

CURATORIA FORENSE

Los 10 artículos más leídos 2008

Introducción.....	3
Artículos publicados en otras revistas.....	3
BIENAL DE SAO PAULO - charla Ivo Mesquita en CCE Chile.....	4
Artículos relacionados.....	9
Editorialidad de las Artes Visuales	10
Artículos relacionados:.....	22
La Pintura como Disciplinamiento.....	23
Artículos relacionados:.....	24
Mirada de Artista :: Una cuestión de Procedimiento	25
Artículos relacionados:.....	27
La Protesta Política como una forma de Arte Político.....	28
Artículos relacionados:.....	30
El Procedimiento Diógenes: intentar estructurar el caos.	31
Artículos relacionados.....	33
La Colección de los 9 bastones :: estructura del valor para el coleccionismo.	34
Artículos relacionados.....	36
El día de la fecha :: Artmedia 2008.....	37
Artículos relacionados.....	40
Industrias Culturales: Estado de Resultados	41
Artículos relacionados.....	47
Entrecampos General Roca :: fuimos por lana y volvimos con un suéter.	48
Artículos relacionados.....	50
Índice Onomástico de personas, conceptos y lugares mencionados en esta edición.	51
Artículos en Inglés (english version).....	59
Diogenes procedure: trying to structure chaos.	59
Related Articles (in spanish)	61
Fondart, The Chilean Culture of Babylon Lottery.....	62
Related Articles (in spanish)	66

Introducción

El trabajo realizado por Curatoría Forense es un ejercicio práctico y una cuestión de metodología: es un sistema argumentativo basado en la *prospección de antecedentes*, el planteamiento de *hipótesis de lectura*, una suerte de *anatomía comparativa* de los discursos que alimentan y justifican la producción de arte contemporáneo con una revisión recursiva de *criterios provisorios*. Nosotros no compartimos una verdad ni un manifiesto, compartimos un procedimiento.

Es por ello que la circulación de estos textos considera múltiples maneras de interacción con los artistas, agentes culturales y el público en general, que van desde los comentarios que recibimos en el sitio web, los e-mails personales que me envían, las asesorías a artistas y espacios de arte, la realización de clínicas, seminarios y charlas.

Esta edición digital fue directamente asesorada por nuestros lectores, ellos eligieron los temas que consideraron más relevantes de los que propusimos y los pusieron a prueba desde sus críticas y acotaciones. Ellos son parte fundamental de nuestro objetivo principal: la contrastación discursiva.

Jorge Sepúlveda T.
 Curador Independiente
 Curatoría Forense

Artículos publicados en otras revistas

- **Subvención y Subversión: el remedio es peor que la enfermedad.** Revista Gestos – Valparaíso, Chile. http://ssalamoa.vtrbandaanca.net/gestos/index_archivo_s/Page2236.htm
- **Fondart o la cultura chilena de la lotería de Babilonia.** Arteycritica para Documenta Magazine. Artículo en español disponible en <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?ldLanguage=13&NrArticle=722>, versión en inglés en esta edición Pág. 70.
- **FRONTERAS INCIERTAS :: destinatarios no revelados.** Frontera Incierta – Montevideo, Uruguay. http://rapidshare.com/files/133341949/frontera_era_07.pdf.html
- **El lugar donde estoy esa es mi patria.** Reporte para el programa Residencia Temporal de Desislaciones. Diciembre 2008. <http://residenciatemporal.blogspot.com/2008/12/jorge-seplveda-y-paula-massarutti-en.html>

Agradecimientos. Colaboraron en esta edición: Daniel González, Ximena Musalem. Pablo Sepúlveda T. y Alicia Tapia. Colaboraron con la realización de actividades e investigaciones de Curatoría Forense: Enrique Aguerre, Rosa Apablaza, Juan Balza, Marcela Cabutti, Milena Durante, Alejandra y Fernanda Hernández, Carmen Hernández, Andrés Labaké, Paula Massarutti, Mariana Marcassa, André Mesquita, Miguel Michelson, Natasha Pons, Marisol Segura entre otros.

Los artículos publicados en esta edición están bajo licencia Creative Commons, para su reproducción parcial o total sírvase escribir a jorge@numcero.cl. Las fotografías y registros de obras fueron realizados por Jorge Sepúlveda T. a menos que se indique lo contrario.



BIENAL DE SAO PAULO - charla Ivo Mesquita en CCE Chile

6 de agosto de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=232>

[JS] Todos sabemos muy bien porque estamos acá, Ivo Mesquita es un curador que viene trabajando hace casi 30 años en la producción de textos y producciones y levantamiento curatoriales. Durante la charla de ayer en el MNBA vimos de que manera se implementaba la inserción de arte contemporáneo (a través del Proyecto Octogono) en la Pinacoteca del Estado de Sao Paulo de la que Ivo Mesquita es Curador Jefe, también es sabido que Ivo Mesquita es el Curador de la 28ava Bienal que será el tema de la charla de hoy y tal como conversamos ayer durante la parte de las consultas y comentarios hay relaciones bastante directas entre la información que sabemos y la que sabremos durante esta charla sobre la Bienal y lo que esta ocurriendo en el país con la preparación de la Trienal de Chile.

Antes de darle la palabra a Ivo Mesquita quisiera sugerirles encarecidamente que apaguen sus celulares y luego de la charla les pediría que sus comentarios sean lo mas específicos posible.

Los dejo con Ivo Mesquita.

[IM] hola, buenas noches, muchas gracias por haber venido, quisiera agradecer a Andrés Pérez y al Centro Cultural de España de Santiago de Chile, a Natasha Pons y Soledad Novoa por la organización de este viaje a Santiago, que ha sido muy agradable y lo estoy pasando muy bien, y viendo cosas muy interesantes todo el tiempo, sobre todo la compañía de Gonzalo (Pedraza), Jorge (Sepúlveda T.) y Soledad (Novoa) todo el día y

Trascripción de la Charla de Ivo Mesquita sobre la 28va Bienal de Sao Paulo en el marco del Programa 9 Curadores, organizado por Gerardo Mosquera. Centro Cultural de España, Santiago de Chile, martes 29 de julio de 2008.

El grupo de trabajo de la visita de Ivo Mesquita a Chile estuvo compuesto por Natasha Pons, Soledad Novoa, Gonzalo Pedraza y Jorge Sepúlveda T.

Participan:
[IM] Ivo Mesquita
[JS] Jorge Sepúlveda T.

Este artículo forma parte del [Especial de la Bienal de Sao Paulo realizado](http://www.curatoriaforense.net/niued/?page_id=236) por Curatoría Forense.
http://www.curatoriaforense.net/niued/?page_id=236

las conversaciones que han sido muy importantes que hacen mas rico y familiar con esta ciudad, con esta cultura.

Bueno, yo voy a hablar hoy de la Bienal de Sao Paulo. Así me siento un poco mejor, ponerme un poco mas relajado porque es como contar la historia, hacer como unas de esas presentadoras de tele que empiezan a hablar de su vida, un



poco esa es mi historia con la bienal de Sao Paulo por que fue en la Bienal de Sao Paulo que por primera vez yo tuve un contacto con arte contemporáneo en el año 65, yo tenía 13 o 14 años, fue la primera bienal que visité y luego en la bienal del 67 ya fue donde me di cuenta que lo que me interesaba estaba ahí, en ese espacio.

Esa fue una bienal muy interesante, particularmente interesante por que fue la bienal que se mostró tenía una magnífica exposición de la pop americana, junto con una muestra de Edward Hopper y al mismo tiempo tenía la nueva figuración española, la nueva figuración francesa, los pop ingleses entonces fue muy así una cosa de lenguaje que yo empezaba a comprender, entonces para la bienal del 69 yo me presente como candidato para ser guía de la bienal, y eso para ese tiempo el programa de ser guía de la bienal era tener un curso de historia de arte moderno y contemporáneo muy bueno que no había casi en la ciudad y en la universidad se enseñaba muy poco, no había un departamento de historia del arte todavía y entonces era un curso, además de la oportunidad de estar en contacto con la gente que venia para instalar la bienal, los artistas, los comisarios, los técnicos, los críticos, los jurados pero el 69 fue también mi primer contacto mas sistemático con la historia del arte fue también la bienal de corte internacional, por que en el 68 ya estaban los militares en el gobierno de Brasil y bajan la ley de la censura en diciembre del 68 entonces la bienal viene toda con corte internacional entre los que vinieron estaba Marta Tamayo, Glusberg, y bueno pero fue curiosamente aunque tuviera esta cosa que si sabíamos ahí adentro no se hablaba de eso en la bienal, nosotros hablábamos como estudiantes que estábamos informados de las peleas políticas que pasaban entre los poderosos y a nivel internacional, la censura.

Pero como toda bienal que es una historia muy larga, cada una, aunque sean algunas mejores, algunas peores, siempre hay algo que ver, y esto es lo importante tener la experiencia de estar con los trabajos, de ver los trabajos, yo estaba de guía entonces estar todos los días, después de 3 semanas ya empiezas a pensar qué otras visitas son posibles, qué otras lecturas, por que no voy a esta parte además por que es un pabellón que son 36.000 m2 de arte, son 12.000 m2 cada piso y hay mucho que ver.

Y luego de esto yo estuve 2 bienales internacionales y 2 bienales nacionales y luego yo ingrese a la escuela y empecé a hacer mi formación de arte para ser artista y entonces se creo el programa de historia de arte entonces realice mi maestría y la tesis fue sobre la Bienal de Sao Paulo hasta que por cuenta de la tesis me invitan a trabajar en el archivo de la bienal de la que fue su responsable por ocho años. Y de ahí empecé también una carrera de curador, empecé como curador asistente en la bienal del 85 y del 87, ya había hecho unas pequeñas cosas en la bienal del 83 pero bajo la dirección del curador general, en el 85 ya tenía mas autonomía de proyecto.

En los años 90 colaboré unas veces con la bienal hasta que el 98 estuvo en la bienal de Paulo Herkenhoff y el 99 me invitan a ser curador de la bienal, y creo que mucha gente ya lo sabe, no terminamos el proyecto por cuestiones de peleas políticas entre los sectores de la exhibición por una razón que es sabido que había el proyecto de los 500 años, pero al tiempo el curador de la exposición bienal era también el curador de la fundación bienal. Hoy día esto ya es distinto, hay un curador para la fundación y yo soy el curador solo para la 28ava bienal, entonces los asuntos institucionales es como si no me tocaran,

ellos me aprueban un proyecto, todo muy profesional, y yo tengo que realizarlo.

Coincidentemente yo nací en el año 51, un mes antes de la inauguración de la primera bienal, que es muy curioso por que hay muchas cosas que se cruzan ahí. Cuando me invitaron a pensar un proyecto para la bienal de este año todo empezaba retrasado, la bienal ya venía de una muy buena bienal, creo que la última bienal fue muy buena. Pero desde el punto de vista institucional la bienal venía muy desgastada por problemas políticos y de gestión, yo estaba muy claro que eso era algo que me iba a afectar, pero si que yo pensaba que por tener ese cuadro no sería el momento mismo de hacer lo que yo venía pensando lo que yo pensaba sobre la bienal de Sao Paulo y de las bienales en general.

