalgia.

- Ahora la coexistencia de mundos se ha aceptado de tal forma que sólo quedan burbujas aisladas que se chocan en sus perímetros y aprovechan el envión del roce para disparar hacia el lado opuesto. Jamás se rompe una burbuja.

- El arte contemporáneo como género: Se suplen los contenidos por las cualidades formales. Como un holograma centrípeta que se repliega y se repite hacia adentro en lugar de contener algo. La forma es el contenido. Es importante pensar en la palabra contenido en sí misma. La palabra asume la existencia de la forma contenedora, valga la supuesta contradicción. Pero en este caso no habría nada o habría sólo réplicas de la forma dentro de la forma. Es como si finalmente la palabra contenido hubiese podido ejercer su voluntad etimológica. Las convenciones del lenguaje visual se garantizan por su forma y no por lo que esa forma contiene ya que esta forma contiene forma.

- Lo nuevo ya no existe, no podría explicar esta frase más que repitiéndola una y otra vez hasta que suceda algo. Lo nuevo ya no existe Lo nuevo ya no existe.

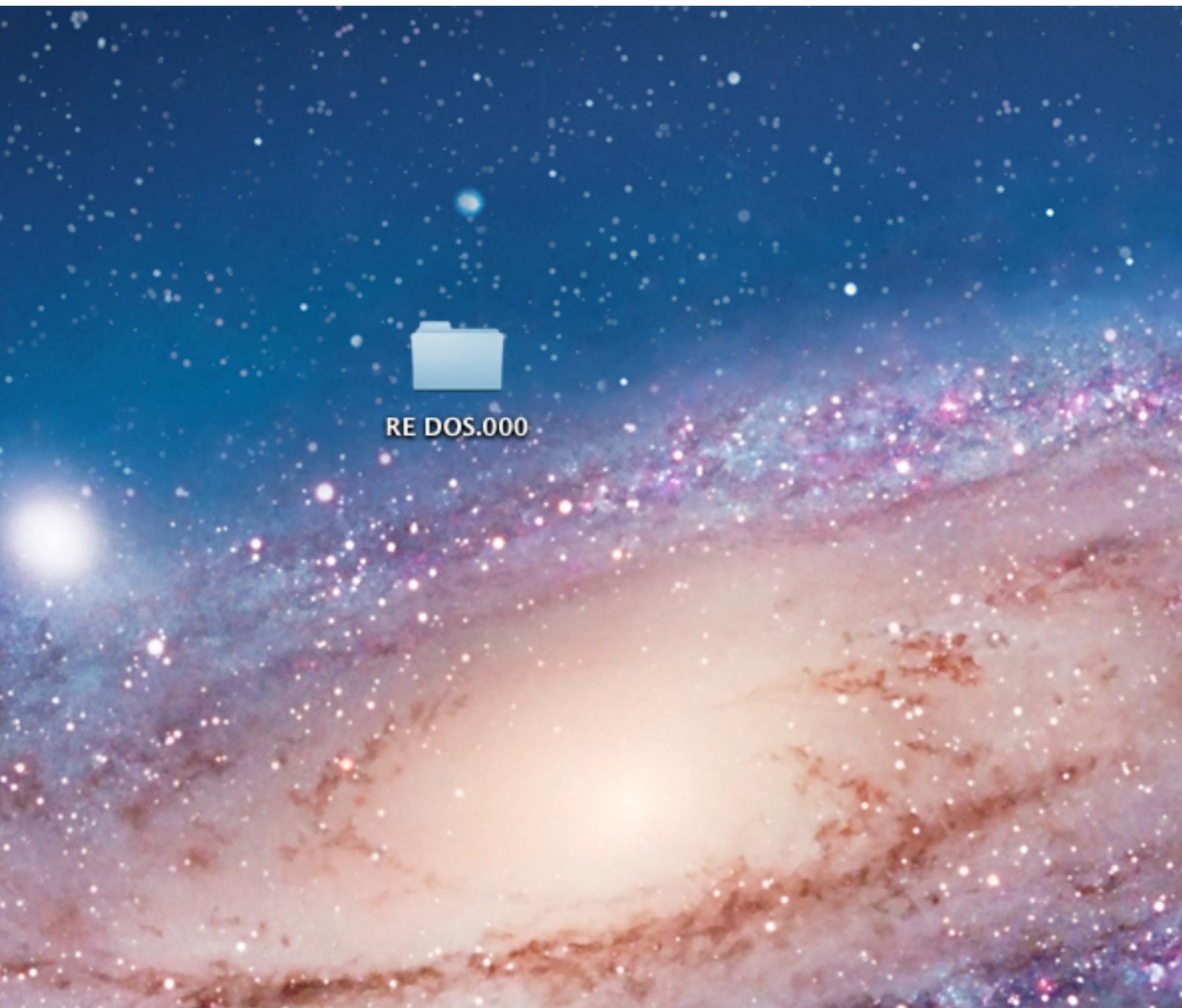
- ¡Cuanta impotencia me da percibir que la intelectualidad nos ha abandonado! Los desertores del arte contemporáneo o los enemigos del arte contemporáneo (que están más metidos en el arte que los propios artistas) viven conservando su cultura tradicionalista que les enseña odiar el arte de sus días amando, entonces, el pasado como tesoro. Conservan ese pasado como verdad. Guardan su alquimia en

formol para resucitarla cual mosquito de Jurassic Park. Todo un esfuerzo de restaurador en lugar de pensar a sus contemporáneos.

¿No es esto infantil? Nada más ingenuo que defender el pasado poniéndolo en el ring con el presente.

- Me gusta la idea de que las miradas se vuelvan más justas, y sí justas de justicia.

Jazmín López. (Buenos Aires, 1984) Es graduada de la Universidad del Cine de Buenos Aires. Hizo clínica de obra con Jorge Macchi y Guillermo Kuitca. Fue seleccionada para la residencia KW Institute Berlin. Participó en la Bienal de Estambul 2011, en ferias internacionales como Art Basel Miami, Zona MACO, Perú Arte Contemporáneo, Pinta Londres. Realizó exposiciones colectivas e individuales en Argentina, EE.UU y Alemania. Su film "Leones" se ha presentado en 69 Bienal de Venecia, Viennale, Torino Film Festival, New Directors New Films en MoMA , Centre George Pompidou, KW institute Berlin entre otros.



Presidenta de la Nación
Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Amado Boudou

Ministra de Cultura de la Nación
Teresa Parodi

Jefa de Gabinete
Verónica Fiorito

Directora Ejecutiva
del Museo Nacional de Bellas Artes
Marcela Cardillo

Delegado de Gestión Administrativa
y Asuntos Jurídicos
Carlos Valenzuela

Directora Artística
María Inés Stefanolo

Coordinación
Claudio Iglesias
Santiago Villanueva

Imagen(página 1 y 23)
Vanina Scolavino

Selección de imágenes
(páginas 5, 9, 10, 13 y 18)
Leopoldo Estol