A partir de una experiencia no lograda en el año 99 – 2001 primero me paso una cosa que se me acaba de olvidar... pero en seguida empecé a escribir sobre todo cuando me invitaban a hablar sobre bienales de este tema que fue la explosión de bienales en los años 90 y al mismo que en particular una crisis que se ponía muy clara de la Bienal de Sao Paulo misma.

Por un lado el hecho de que son más de 200 bienales que se dicen internacionales hoy en día, algunas que ya cerraron, otras que se anuncian para el 2012, la Bienal de Dubai, y así vamos no. Pero de otra parte había en la historia de la Bienal de Sao Paulo me parece que la bienal empieza como parte del programa del Museo de Arte Moderno que se había creado en 1948, fue una estrategia pensada por su dirección de que una bienal inspirada por Venecia sería una parte de traer regularmente de traer arte contemporáneo a Brasil para que la gente pudiera verla, y al mismo tiempo fue una estrategia para

formar coleccionistas en el Brasil y formar una colección para el museo por adquisición de las obras expuestas en la bienal se formaba la colección del museo.

Se pensó también y se hizo que los premios que se daban en la bienal eran todos adquisiciones y formaban la colección del Museo de Arte Moderno y que, por otra parte, por estar conectada con el museo la bienal sería una buena oportunidad para traer exposiciones históricas sobre los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. Por que también era objetivo del museo formar su público, formarlos en términos de historia del arte, de los movimientos artísticos y tener un contacto con las obras de estos movimientos, un poco como una estrategia para reemplazar la falta que había de colecciones históricas en el país.

Al mismo tiempo las bienales a partir de la segunda bienal cada una hasta el 65 cada una tuvo un movimiento, la segunda fue cubismo, la tercera fue expresionismo, la cuarta fue Mondrian y Bauhaus, la quinta fue futurismo, la sexta fue vanguardias rusas y la séptima fue surrealismo. La de vanguardias rusas no hubo y la de surrealismo se retrasó y fue para el 65 y no el 63, el año de la octava bienal, pero por razones políticas el director del museo, el creador del museo de la bienal, Francisco Matarazzo tiene ahí una pelea interna con los diferentes grupos de intelectuales en el museo, que eran miembros de la sociedad civil del museo, que era una organización privada, hace un pequeño golpe y disuelve el museo, y transfiere la colección como donación suya y de su mujer a la Universidad de Sao Paulo que crea entonces el Museo de Arte Contemporáneo con esta colección y propone cerrar el museo y crea la Fundación Bienal de Sao Paulo.

En esta ruptura yo creo que esta la primera perdida de la vocación de la bienal, perdió el museo y entonces ya no tiene mas sentido coleccionar, entonces los premios siguen siendo dados pero las obras no se quedan en el país, entonces esa parte de la historia se pierde y por otro la falta de una orientación pedagógica hice que la bienal no supiera que hacer con el sector histórico, entonces los países empiezan a decidir que van a mandar esto y aquello, entonces tenemos exposiciones de los encajes en Paraguay hasta frescos medievales del siglo no se que, todo esto bajo el alero de una bienal de arte moderno y arte contemporáneo, entonces me parece que eso es una ruptura muy fundamental.

La segunda viene del crecimiento del número de bienales del entorno, por que Venecia que es la primera de las bienales, en el año 1895 y hay una segunda después que es la Bienal de Pittsburg en los Estados Unidos, La Carnegie International que fue creada en el año 1898, la gente no habla mucho de esta bienal que es una bienal muy antigua, Sao Paulo es la tercera, se crea en el año 51, la bienal de Carnegie esta vinculada al Carnegie Mellon Museum en Pittsburg y lo interesante es que siempre fue una muestra internacional pero sin esta idea de países, que siempre invitó a los artistas a mandar sus trabajos con la promesa de que se les iba a comprar sus trabajos y así se formo el museo, es un proyecto muy bien sucedido, cosas de gringos.

[JS] ética protestante

[IM] ética protestante, el Carnegie Mellon es la fusión de las dos mas grandes fortunas americanas, entonces lo hacen en Pittsburg que no es Nueva York ni Los Ángeles ni Chicago, una ciudad mucho mas pequeña y es un buen museo.

Perdón yo creo que me perdí, viaje un poco al Carnegie... estaba hablando de Sao Paulo. Que la Bienal de Sao Paulo que cuando se crea tenia un panorama de otra parte en relación a la ciudad. Ah, por que fuimos, con 200 bienales la Bienal de Sao Paulo siempre tuvo, que fue la tercera, siempre tuvo el prestigio de ser la primera en el hemisferio sur, la primera en un país periférico, y que siempre fue muy prestigiada por ser una bienal alternativa en el circuito hegemónico, desde el principio, y eso creo que fue que le creo una imagen y le garantizó tener una historia a despecho de los problemas que siempre tuvo, sea a nivel económico o institucional, que haya sobrevivido todo ese tiempo. Es curioso, por ejemplo, que hasta hoy que ya no se trabaja con la idea de las representaciones nacionales cuando uno viaja como curador de la bienal percibe muy claramente que la bienal tiene un poder, tiene un poder de que la gente le atienda, que la gente quiera participar, y hay una pelea incluso entre los países, es muy raro.

Nosotros los latinoamericanos tenemos un cierto complejo de inferioridad y entonces no sabemos mucho que estas cosas pasan, pero si pasan con nosotros, si que somos respetados como un todo, si tenemos una bienal tenemos una bienal.

Entonces que era bienal en relación a esta, que ya tuvo un papel de avanzada y que ahora es una más, con cientos de artistas, hacen unos temas muy abstractos a veces o temas muy obvios, como ciudades, como no se que, mujeres, no se qué, cosas de ese tipo.

Como tercer punto el papel que tenía la bienal en relación a la ciudad de Sao Paulo, a este país y a este continente. Cuando se creó, por ejemplo, el la bienal el año 51 Sao Paulo tenia un millón cien mil personas, a ese tiempo tenia tres museos,



siendo que dos acababan de ser creados el MAC centro de arte el año 47 y el Museo de Arte Moderno el 48, tres salas de exposiciones oficiales además de la Pinacoteca que ya existía, dos galerías de arte, dos escuelas de arte y ciento veinte mil personas visitaron la bienal.

El año 2006 la ciudad tiene 10 millones de habitantes, doce escuelas de arte, cuatro grandes centros de arte, 48 galerías muy activas, ocho museos de arte y la última bienal la visitaron un millón de personas. O sea la razón entre la población y los visitantes de la bienal es siempre la misma, el diez por ciento de la población, eso incluye visitantes extranjeros, visitantes de otras partes de Brasil, pero en relación a la población de la ciudad y a la infraestructura que se ha creado en los últimos 50 años seguimos en un diez por ciento y estamos inversionando cada vez mas en esto.

Entonces mi pregunta fue ¿Cuál es el sentido de tomar 20 millones de reales que son como 15 millones de dólares hoy día, por que el real se esta valorizando mucho con respecto al dólar, pero los 12 millones de dólares que fueron en una época, inversionar en una exposición que tiene 90 días?. Para mantener el 10 por ciento que son siempre el 10 por ciento de Brasil, entonces a quien le estamos prestando este servicio, qué tipo de servicio, claro que esta es una cuestión que ya se planteaba a mi como profesional en el Museo de la Pinacoteca donde trabajamos, cuestión que se plantea hoy por que como tenemos una legislación de deducción fiscal de apoyo a la cultura hoy nos preguntamos después de mas de 20 años de la ley hoy nos preguntamos que estamos consolidando con eso y descubrimos que los visitantes de la bienal siguen un 10 por ciento como en todas partes, el numero de visitantes de museos es un poco mayor son 21 millones de personas en un país que

tiene 171 millones de personas, pero ahí incluye los museos históricos, de ciencias naturales, ecomuseos, etc.

Entonces al mismo tiempo que el papel de traer novedades la bienal ya no lo hace por que las novedades salen todos los días y las ferias lo hacen de manera mucho mas ágil y mas eficientes, crear esa situación de presentar arte contemporáneo en la ciudad ya existen 40 galerías que lo hacen, todo el tiempo los museos lo hacen, en todas partes está y además hay iniciativas de artistas como centro culturales alternativos, espacios independientes, que también se movilizan, hay toda otra manera de que circulan las obras hoy con la información, entonces qué hace la bienal, esta gran convulsión a cada dos años se pone una semana de fiestas, para quienes ya estuvieron en la inauguración saben que son fiestas, fiestas, fiestas para la abertura de la bienal, de los museos, de las galerías, los coleccionistas, no se qué, la gente de Río de Janeiro hace una broma de nosotros que dice que la bienal es el carnaval de Sao Paulo, por que como somos más serios entonces hacemos una vez cada dos años y es en serio.

[risas]

Bueno, entonces estas fueron todas cuestiones que se me plantearon en el momento en que me invitaron a pensar la bienal y yo creo, mejor, estoy seguro que el futuro de las bienal esta, me parece, en que cada vez tenga mas especificidad, es curioso pensar que el agente de la globalización que son las bienales ahora tienen como alternativa hacerse mas locales como manera de hacerse mas visibles frente a esta cosa de la globalización. Por ejemplo, Yo creo que la Bienal del Mercosur, en Porto Alegre, ha pasado a la Bienal de Sao Paulo como estrategia, como resultado, como calidad de exposición, como

todo, por que es una exposición más pequeña dirigida a una región, pensada para personas que pueden circular en ese espacio. Hoy es más fácil mejorar ciertas cosas, me parece chistoso como eran las cosas, por ejemplo en el 51 el envío argentino, la primera bienal tiene dos ediciones, por que la primera se agotó muy rápidamente entonces hicieron una segunda edición, una edición revisada. En la primera edición esta el envío argentino pero que desafortunadamente jamás ha llegado por que salio en camiones desde Buenos Aires y encontró una huelga en Uruguay y no pudo pasar a Brasil, entonces la segunda edición no tiene el envío argentino pero es muy curioso que nos pasaban esas cosas hoy en día hay doce vuelos al día entre nosotros, no puede pasar eso, aunque a veces pase.

Entonces un poco replantear la bienal esa era la idea que me vino de inmediato de pensar que quizás... pensé que... primero de todo pensé que quizás era mejor no hacer, y hacer solo una

conferencia para reflexionar un poco sobre el tema, pero después imaginando un poco el edificio y pensando que la idea del vacío podría ser una bonita experiencia para afrontar esta nuestra obsesión que vivimos en estos días por esta voracidad en la producción de representaciones, de toda suerte, a todo nivel, y así hay 200 bienales, 40 ferias, 500 museos y hay millones de galerías y se forman escuelas, y para que? ¿Que vamos a hacer con todo esto, manteniendo el 10% ?.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Santiago de Chile, Julio 2008

<<continúa en
[BIENAL DE SAO PAULO - charla Ivo Mesquita en CCE Chile - 2ª parte](http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=234)
<http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=234> >

Artículos relacionados

- [BIENAL DE SAO PAULO - charla Ivo Mesquita en CCE Chile - 2ª parte](#), 8 de agosto 2008.
- [una cuestión provocadora :: sin objeto, con objetivo](#), 17 de noviembre 2008.
- [VIVIR JUNTOS 01 :: Políticas Curatoriales para Curatorías Políticas](#), 9 de mayo de 2007 .
- [Catálogo de Espectadores](#), 14 de noviembre 2005.
- [La Copa Rota :: institución y prácticas para-institucionales](#), 18 de noviembre 2008.

Editorialidad de las Artes Visuales

22 de julio de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=218>

[JST] A diferencia de las presentaciones que se han hecho hasta ahora yo no voy a hablar de obra si no del trabajo que se hace paralelamente y posteriormente a que la obra ya fue encontrada. El trabajo que yo hago tomo a propósito de una broma en un bar el nombre de Curatoría Forense y en vez de ser Curatoría Forense una afirmación es, mas bien, un diagnóstico de lo que esta ocurriendo y de cómo se puede enfrentar eso que está ocurriendo

Nosotros bromeábamos diciendo que el curador llega cuando el cadáver ya está, lo que hace es que técnicamente define la escena del crimen, la escena de la producción de la obra y, a partir de esa seudociencia, trata de determinar las causas, el concepto y las consecuencias para construir a partir de eso una literatura científica de relevamiento (catastro) de la escena, una literatura ilegal de cómo se enfrentan y como se defienden los argumentos de esta escena y una construcción de juicio, no de verdad.

Esto se basa en varios supuestos que van a ir excediendo el discurso que voy a hacer, pero también, como un mago cínico, les voy a ir mostrando los trucos de construcción de esta escena.

Lo que ustedes ven ahora es una carpeta de recolección de registros de obras producidas en Chile en los últimos 4 años, pero es una carpeta que ya esta intencionada, no es cualquier registro si no un registro que fue elegido con una mala intención, se quería de esto obtener algo.

Texto de la conferencia dictada por Jorge Sepúlveda T. en la ciudad de General Roca, provincia de Río negro, Argentina, el día 16 de mayo del 2008, en el marco del seminario ENTRECAMPOS Regiones, organizado por Patricia Hakim con la colaboración de la Embajada de España.

Participan:

[JS] Jorge Sepúlveda T.
[JPM]: Justo Pastor Mellado
[PH]: Patricia Hakim
[AL]: Andrés Labaké
[AH]: Alejandra Hernández
[FG]: Fernando Genoud

Este texto fue usado como base para la presentación **Procesos Cognitivos y Sesgos Cognitivos** (julio de 2008) realizada en Centro Cultural Parques de España, Rosario y el Seminario de Trabajo **Editorialidad de las Artes Visuales** (noviembre de 2008) realizado en el Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

A diferencia de otras formas de hacer Curatoría, entre ellas en la que el curador actúa como artista constructor de obra, donde las obras que selecciona construyen su propia obra, lo que yo voy a mostrar ahora es como la curatoría se ejerce desde la editorialidad, se toma el excedente de la obra y su registro para articularlo y constituir un discurso que propone una hipótesis que desea su consecuencia. Quiere que ocurra algo, quiere que el mundo sea leído, tenga mayor densidad discursiva que la realidad, mayor densidad discursiva que la que el artista logro contener en su obra, y para eso se hace una articulación editorial de la obra.

El producto de esta forma de trabajo es un libro, no es una exposición, a pesar de que las exposiciones tienen un guión literario. El producto final de esto siempre es un libro, aun cuando ese libro no se publique, el producto final es el deseo de libro.

¿Que ocurre con las capacidades específicas de editor? El editor tiene una evaluación de lo que esta ocurriendo y tiene una evaluación de lo que conviene destacar. Imagínense la figura de un editor de un periódico sensacionalista, al editor un columnista que cubre "cosas de arte"... al editor no le importa el discurso teórico que sustenta la obra, no le importa el manejo simbólico, le importa cuanta sangre, cuanto semen, cuanto

sudor tiene la obra, por que sabe que eso es lo que vende. O sea toma decisiones pragmáticas en un entorno que sabe leer por que quiere ocasionar lo más pragmático de todo el sistema del arte: la circulación de la obra, la circulación de la acotación a la cultura que hace la obra.

El trabajo del editor no es un trabajo respetuoso de la obra si no pragmático, la utiliza y el artista se deja utilizar porque sabe las eficiencias de esa transacción, sabe que a pesar de ser mal leído es mejor ser leído.

[PH] ¿y la ética?

[JST] yo creo que la ética no es un problema de la editorialidad. Yo creo que hay acciones culturales que precisamente tienen que obviar las consideraciones éticas para producir productos morales. Hay un libro muy entretenido de Slavov Szisek que se llama La Suspensión Política de la Ética, el querer hacer cosas requiere que nosotros obviemos lo que juzgamos como bueno.

[PH] tu dices que el trabajo del editor no es respetar la obra.

[JST] no es requerido que la respete. Si lo hace lo hace por voluntad propia no por obligación del oficio.

Entonces, les voy a mostrar rápidamente algunas obras para después mostrarles esta estructuración de libro. Voy a tratar de hablar lo menos posible de las obras para que se entienda lo que quiero explicar que es el procedimiento editorial para lo que necesitamos los menos adjetivos de las obras.



Registro intervención Fantasma, CAVS.
Santiago de Chile. 2006.



Intervención de Luís Guerra en Galería
Animal, Santiago de Chile. 2004.

Una obra de Luís Guerra realizada en Santiago, una versión anterior del Fantasma que esta basado, como muchos de los comentarios que hemos escuchado acá en un freudomarxismo que lee mal a Marx, lo malentende pero ese malentendido es muy productivo. Cuando Luís Guerra hace El Fantasma está haciendo una referencia a la frase "hay un fantasma que recorre Europa".



Galería Eriaza. Santiago de Chile. 2007.

Este es Luís colocado en una galería [ed: Galería Animal] y esta fotografía es un fantasma, ya que Luís por razones prácticas no pudo estar ahí y esta siendo representado por una niña en otra galería en otra selección [ed: CAVS].

Esta obra, que realizamos con Daniel González y Ximena Musalem [ver imagen], en realidad es una intervención de un espacio desolado, se siguieron todos los pasos que se hacen para realizar una inauguración, pero esta era una Galería Eriaza, como sitio eriazo, entonces la obra es la reproducción del ritual de la inauguración, sin galería, sin edificio, sin obra. Una cosa entretenida es que muchos llegaron y al darse cuenta que el edificio no estaba empezaron a buscarlo, pero otros al darse cuenta que el edificio no estaba igual presentaron sus portafolios, o sea comprenden muy bien lo que hay que hacer, el valor de negociación que el artista hace con el circuito de arte, tanto así que si no están las condiciones de eso siguen ficcionándolo. Lo vamos a ver después cuando se haga la presentación.

Esta es una exposición que hicimos [ver imagen] cuando yo trabajaba en Santiago, ocupamos el Museo Biográfico Benjamín Vicuña Mackenna para colocar en el subterráneo un centro de experimentación de arte contemporáneo. Lo que hicimos ahí durante casi dos años fue buscar mecanismos de producción donde utilizamos la precariedad de la institución, o sea un museo que es uno de los museos considerado con menos importancia y con menos presupuesto de la institucionalidad chilena nos permitía la libertad de la pobreza. O sea el no tener recursos más que un obstáculo era un desafío de producción.

[JPM] ¿de que tamaño eran esas salas?



Registro de la exposición MERCANCIA de Luís Guerra, Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago de Chile. 2006.



Registro de la exposición PROYECTO NOBITA de Daniel González en la USACH, Universidad Santiago de Chile. 2006

La obra está hecha con una malla de estas que cortan el viento, malla Rachel, que dan sombra y que tienen una figura que es un retrato icónico como el que ustedes del Che Guevara par de Víctor Jara, y esto de acá son cometas, y acá hay una línea de juguetes que fueron comprados y dispuestos atravesando la muralla. Todo el resto es el mobiliario que se ocupa, el resto es el lugar intervenido.

En la misma Universidad de Santiago, y luego voy a explicar por que ese lugar, una intervención de Luís Guerra con un lienzo donde se escriben rayados, en Chile hay un grupo que se llama Comandante Chacón y estos lienzos se adoptaron ese nombre "un Chacón". Este lienzo es un medio que ya está definido como un soporte para el mensaje de protesta política y lo que hace luís es ocupar solo el formato, elimina el texto, o sea el formato esta disponible para ser relleno.

[JST] habían 3 salas, una de 5 por 3 y medio metros, otra de 6 por 3 y medio y una ultima de 6 por 4 metros. 3 pequeñas salas que a veces se utilizaban conjuntamente para la construcción de una sola obra o se dividían como ambientes que hablaban como aproximaciones al tema general de la exposición.

Esto que estamos viendo ahora [ver imagen] es una intervención de Daniel González en un galpón en la Universidad de Santiago de Chile, lugar que era ocupado comúnmente para la toma de ramos y nosotros dijimos: ¿donde vamos a conseguir mas público que en lugar donde pasan todos los estudiantes de la universidad?. Esto tiene otras referencias que veremos mas adelante.



Intervención PROTESTA NACIONAL de Luís Guerra en la USACH, Universidad de Santiago de Chile. 2007.



Francisco Papas Fritas realizando Pobre Niño Insecto.
VECTOR, Santiago de Chile. 2005.

[JPM] lo que pasa es que la Brigada Chacón es un tipo de brigada mural nueva que pega papel pintado, y la pintura son letras y nada mas. ¿Y la letra a que remite? A una consigna, Al momento, entonces son unos consigneros, a veces bastante graciosos.

[JST] que toman distancia con el humor

[JPM] que para criticar al presidente del Senado actual, que se apellido Zaldivar, le ponen “Zaldivar, no se puede con tanto veneno” en alusión a la canción de Shakira pues el tipo es un venenoso. Chacón interviene así, por lo tanto el mostrar nada mas el formato implica eliminar el texto, esa es la operación.

[JST] estas imágenes son de una producción de Francisco Papas Fritas que se llama Pobre Niño Insecto quien hace una intervención sonora con los objetos sacados de su casa, entonces ustedes ven una licuadora y además utiliza micrófono directo aplicado sobre textura, como su propia ropa, y luego los samplea. Hace un sonido, lo convierte en loop y los va manejando con una mesa [de sonido], el único objeto realmente tecnológico de sonido es una mesa precaria.

Esta es una vista del que veíamos antes de Daniel González [ver imagen]: el Víctor Jara sobre la malla esta delineado con un neón blando que se llama e-wire que es una suerte de led alargado que tenía un sensor de sonido que reaccionaba al entorno, como la sala se llenaba el Víctor Jara se encendía y cuando bajaba el ruido blanco se apagaba.

Esta otra es una intervención que fue organizada por Oscar Raby se realizo en Santiago y en Buenos Aires, en Periférica, de box entre artistas.

[Publico 1] ¿y por que le llaman intervención?

[JST] a diferencia de la exposición una intervención elige un lugar que no esta privilegiado de antemano. Un museo ya es un lugar de enunciación.



Daniel González y Jorge Sepúlveda T. luego de boxear.
Ex Sarita Colonia, Santiago de Chile. 2006.



Imagen de Víctor Jara realizada por Daniel González para la exposición PROYECTO NOBITA, USACH Universidad de Santiago de Chile. 2006.

[Publico 2] a mi me parece mas una acción, una performance

[JST] bueno, podríamos decir es un evento. Se produjo un evento de boxeo entre artistas.

[JPM] pero una intervención es una intervención puntual, una acción no se sabe cuanto dura. Una intervención es un termino militar, no solamente quirúrgico, se interviene quirúrgicamente cuando la peritonitis esta mal y hay que cortar. Se llaman fuerzas de intervención rápida, task force. Una fuerza de intervención es enviar un portaviones y 4 misileras listo para resolver enojosa para la política exterior de alguien. Tú intervienes y te vas.

[JST] y el trabajo que nosotros hicimos con esto fue evidenciar burdamente el doble significado de competencia: de la competencia entre artistas que requiere la competencia propia. O sea, sólo cuando uno es exigido desarrolla sus capacidades, que es el otro significado del término.

Una cosa entretenida es que un artista con el que yo trabajo hace bastante tiempo en vez de desafiar a otro artista desafió al curador. Boxeamos con Daniel González y gano el artista.

[Público] esa intervención fue de connotación fuerte, yo cuando estuve en Periférica no era un show, era una pelea real.

[JST] no era una obra de teatro, nosotros realmente estábamos peleando, nosotros boxeamos.

[JPM] no era una performance

[PH] ¿vos sabés la plata que había apostado cada uno?

[AH] y había que quedarse, además mucho no sabían pelear ni boxear, había un chico flaquito que le llegaron a doblar la cabeza, tuvo que ir a un hospital. Son riesgos de la apuesta.

[JST] yo vi cosas que no son legales, o sea hubieron golpes en la nuca...

[AL] un montón de artistas que intervinieron hacían cola para participar

[AH] tenía cosas muy impresionantes, en el momento yo no lo pude dimensionar. lleva un tiempo para comprenderlo

[JST] es muy efectista, es un espectáculo que desata el morbo y donde las posibilidades de lesiones son reales... es decir es un circuito de arte

[JPM] ilegal

[JST] claro, ilegal.

[JPM] ¿Quién era el árbitro?

[JST] no había arbitro... perdón, había tiempo, el arbitro no manejaba reglas, tan solo cuando la masacre era total el arbitro decía "para!"

[AL] había varias situaciones donde se escapaba, una chica que estaba mal en el suelo

[PH] ¿las reglas quien las puso en este boxeo?

[JST] no había reglas

[PH] ¿pero quién organizo esto?

[JST] es una idea de Oscar Raby, un artista chileno ahora residente en Australia, y que partió con una idea de una performance teatral pero fue derivando en un enfrentamiento real

El produce un evento, utiliza a los otros como materiales de su trabajo

[PH] ¿Cuál es tu lugar ahí? De manera más concreta...

[JST] ah, yo soy una pincelada mas en el trabajo dentro del dibujo. Si hubiera sido únicamente pelea entre artistas se habría entendido que entre los artistas hay competencia

[PH] tu peleaste en un momento con un artista, en otro momento un artista peleó con otro artista, uno contra otro

[JPM] da lo mismo, la obra es producir la pelea

[PH] hubo una mujer en la pelea?

[JST] hubo una pelea entre mujeres, peleo Paula Cobo con Paulina Marconi, socias de la misma galería (TRASCHI), y peleo una chica con Porche [ed: Jorge Porcel Hijo]... y eso era una desproporción... Porchi es muy grande y la persona con la que peleaba es chica, además que las velocidades de desplazamiento y las estrategias de ataque eran muy diferentes.

[PH] uno se anotaba en una lista, había una cola para anotarse, nadie pagaba nada... ¿de repente no había apuestas?

[JST] no... las apuestas no eran de dinero.

[JPM] oye, no se vayan a la anécdota. Es la estructura punto. La obra consiste en producir una pelea de box. Para que haya una pelea de box tiene que haber un representante (manager), el lugar, los contrincantes, las apuestas

[PH] perfecto... las apuestas...

[JPM] pero no te preocupes

[PH] pero me preocupo por que el sistema del box funciona porque hay plata de por medio

[audio indistinguible]

[JPM] es el sistema del box trasladado al sistema del arte

[PH] ¿para que se utiliza la pelea?

[JST] para demostrar que eres capaz, que es competente... el que entra a una competencia es competente

[JPM] es que la metáfora es feroz: que no se meta a la pelea el que no entiende que es competente...

[AL] ¿para que te metes a la pelea del arte?

[Publico] el que no cree en esta competencia lo va a demostrar de otra manera y listo. Cada uno decide.

[JST] y tomas tus cuadros y te vas a tu taller y pintas durante 40 años una obra que no circula.

[JPM] a mi me invitaron... y yo no voy a ir a que me den... ni huevon

[PH] [audio indistinguible] ... la perversión hay la tienes bien definida... ¿Por qué no vas?

[JPM] ¿Por qué voy a ir? ... no voy... por que es su estrategia, no es la mía. Ahí la resolución del asunto. La extorsión implícita de un acontecimiento desencadenante en arte es que frente aun acontecimiento así vas o no vas... y el que va se atendrá a las consecuencias de haber ido. He ahí el valor político de la retracción. El valor político de decir no voy.

[JST] las similitudes con el sistema de arte son muchas y no son tan metafóricas.

Bueno, el asunto es que esta selección de imágenes que ustedes vieron ocurrieron como hechos de producción de obra uno por uno... pero luego el curador en tanto editor puede construir *ex post*, es decir desde después, un hilo conductor. Lo que encuentra que cada una de estas acciones agrega como acotación crítica de la cultura.

Nosotros hace un tiempo atrás con Daniel González y con Justo estábamos conversando acerca de resignificar objetos para hacerlos mas significantes o para darles un significado que nosotros esperamos de ellos.

Y en esa conversación nos acordamos de una canción de Víctor Jara que se llama Luchín y es la historia de un niño pobre que esta jugando en el patio de barro de su casa y empieza a convertir las cosas de su entorno en otras que son sus juguetes. O sea, en rigor, una escoba dada vuelta es un caballo.

esta línea de lectura la llamamos Estrategia de Arte Luchín, en tanto tú tomas algo y al hacer un pequeño ejercicio de volteado de sentido adquiere sentido todo el entorno, o sea cuando tu giras la escoba todo el entorno se transforma en el lejano oeste.

Que es lo que es esto? Es un texto, es un discurso, es una fabula... acá el problema no es la realidad si no lo que nosotros construimos como lo real... pero es una fabula confabulada, donde el enunciar el discurso implica confianza y capacidad de producción conjunta. Lo que uno está haciendo al levantar una hipótesis de lectura de obras es constituyendo literatura.

[Publico] pero todas las fabulas son confabuladas

[JST] no, por que hay fabulas que no tienen efecto y son idiolectos, el lenguaje con que uno se habla a si mismo.

Las fabulas cuando no son efectivas no generan esa complicidad. Yo te puedo ficcionar una explicación de la historia argentina pero si no te parece lógica y creíble no se produce la confabulación, no acordamos el objetivo, no acordamos el uso.

[FG] si, no se produce el resultado pero te confabulaste, pero buscaste un resultado que no fue

[JST] pero imagínalo de otra manera: tú produces una obra y la obra permanece en tu taller, eso no es una obra de arte por que si no tiene visibilidad no ocurrió.

Entonces ahí hay una negociación, y eso es lo que esta detrás de esto, hay una negociación de intereses particulares que coinciden en un interés general.

Cuando yo escucho que moralizan sobre el mercado, el dinero, la transacción política, el bajarse los pantalones, lo que haya que hacer para que una obra funcione.. Yo digo el error no esta en el sistema, el error está en el que esta dictaminando

moralmente del sistema por que no comprende como funciona. Por que no comprende que el arte contemporáneo no es producir objetos... es producir objetos que circulan, que se venden, que dan sentido y que nos enriquecen a todos en varios planos.

[JPM] es como entrar o no entrar a la pelea

[FG] es como entrar a la pelea ¿te gusta o no te gusta? Si entras no puedes decir después no me gustan las reglas...

[JST] entonces cuando se producen cosas exposiciones curadas por artistas, los artistas creen que tienen mucha libertad pero han perdido una libertad muy importante que es tener una contraparte, que es tener alguien que les va a decir lo que no quieren oír, que los exige de una manera no prevista y que esa exigencia no prevista los convierte en mas ricos.

Lo que hablamos durante el día de ayer: importa que hagan obra, claro que importa, pero importa que las puedan defender, por que, en un texto muy antiguo de Justo decía hay una cosa que es la estrategia de obra...

[PH] ahí esta su referente

[JST] disculpe don referente

[JPM] lo peor es que este me recuerda cosas que se me olvidan

[JST] hay una cosa que es la estrategia de obra, la forma en que a propósito de tu anécdota (que no le importa a nadie mas que a ti) a partir de tu oficio (que no le importa a nadie mas que a ti) tú lograste construir una forma de producción de obra.

Pero eso no funciona solo, hay otra cosa que es la estrategia de carrera, como tú constituiste lo que hiciste en obra de arte , dentro del sistema de arte, y como el artista se constituye a si mismo a partir de ese otro que es la obra, de ese otro que es el sistema de arte y se pone en circulación, y se convierte en una marca, y se valoriza y se inflaciona, y establece convenios con los otros, convenios que son de la economía de la libido, de la economía transaccional, o sea la economía del dinero, pero también transacciones que son generadoras de sentido.

No es casual que sean los libros como estructurantes de una hipótesis sobre el sistema los que hacen más valiosas las obras que existían aun antes del levantamiento del discurso.

Para poner un solo ejemplo, y con esto voy a terminar, cuando empiezan a bajar de valor las obras que un galerista les había vendido a coleccionistas, y estos coleccionistas le reclaman al galerista que sus inversiones económicas no están dando los frutos que ellos esperaban (por que los coleccionistas no son curadores ni museólogos ni artistas si no inversores)... que es lo que hace el galerista?... hace un libro... por que la circulación del registro de las obras las aumenta de valor... no hace una campaña publicidad del artista ni de la obra... hace un libro, o sea utiliza la estrategia editorial del discurso para aumentar el valor del sistema completo.

Hay una cosa que falta además, cuando nosotros sabemos de qué parte de la manga saca la carta, o donde en el sombrero tenía escondido el conejo, nosotros sabemos algo que ya no se puede olvidar. Es difícil aprender que 2 + 2 es cuatro, pero una vez que lo sabes no se puede olvidar.

Entonces cuando los artistas son capaces de reconocer las estrategias curatoriales, donde empiezan a entender como funciona el sistema de arte, cuando leen los textos de catálogos de otras exposiciones que no tienen que ver con su obra aprenden cosas y eso que aprenden tienen que ser capaces de integrarlo en su producción, por que no viven solos.



Portada del Libro ART NOW, edición 25 aniversario, Editorial Taschen.

Cuando uno habla de estrategias editoriales sabe que cosas como esta existen [ed. Mostrando la portada del ART NOW de Taschen], que son creadoras de valor, pero sabe que esto se puede convertir en una obra... haciendo esto [ed. Mostrando el interior entintado]: renegar del mecanismo de la inscripción editorial [1].

Eso es todo, muchas gracias.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
General Roca, Argentina
Mayo de 2008



Interior del libro ART NOW intervenido por Paula Massarutti. 2008.

Artículos relacionados

- [GALERIA ERIAZA :: las cosas que me rodean me hablan de la realidad](#), 18 de julio 2007
- [Del malestar a la acción \(aún\) es el título de un libro.](#), 12 de junio 2006
- [La Impermeabilidad de la Neuronas :: Autocomplacencia y Crítica en/de las Artes.](#), 3 de enero 2007
- [Chile Arte Extremo: Nuevas Tendencias en el Cambio de Siglo](#), 14 de diciembre 2005
- [La forma en que Ferrari acorrala al espectador](#), 9 de mayo 2008

La Pintura como Disciplinamiento

18 de septiembre de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=250>

Andrés Labaké termina su presentación en Rosario diciendo “mejor hubiera hecho el relato sin mostrar imágenes, o con una imagen negra de fondo...”. Confirma algo que conversamos en su auto mientras viajábamos desde Buenos Aires unos días antes, haciendo dos señalamientos sobre el arte contemporáneo que aplica sobre si mismo quirúrgicamente.

El primero es evidente: el artista contemporáneo desembarca con sus herramientas para constituir un relato que despliega sentido sobre su entorno. *El relato construye nuevamente la obra* desde las condiciones de producción, de las decisiones tomadas (y su referencia implícita a las opciones descartadas), decisiones relativas a como constituir conceptual y objetualmente la obra, cómo darle visibilidad negociando y construyendo circuitos de circulación, con un sistema de creación de valor simbólico y valor económico, cuestiones todas que son parte de una construcción discursiva indisoluble de la práctica contemporánea de arte.

La segunda refiere específicamente a su [corpus de obra](#). La pintura en Labaké es un disciplinamiento gramático y corporal. Ha construido para si mismo una gramática económica de signos que se reorganizan en cada obra para establecer una acotación cultural desde el punto privilegiado de enunciación del bastidor. Obras que son una familia, vinculadas pero individuales.

Pero volvamos a lo principal. La relación obsesiva con la obra durante su producción es un disciplinamiento corporal para la



H.E.T.H., Andrés Labaké,
acrílico sobre tela, 150x150cm. 2003.

aplicación práctica de un programa de escritura. Este es un *disciplinamiento gozoso*, que se ejerce en la contención del material, de la postura corporal, de la pequeña pincelada que se arroja a cubrir rítmicamente una amplia superficie pero también es un disciplinamiento para la alfabetización, esto es: para desarrollar la capacidad de leer y escribir (que es lo que hace posible la labor).

Labaké se ha colocado en un punto crítico: en el cruce de un *arte productor de objetos*, amante de la política de las cosas, y

un *arte de discurso*, conceptualista y conceptualizador, del arte como idea como idea, de un arte que puede prescindir de la estética.

Como casi siempre el problema es más interesante que la resolución: hay que trabajar como definirse en el asunto del objeto como *objetivo* de la disciplina, el objeto como *excedente* del proceso o como *vestigio* (huella, ruina) de una construcción. Hay que decidirse y sostener esa decisión.

Ahí también se intersectan varios planos del sistema del arte, el artista contemporáneo es productor, gestor, microempresario y relacionador de su trabajo y es *requerido* desde diversos ámbitos institucionales, que se despliegan sobre un campo común, de modos diferentes, con intereses que sólo a veces son coincidentes y que se disputan por unificar el uso, función y funcionamiento del arte.

Debemos decir que la decisión es compleja y estratégica. La pintura es una organización de la producción artística que excede su soporte y su técnica, hay fotografía, grabado, “nuevos medios”, etc. que están contruidos al modo de la pintura, según sus parámetros de factura y sus razonamientos. A esto podríamos llamarlo *el campo expandido de la pintura*.

Pero, en la historia del arte, la pintura tiene quiebres epistemológicos y Labaké revisita el cuadrado negro de Rodchenko para antagonizarse en su presentación, para dar cuenta del *criterio decisional* que habla de los otros ejercicios requeridos para la producción de la obra. Para hablar de aquello que no quedó anotado con la pincelada.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
La Plata, septiembre de 2008.

Artículos relacionados

- [Las divergencias entre la verdad y la realidad :: Notas sobre Cine y video documental](#), 6 de septiembre 2007
- [La colección de los 9 bastones :: estructura del valor para el coleccionismo](#), 19 de junio 2008
- [REMIXER 02 :: chupame la tula gobierno conchetumadre](#), 13 de junio 2007
- [ARTEBA – la cultura como estructura y como síntoma.](#), 28 de mayo 2008
- [\(almost\) READY MADE :: apropiación de la imagen serializada para la construcción de la subjetividad](#), 2 de noviembre 2006

Mirada de Artista :: Una cuestión de Procedimiento

14 de julio de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=210>

Mirada de Artista es una *exposición de emergencia*, cuyo guión curatorial (multi-autorial) está desplegada desde un diagrama complejo del que analizaremos sólo dos proposiciones: *la autogestión como construcción de imagen identitaria* y *las falsas oposiciones como malentendidos productivos*.

Sobre la primera proposición: *autogestión como construcción de imagen identitaria*

Esta exposición reafirma la máxima del decálogo profesional del arte: que la suerte te encuentre trabajando. ¿Cómo así? la única forma de *convertir obstáculos en oportunidades* es mantenerse produciendo contenidos junto con espacios y alianzas para albergarlos.

Por nuestra autoimagen post-fordista decimos estar haciéndolo todo el tiempo pero la clave (y la diferencia) está en el *tiempo de respuesta*, en cómo se puede operativizar la producción para la circulación de sus contenidos¹.



Elementos utilizados en la instalación MAS REALIDAD de Paula Massarutti en la exposición Mirada de Artista. Buenos Aires, Argentina. 2008.

¹ Aquí se vuelve relevante la diferencia entre bodega y archivo. Algunos artistas tienen bodega (y lo llaman taller). El *archivo de artista*, en cambio, es un lugar de partes y piezas organizado, valorado y estratificado, a lo que agregan un cúmulo de experiencias y estrategias que solemos denominar *procedimiento*.

En esta exposición los artistas son elegidos por su *capacidad efectiva* de hacerse cargo de los problemas del arte, de sentido, de la cultura pero también de los problemas, a veces menospreciados, de la contingencia, de sus pequeñas y grandes rencillas. Una cuestión de jerarquía de valores puesta en práctica en el acto del juicio.

Acá hay un punto de vital importancia para las escenas locales, además de construir una gramática local de producción hay que hacer que esa gramática sea competente en los circuitos en los que desea desplegarse.

Las exposiciones colectivas como ésta, al igual que las INTERFASES realizadas en el Fondo Nacional de las Artes, son ejercicios de autogestión y autovalidación pero también de experimentación, con todo lo que conlleva de vulnerabilidad y riesgo.

La autogestión requiere de la autovalidación para construirse, y esta última del *aumento progresivo de la densidad narrativa* de las argumentaciones que la justifican. Digámoslo en sencillo: el costo económico y el riesgo implicado en la producción local requiere un relato épico donde los héroes eviten a toda costa convertirse en mártires.

Sobre la segunda proposición: las falsas oposiciones como malentendidos productivos

Mirada de Artista es, también, una curaduría de artistas hecha por una *asociación de afinidades establecida por coincidencia de intereses*, pero no se detiene ahí: es una puesta a prueba de las capacidades para establecer un punto de negociación con el discurso, con los agentes culturales, con los críticos y curadores

de tiempo completo y con los intereses que se ven involucrados en un sistema complejo de arte como el que tenemos en Argentina, donde centro y periferia establecen un diálogo.

El hecho de señalar como puntos de convergencia de las obras temas como la relación entre curadoría de artista y curadoría de curador, como también las zonas de producción (el centro y periferia) señalan el campo expandido de ejercicio del arte donde la existencia de estas cuestiones construye el ejercicio de producción artística como también discursiva.

Lo he mencionado anteriormente cuando he hablado de *falsas oposiciones y malentendidos productivos*: hay errores que es mejor no solucionar. ¿Cómo así? las proposiciones que realizan los artistas cuando actúan como curadores, o la periferia cuando se opone al centro, funcionan como acotaciones críticas a la estrategia discursiva del curador o del centro. Solucionarlo sería construir un consenso en un *discurso predominante* que elimina el campo de estudio.

El asunto será, entonces, que la construcción de una exposición colectiva es un ejercicio de lectura de doble filo: lee las obras producidas y el entorno de producción. ¿Para que? Para señalar un estado del arte en base al modo en que se realizan *procesos cognitivos* que hacen posible obras que podríamos llamar de arte contemporáneo.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Buenos Aires, Julio de 2008.



MIRADA DE ARTISTA

Curadores: Alejandra y Fernanda Hernández (General Roca) / Juan Martín Juarez (Córdoba) / Carlos Herrera (Santa Fe) / Rafael González Moreno (Buenos Aires)

Asistencia y Coordinación de Contenidos: Florencia Braga Menéndez.

Artistas: de General Roca, Río Negro exponen Fernando Genoud, Ángel Tocce, Albano Boj, Lucía Galeano, Paula Massarutti y de las curadoras. De Córdoba exponen Gerardo Oberto, Lucas Di Pascuale, Diego Arrascaeta, Luli Chalub, Candelaria Silvestre, Laura del Barco, Pía Urbinatti, Ramiro Vázquez, Soledad Sánchez Golda, Pablo Curutchet y Agustina Pesci. De Rosario Mariana Telleria, José Ignacio Pfaffen y Juan Barbieratti. De Buenos Aires exponen Laura Weizman, Hotelito, Itamar Hartaba y con un nutrido grupo de artistas que estos tres últimos han invitado.

Artículos relacionados

- [REMIXER 01 :: breve descripción del contexto de la exposición](#), 12 de abril 2007
- [\(almost\) READY MADE :: apropiación de la imagen serializada para la construcción de la subjetividad](#), 2 de Noviembre 2006
- [La forma en que Ferrari acorrara al espectador](#), 9 de mayo 2008
- [tomar palco. discusiones entre curadores chilenos.](#), 13 de febrero 2006
- [Clarín \[argentina, 04 diciembre 2006\] :: Periférica": una feria a medida del arte que se viene](#), 4 de diciembre 2006

La Protesta Política como una forma de Arte Político.

11 de septiembre de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=246>

Voy camino desde La Plata al Centro Cultural de España de Buenos Aires a la segunda charla que hace la curadora guatemalteca Rosina Cazali, en el marco del programa 9 curadores, presentando el trabajo que ha realizado en los últimos años en conjunto con artistas de Centroamérica incluyendo exposiciones, intervenciones urbanas y performances.

Hay una serie de eventos coincidentes: a Rosina la conocí en un simposio en mayo de 2006 realizado en Valencia (Venezuela) y organizado por Carmen Hernández sobre institucionalidad artística e institucionalidad cultural, esa misma semana fue el cierre del canal de televisión RCTV por el gobierno bolivariano de Hugo Chávez.

Rosina llega a Chile el 11 de septiembre, fecha marcada y sobresignificada varias veces por la Historia: en Chile la fecha fue elegida para el golpe de estado que derrocó a Salvador Allende anticipándose al supuesto ataque que sufrirían las fuerzas armadas durante la parada militar (19 de septiembre) que surgiría desde los cordones industriales y los cercarían en el Parque O'Higgins (antes denominado Campos de Marte).

Esta *ficción justificatoria* se alinea con las supuestas armas de destrucción masiva que justificaron la segunda Guerra de Irak, que fue la forma simbólica de desquitar el dolor, la rabia y la frustración que se generó en el pueblo norteamericano luego de



Estudiante detenida durante las manifestaciones contra la LGE, Santiago de Chile. 2008 (fotografía: autor desconocido).

ese 11 de septiembre del ataque de las torres gemelas. En ambos casos la acción fue una forma de fortalecimiento del poder económico, político y militar de un país desestabilizado como en tantos otros casos, como ocurrió con la decisión de ordenar la guerra de recuperación de las Islas Malvinas.

Las consecuencias de estas maniobras políticas son a largo plazo y marcan un par de generaciones, que son difícilmente recuperadas por las instancias reparatorias y que, por acción y reacción, influyen la producción de contenidos en las artes visuales, como una forma de dar visibilización crítica a las construcciones simbólicas que se hicieron imprescindibles.

¿A que viene todo esto? Pensaba en el contexto para explicar los trabajos de intervenciones urbanas realizados por artistas en Chile durante los últimos años que, desde diferentes acercamientos, se hacen cargo del problema político como acá en Argentina fue Tucumán Arde o el Siluetazo.

Trabajos como los realizados por [TUP](#) (trabajos de utilidad pública), Toma de Terreno, la experiencia de relacionamiento con el entorno que ha realizado la [Galería Metropolitana](#), el énfasis que ha puesto como laboratorio de reflexión social [Espacio G](#), las convocatorias Movilidad Social y Comercio Ambulante (que organizamos desde Sepiensa) y obras como las que incluí en la exposición [\[BELONG HERE\]](#) sobre un ampliado tema de la migración que realicé en el Centro Cultural de España en marzo de 2008, entre ellas las de TALO que trabaja sobre la marginalidad, la pasta base (paco) y las armas hechizas.

La política es una cuestión de situación y eficiencia, para explicar la acción hay que contextualizar el razonamiento que llevó a la decisión y que colaboró en el diseño de la estrategia. Tenemos a lo menos dos acercamientos posibles a la evidencia de lo realizado, uno es principalmente histórico y localiza espacial y temporalmente un suceso estético-político y otra que analiza el excedente (la obra, la acción, el registro) desde su significación simbólica *independizado* para funcionar en diversos escenarios sociológicos.

Esto lo expliqué en Rosario cuando analicé la obra LOPEZ de Lucas di Pascuale: ocurre que un objeto, que reconocemos como una obra, es radicalmente modificado debido al origen cultural del espectador. En Argentina (Julio) López es el nombre de un desaparecido hace dos años en un gobierno democrático

por intentar atestiguar contra delitos de la dictadura argentina. En Chile (Daniel) López es la chapa (el nombre que camufla) que utilizó Pinochet para depositar en cuentas internacionales y desaparecer el dinero que robó durante su gobierno. La obra se ve bifurcada en su significación.

Esto se opone a aquellas obras de arte político que se denominan así sólo por la posibilidad formal de reconocer un encapuchado o una consigna. O aquellas que, en un afán de crítica económica, se refugian de un desarrollo conceptual en el grafismo del código de barra. O la victimalización explícita del cuerpo en la performance.

El arte político se mueve en dos niveles de eficiencia simbólica, uno es contingente, el otro es intempestivo. La obra de arte político funciona como un señalamiento hacia las personas y hacia la cultura.

Es por eso que la comparo: en política *la repetición del gesto vacía su eficiencia*, la marcha, el panfleto, la arenga cuando adquiere el tono de soliloquio e incluso el gesto terrible y mortal del quemarse a lo bonzo van desapareciendo como apelaciones a la justicia (cualquiera que ésta sea) a medida que la sociedad encuentra modos de integrarlas *desactivándolas*.

Las protestas de estudiantes secundarios en Chile, por la [LOCE](#) dictada por la dictadura y reemplazada por la LGE por el gobierno concertacionista, utilizó la mecánica tradicional de la protesta favorecida por la utilización de medios tecnológicos de fácil y, en muchos casos gratuitos, de circulación de la información como los blogs, celulares, flirck, etc.

Eso no es gran cosa. Lo analizábamos bromeando durante una charla al decir que el óleo también fue uno de los nuevos medios en algún momento de la historia del arte relativizando así la fascinación actual con las nuevas tecnologías. Si no se construye un nuevo lenguaje, una nueva gramática, la obra no es más que un traslado de soporte.

Pero ocurrieron durante las protestas secundarias a lo menos dos hechos notables: una de las protestas realizadas consistió en dejar post-it (mensajitos con autoadhesivo) con las reivindicaciones solicitadas sobre el edificio de la Universidad de Chile. El otro fue que, durante una marcha y por megáfono, se coordinó que la marcha avanzara de espaldas por la principal avenida de Santiago a pasos del Palacio de La Moneda.

Ambas acciones, que catalogaré como performances de masas, son formas innovadoras de *mass action* que podemos señalar desde un punto de quiebre epistemológico como obras de arte encontradas, de las que participan los actores sociales, en las que se diluye la autoría y que actúan como un ya-hecho (ready made) que modifica y densifica el imaginario social estéticamente, sin perder en ello su fuerza política.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
La Plata, Septiembre 2008.

Artículos relacionados

- [La pintura como disciplinamiento](#), 18 de septiembre 2008
- [PUESTA EN PRACTICA :: acción es una idea con poder](#), 8 de noviembre 2007
- [REMIXER 02 :: chupame la tula gobierno conchetumadre](#), 13 de abril 2007
- [A LA LIFE o el abandonado de sí mismo](#), 26 de febrero 2006
- [Una bienal discursiva. Antecedentes en la III Bienal de Arte Joven.](#), 5 de noviembre 2008

El Procedimiento Diógenes: intentar estructurar el caos.

07 de octubre de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=254>

*Quando estoy hambriento soy perro de caza
Y cuando estoy satisfecho soy falderillo...
Muchos no me llevarían de caza
Por los trabajos que doy”
Diógenes de Sinope.*



instalación de Diego Bianchi en Uno Espacio de Arte Contemporáneo, General Roca, Argentina. 2007.

A las evidencias me remito, la exposición **The Sculpture of the present** (de Diego Bianchi, 2007 UNO espacio de arte contemporáneo) es una acumulación evidentemente sistemática: un *método de trabajo* que construye (y exige) un *método de lectura*. Para entender el procedimiento hablaré de una coincidencia.

Hace un tiempo, viendo televisión, me enteré de la existencia del *síndrome de Diógenes*: un desorden de comportamiento que afecta a viejos que viven solos, comúnmente sin redes sociales, creen vivir en la extrema pobreza y acumulan desperdicios domésticos hasta saturar los espacios donde viven, cumpliendo literalmente (y sin espacio para la metáfora) las premisas económicas del patrimonio y la plusvalía.

Mientras me enteraba de esto, en la mano en que no va el control remoto tenía un libro donde explica cómo surgió el término cínico: un par de filósofos griegos fueron llamados *Kinicos* (similares al perro [*kyon*]) por su comportamiento y continuas alabanzas de los perros. Uno de ellos fue Diógenes de Sinope.

Entre los comportamientos que estos filósofos alababan están una idea radical de la libertad, la desvergüenza y el ataque a las tradiciones y los modos de vida sociales. No formaron escuela (en el sentido académico de transmisión de conocimientos) si no actuaban por coincidencia de intereses, *como una jauría*.

El libro en el que aparece esta información es la recolección que realizó Diógenes Laercio llamada *Vida, Opiniones y sentencias de Filósofos ilustres*. En los 10 tomos que constituyen esta recopilación el historiador de la filosofía incluye, junto a datos verificables, muchas informaciones inciertas, datos nos contrastados y chismes. Muchos de los datos incluidos es lo que podríamos denominar *información redundante*, la riqueza de su trabajo está en lo exhaustivo de su intento..



Instalación de Katinka Pilscheur en la Galería Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina. 2008.



Instalación de Leopoldo Estol en la Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina. 2008.

Entonces, repentinamente, surgió el hilo conductor que hace posible este texto: me encontré con los tres Diógenes urdidos en una trama.

Diego Bianchi, Leopoldo Estol y Katinka Pilscheur son versiones de lo que he llamado el procedimiento Diógenes: juntar, valorar y tomar distancia para *intentar estructurar el caos*. Estas exposiciones que comentamos ahora evidencian, en el espectador, los puntos de coincidencia del coleccionismo, el patrimonio y el discurso histórico, apelando a *inducir hipótesis de lectura* de lo que presentan en el espacio privilegiado de la galería. Determinan el rango posible de construcción de conocimiento apuntando al hombre pero señalando la cultura.

La costumbre está replicada en el *procedimiento Diógenes*, pero resignificada y *orientada como crítica cínica* transformándose en un señalamiento de las concepciones culturales que hemos construido, de cómo las valoraciones morales condicionan nuestro comportamiento cotidiano, aún en el desconocimiento de sus orígenes históricos y en el acuerdo tácito que lo sustenta. Un rustico, afirma Diógenes de Sinope, puede acceder a todo lo que es cognoscible.

Finalmente lo que intentamos es encontrar la noción que hace posible el inventario, deseamos que detrás de lo que vemos exista un intencionamiento que lo haga razonable. Que las causas tengan lógica y sistema, se hace imprescindible para el espectador que los hechos sean accesibles desde una narratividad que los demuestre causales y no casuales, aunque las evidencian nos desmientan a menudo y radicalmente, mostrándonos que solamente hay un ficcionamiento creíble para hacer aceptables las consecuencias.

Este ficcionamiento es, simultáneamente, construcción y hallazgo: es un método de relación intencionada entre objetos que ya poseen valoraciones propias y que han sido utilizados como signos de otros explicitamientos discursivos anteriores, pero que, disposición mediante, ahora instituyen una acotación política de la cultura.

Deseamos entonces que el mundo, los sistemas que suponemos y los hombres resultantes sean como un perro: un animal domesticado que es leal con los que lo educaron y sólo, a veces, nos muestre los dientes.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Buenos Aires, Mayo – Junio de 2008

Artículos relacionados

- [Diogenes procedure: trying to structure chaos.](#), 7 de octubre 2008
- [La forma en que Ferrari acorrala al espectador](#), 9 de mayo 2008
- [REMIXER 03 :: la persistencia de Cecilia](#), 17 de abril 2007
- [La intriga como estrategia de la fotografía :: la mano.](#), 9 de enero 2007
- [Hijo de la Rebeldía :: una exposición es un punto desde donde trazar una línea](#), 22 de noviembre 2006

La Colección de los 9 bastones :: estructura del valor para el coleccionismo.

19 de junio de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=204>

Una vez, en una charla en Buenos Aires, escuché el siguiente relato: un hombre, coleccionista, había tomado una decisión. Su colección estaría siempre compuesta de solamente 9 bastones, cuando quisiera agregar uno nuevo debería desechar uno de los anteriores.

Esta historia simple, que es casi solamente el enunciado de una decisión, sirve para poner en discusión muchas de las nociones que tenemos sobre Museos, coleccionismo y estructuración de valor de la obra de arte.

Varios de los problemas que enfrentamos en Sudamérica sobre las colecciones nacen de la *noción implícita de acumulación* que tenemos de la creación de fondos patrimoniales contemporáneos. Esta noción nos coloca en la precaria situación del presupuesto determinando la *capacidad de acción efectiva* de negociación con la producción y el mercado.

Los costos de crear y administrar edificios institucionales (de convertirlos en una casa) para que resida la colección, como también de adquisición, mantención y restauración de las obras ya incluidas en la colección hacer parecer cualquier esfuerzo como desvalido. Esto aún sin considerar los costos de un equipo de trabajo acorde a la necesidad de manejar la colección, historizarla, confrontarla con las nuevas producciones de arte y nuevas adquisiciones que el director y/o el curador construyan como *política de adquisiciones*.



(fotografía: autor desconocido)

Aquellos problemas que, como este, podemos determinar como problemas estructurales de nuestro sistema de arte requieren soluciones drásticas que vuelvan a modelar las nociones que tenemos de nuestro trabajo. ¿Qué, de todo lo que hacemos, es efectivamente requerido por nuestros objetivos? ¿De qué manera estos objetivos son construcciones que pretendemos imponer a la realidad, generando con ellos la invalidación de nuestros esfuerzos?. Ambas preguntas tienen como trasfondo que la economía, la simbólica como la transaccional, son un antídoto a la neurosis.

En un contexto nacional restringido, en lo presupuestario tanto como en la estructuración de criterios evaluadores, es posible pensar que las colecciones y la producción de obras de arte pueden ser tratadas como intervenciones estratégicas *únicamente*. Es decir, se crea y se mantiene una colección orientada a fines explícitos, sean estos los que sean: pedagogía de las artes, intrusiones del imaginario artístico en el imaginario social y un largo etcétera.

El bloqueamiento de algunas escenas locales sudamericanas se debe precisamente a que se ha pretendido solucionar muchos problemas a la vez, generando expectativas que superan las capacidades, actuando paternalistamente con los agentes culturales y creando con ello la suposición errada de que es obligación de la institución resolver, de una vez por todas, las problemáticas económicas domésticas. Y en eso hemos sido poco inteligentes.

Las obras, como las colecciones, hay que construirlas *desde* las condiciones efectivas de nuestro contexto. Se puede pensar que actualmente *la más efectiva estrategia estética, política y ética es restringir*, por ejemplo, los fondos concursables y dejar de amparar producciones ineficaces por que no han sido

capaces de establecer complicidades con actores *fuera* del sistema de arte. Esto obligaría a los agentes ineficientes a tomar decisiones cualitativas y de esa manera hacerse eficientes modificando sus estrategias en función de la pertinencia de su existencia.

O por otro lado, que la producción teórica dirima asuntos como *la producción redundante* mediante la contrastación de hipótesis de trabajo y de ese modo controlar las conductas inflacionarias del mercado del arte. Todo esto es un problema complejo porque está constituido por enlaces entre múltiples planos de ejercicio de las prácticas relacionadas al arte.

Pero el hilo por donde empieza la madeja es claro: *el principal excedente de la producción cultural es el criterio*, en tanto que capacidad de uso del valor. Aquellas instancias de producción de contenidos que no consideran este parámetro simplemente *cojean*, por eso la necesidad de una colección de tan solo 9 bastones.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Buenos Aires, Junio de 2008.

Artículos relacionados

- [Hipótesis de Trabajo // exposiciones realizadas en Museo Benjamín Vicuña Mackenna](#), 24 de abril 2006
- [Conceptualizaciones Provisorias // \(Presentación del taller ARTE Y TEXTO\)](#), 30 de marzo 2006
- [La pintura como disciplinamiento](#), 18 de septiembre 2008
- [ARTEBA – la cultura como estructura y como síntoma.](#), 28 de mayo 2008
- [PROYECTO NOBITA // texto de presentación de la exposición](#), 16 de agosto 2006

El día de la fecha :: Artmedia 2008

20 de octubre de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=261>

Lo que llamamos *Arte y Tecnología* (o Nuevos Medios) pone en juego simultáneamente modelos de pensamiento que, para referirse a las mismas cosas, tienen diferentes procedimientos conceptuales, argumentales y de producción. Los objetos ocasionados son, entonces, *vínculos sintéticos entre formas de saber* cuyos objetivos y eficiencias sólo coinciden formalmente.

¿Cómo ocurre esto? Por ejemplo, *frente a una imagen-representación de un objeto* las preguntas que se realiza una persona tienen directa relación con los pre-conceptos que maneja, la estructura mental que supone la produce y el uso posible o probable que puede construir.

Esto ocurre todo el tiempo con los objetos y las representaciones que tenemos de ellos, estas apreciaciones están individualizadas por el acceso, acumulación, estructura y uso que damos al conocimiento experiencial y discursivo adquirido, sin embargo existen rangos: uno de ellos es el pensamiento *principalmente* científico y el pensamiento *principalmente* artístico. Estos rangos están, afortunadamente, *contaminados* por su relación con otros modelos.

La experiencia realizada por la [Escuela de Comunicación Multimedial de la Universidad Maimonides](#) para la producción de la exposición *Naturaleza Intervenida* es un ejemplo de *coalición forzada* entre modelos de pensamiento.

Si funciona está obsoleto.
[Stafford Beer](#).



Obra en la exposición *Naturaleza Intervenida*
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina. 2008.
(fotografía: Martín Alterisio)

Los equipos de trabajo, formados por alumnos de las cátedras y profesores, realizaron un trabajo cooperativo intensivo, que partió en la conceptualización de la obra (pre-producción), la decisión e implementación de la producción y la post-producción exigidos por la urgencia del encargo de llevar a cabo esta síntesis de saberes e ignorancias y objetuarlas para la

muestra. *Lo que hacen es pensar con las manos que es superior, cualitativamente, a hacer con las manos.*

El asunto es el siguiente: esto requiere *crear un acuerdo común provisorio* lo suficientemente estable como para poder *decantar predisposiciones y nociones* en objetos. En este punto es donde adquiere mayor relevancia la capacidad procesual que genera la pregunta, y el modo de procesamiento que se hace de ella, que la respuesta (y el objeto) resultante.

La noción del deber pedagógico, inherente a la estructura académica universitaria, se plantea en esta iniciativa excediendo la producción de sujetos útiles a las cadenas de producción. Es decir, los profesores y alumnos fueron sometidos a *exigencias desmedidas* que requieren de ellos el desarrollo de capacidades no previstas en sus planes de estudios.

Si lo miramos desde el punto de vista de la economía del trabajo lo logrado (las capacidades adquiridas en este proceso) constituye un valor agregado que los diferencia y los habilita. Los objetivos previstos en la enseñanza son *puestos en riesgo* y salen favorecidos al expandir su modo y su forma, ampliando culturalmente sus adjetivos aumentan su precio.

Hay cuatro consideraciones que no puedo evitar al escribir este texto. He insistido en varias charlas sobre Arte y Tecnología que *el triunfo y el fracaso de la filosofía es convertirse en sentido común*, así también *el triunfo y el fracaso de la tecnología es naturalizarse*, hacerse indistinguible.

Esto es Naturaleza Intervenida: no se construye otra cosa que se acopla a la naturaleza, no es una conjunción de lo natural y

lo artificial *hecha objeto tecnológico*. Lo que hace es violentar la noción que tenemos de naturaleza, la intervención es *una modificación de uso y perspectiva*.

La segunda tiene que ver con el sujeto y el tiempo. La organización de las obras realizada por [Graciela Taquini](#) propone que los objetos generados sean interpretados “como discursos sobre estadios temporales que se despliegan ante el eje de la naturaleza. El presente continuo, (Golder, Masvernat/Roisman, Obeid) el hoy histórico (Zanela), el pasado como origen mítico Unttled/Yeregui, el futuro inmediato Untited/Fargas y el más allá (Fargas)”.

Tuve una discusión hace quince años atrás sobre la forma de concebir el tiempo que era posible construir a partir del sujeto descrito en las Meditaciones Metafísicas (de [Descartes](#)) y las Meditaciones Cartesianas (de [Husserl](#)). Ahora sé que la proposición de un pasado construido desde el presente (que actúa construyendo sus causas retroactivamente) y un futuro que ejecuta las expectativas (técnicas y morales) sólo era un ejercicio de un presente voluntarista. Reincidir en ese error nos constituye como sujetos pero también nos clausura. Ambas operaciones son imprescindibles para no constituirnos en una *recurrencia de indecisiones*.

La tercera es un comentario hacia las categorías del Arte y de Ciencia - Tecnología. La observación de [Enrique Aguere](#) acerca de *la pertinencia de preguntarse ¿es esto arte?* es relevante en este punto. Pienso que realizarse la pregunta es pertinente, postular hipótesis a esta cuestión construye al objeto y simultáneamente construye su entorno conceptual, pero no da respuesta. Mi idea es que esta respuesta no es necesaria y quizás probablemente no exista, no al menos como una

definición definitiva, lo imprescindible es la investigación discursiva que intenta vincular la pregunta con el objeto.

La cuarta es que, a pesar del acuerdo general, *lo propio de las maquinas es fallar*. Todas las máquinas: las máquinas tecnológicas, las máquinas de poder y las maquinas deseantes.

Una aclaración: en Arte y tecnología la maquina no es el fierro (el Hardware o *el Hardwarismo*, como dice [Ricardo Vega](#)). *La máquina es un modelo*, un sistema y/o una estructura, la maquina es un modo de relaciones/vinculaciones normadas y relativamente estandarizadas entre objetos (“meras cosas” y cuerpos), relaciones mediadas y en movimiento.

Lo que maquina logra es que sus *instrucciones de uso* se impongan por una noción satisfactoria de causalidad exitosa, se *internalicen* como el modo que pensamos que las cosas ocurren y justificarse a sí misma. Lo que hace la maquina es encontrar algo que colocó previamente.

Sin embargo lo anterior, lo propio de las maquinas es fallar y no frustrarse. Fallar e insistir. La diferencia entre una maquina y un autómata (o un comportamiento automático) es que la primera integra el error en su funcionamiento, lo hace propio de su hacer presente y futuro².

² Recuerdo en este momento las obras de Daniel González (sus *maquinas frustrantes*), de Christian Oyarzun (sus *maquinas de código abierto, maquinas populares y populistas*), de Enrique Aguerre (sus *maquinas vintage* que hacen este futuro desde el pasado), de Leonello Zambón (sus maquinas arquitectónicas-sonoras), de Paula Massarutti (sus *componentes contra-*

Para finalizar. El Día de la Fecha es Hoy, lo que podemos hacer hoy de acuerdo a *la capacidad que tiene el conocimiento para administrar la ignorancia*. Esta es una cuestión epistemológica con evidentes consecuencias prácticas. Cada vez que actuamos *convertimos el saber en acto* y lo *actualizamos*.

El ejercicio es, como señalamos el año pasado en la actividad [Puesta en Práctica](#) (Universidad del Pacífico, Santiago de Chile. Diciembre 2007), que la producción estética es también ética y política, que la acción modifica lo que sabemos de la realidad y, como esa relación es lo único que tenemos de la realidad, ésta también resulta modificada *recursivamente* en cada acción que realizamos.

La disciplina pedagógica sabe, y a veces oculta, que no basta con que el conocimiento administre los datos. Lo que logra la experiencia de producción de experiencias estéticas es colocarnos en relación con la nebulosa que excede nuestras estructuras culturales, *enriqueciéndonos*.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Buenos Aires, octubre de 2008

interactivos), de Enrique Moreno (sus paisajes mecánicos), Jorge Hernández (y *mobile-mobile*) pero también la exposición TRANSFORMER, curada por Mario Navarro, una *maquina de obras que se modifican* modificando la relación entre ellas y con el público.

Información adicional: *Naturaleza Intervenida*

Centro Cultural Recoleta
Buenos Aires, Argentina
Octubre-Noviembre 2008
Curatoría: Graciela Taquini

Equipos de trabajo:

Incubaedro: Proyecto Untitled: Martín Alterisio - Fernanda Amenta - Facundo Colantonio - Guido Gardini - Martín Fernández - Romina Flores - Alejandra Marinaro – María Eugenia Rodríguez - Silvio Vitullo - Daniel Wolkowicz - Juan Zerbini Berro. Artista Invitado: Joaquín Fargas. Científicos Invitados: Nora Mouzo - Nicolás González - Evelyn Shibber - Carolina Pavlotzki

Inmortalidad Fase 1. Joaquín Fargas + Natalia Matewecki + Alumnos de su Cátedra de Robótica. Científicos Invitados: Lic. Nicolás Fraunhoffer - Dr. Alfredo Vitullo

Máquina de lluvia. Proyecto Untitled: Martín Alterisio - Fernanda Amenta - Facundo Colantonio - Guido Gardini - Martín Fernández -

Romina Flores - Alejandra Marinaro – María Eugenia Rodríguez - Silvio Vitullo - Daniel Wolkowicz - Juan Zerbini Berro. Artista Invitada: Mariela Yeregui

Plata Quemada. Augusto Zanela + Ricardo Wauters + Facundo Andicoechea + Alumnos de su Cátedra de Fotografía

Sonorama. Cartografías sonoras. Julia Masverná + Dina Roisman + Leticia El Halli Obeid + Alumnos de su Cátedra de Arte Digital

Variaciones (a través de una ventana) de Gabriela Golder + Violeta Gau + Alumnos de su Cátedra de Técnicas Audiovisuales.

Artículos relacionados

- [REMIXER 03 :: la persistencia de Cecilia](#), 17 de abril 2007
- [El Contenido de las Maletas](#), 7 de noviembre 2005
- [MERCANCIA // mi cuerpo es mi plataforma.](#), 7 de mayo 2006
- [Catálogo de Espectadores](#), 14 de noviembre 2005
- [La pintura como disciplinamiento](#), 18 de septiembre 2008

Industrias Culturales: Estado de Resultados

12 de enero de 2006 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=35>

El libro “**Industrias Culturales: un aporte al desarrollo**” (LOM, 2005, 220 Págs.) es sin duda un excelente referente, una mirada amplia y un indesmentible aporte a este debate ya que las ponencias que acá se recogen dan cuenta de las razones por las que los gestores culturales que se empeñen en la realización de actividades que propendan a una real democratización de la producción, y no tan solo del acceso, de actividades culturales deben conocer y evitar

El libro “**Industrias Culturales: un aporte al desarrollo**” (LOM, 2005, 220 Págs.) es sin duda un excelente referente, una mirada amplia y un indesmentible aporte a este debate ya que las ponencias que acá se recogen dan cuenta de las razones por las que los gestores culturales que se empeñen en la realización de actividades que propendan a una real democratización de la producción, y no tan solo del acceso, de actividades culturales deben conocer y evitar.

Industria Cultural es un término económico que remite a todo el sector que produce, distribuye o difunde bienes que han sido adjetivados como facilitadores o promotores de la Cultura. Es decir es un conjunto que permite la evaluación de su impacto al igual que lo haríamos con otros sectores económicos.

Es por ello que, en función de validar y consolidar su pertinencia, cada cierto tiempo se realizan seminarios y charlas para analizar su desempeño, justificar sus decisiones y augurar futuros prósperos. Así es como surge este libro.

Texto de apoyo para la conversación COFFE CONECTION, producido por Marcelo Buscaglia en STARBUCKS Agustinas, Santiago de Chile.

Metafóricamente hemos llamado a este artículo *Estado de Resultados*, ya verán por qué.

Las ponencias acá recogidas son una rendición de cuentas de la institucionalidad a las instituciones principalmente, donde se justifica el discurso con las acciones que se han emprendido y viceversa. Algunos explican el uso de los dineros asignados, sus incrementos, sus beneficios y beneficiarios. Otros se refieren a la logística de los servicios relacionados.

Pero hay un sinnúmero de distorsiones que impiden ver por qué, para qué y cómo se hace política cultural a través de las industrias culturales. Por nombrar algunas:

- 1.- se parte del prejuicio que *los montos transados aumentan los productos culturales*, que estos tienen una influencia real sobre los consumidores culturales y que estos productos son de una calidad mínima aceptable.

2.- Otra distorsión es *la imagen que se extrapola de tratar a las actividades culturales como producto*, del cual se pueda inducir la existencia de un mercado. Agregándose a esto que se incluyen, indistintamente, cultura y entretenimiento en los intentos de evaluación que se realizan (como la encuesta de consumo cultural³).

3.- Una tercera distorsión consiste en *tratar los productos marginales o piratas como falencias de la regulación* del mercado de las industrias culturales.

Las razones que hacen que se utilicen estas distorsiones son evidentes: lo que se necesita es poder controlar el flujo de dinero que ronda las transacciones. Lo que se está haciendo es economía no cultura⁴.

¿Porque decimos esto? se asume el funcionamiento de las Industrias Culturales en forma independiente de su contenido y en virtud del prejuicio que mencionamos: más productos más cultura.

³ "en términos de estadísticas sobre la actividad cultural producidos en Chile disponemos de algunos datos genéricos, que al no encontrarse desagregados muchas veces no podemos utilizar" señala María Eugenia Wagner en la Pág. 110. y continua "la única excepción la constituye el Anuario de Cultura y Medios, del Instituto Nacional de Estadísticas (INE), el que contempla información sobre Bibliotecas, Cines, espectáculos no deportivos, Publicaciones nacionales y radioemisoras."

⁴ "Pero ¿a que desarrollo queremos aportar? La palabra "Industria" connota el "desarrollo económico" que es importante, pero no un fin en sí mismo" señala Jorge Montealegre en la Pág. 154

Si concedemos que este conjunto es un mercado entenderemos entonces que hay ciertos emprendedores o empresarios que asumen ese riesgo económico que implica apostar por un negocio. Pero ¿es esto así? El diagnóstico de la realidad chilena nos señala que los riesgos (económicos⁵, políticos, sociales, etc.) los asumen aquellos que no han institucionalizado aún sus pretensiones⁶. Las instituciones estatales sólo hacen uso de los fondos asignados en el presupuesto nacional que entiende el valor de la noción de prestigio⁷, esto no es riesgo económico ni apuesta, esto es

⁵ "Resalto que con todo, tenemos una deuda en el pago del arriendo, materiales de mantención e insumos administrativos y de gestión, que hacen crisis los meses de febrero y marzo, y que paliamos con seminarios y actividades extras el mes de enero. Con todo, estamos llegando a nuestro cuarto año de sobrevivencia en este espacio" señala Nelson Avilés en la Pág. 180 y en la pagina siguiente dice "los resultados conseguidos (en nivel y difusión de la danza) son gracias a un esfuerzo inlaudicable, de personas que la única retribución que tienen, en mas de un noventa por ciento de los que la practican, es solo la satisfacción personal".

⁶ "en los años noventa, recuperada la democracia, se ensaya primero una formula de crédito del Banco del Estado, que no da resultado, porque no se encuentran aún las condiciones para el funcionamiento de una industria audiovisual" señala Ignacio Aliaga en la Pág. 161, cabe preguntarse como se propuso el otorgamiento y cobro a los realizadores audiovisuales de los créditos otorgados a una industria sin condiciones de funcionamiento.

⁷ "por otra parte, existe la posibilidad de construir en los próximos años una imagen de Chile en el exterior vinculada a las industrias culturales. Hasta ahora, Chile construye una imagen exterior basada en los siguientes elementos:

- SU ESTABILIDAD POLITICA: democracia consolidada; instituciones sólidas,; transparencia; poder judicial

marketing. Las universidades privadas chilenas han entendido esto perfectamente.

Si esto fuera un mercado deberíamos calcular su rentabilidad en función de los objetivos y de las acciones realizadas⁸, no en función de un modelo de producto que corresponden a otros sectores económicos. Es decir, debemos incluir una noción de *Costo Social* de la utilización de los productos de la industria cultural. Este es un buen argumento para conseguir subsidios y exenciones tributarias que ha sido desperdiciado por los defensores de la rebaja del IVA a los libros. Pedir la exención

del IVA es cobrar el Costo Social, que en este caso es *Beneficio Social*⁹.

Si esto fuera un mercado los trabajadores-productores estarían protegidos legalmente por el valor de su trabajo. Esta indefensión económica¹⁰ da lugar a un círculo vicioso en que los artistas, por ejemplo, subvaloran su trabajo a favor de su difusión, currículo o incidencia social¹¹ mientras las industrias culturales de la que son proveedores no negocian sus porcentajes justificados en el riesgo económico que asumen (todo lo contrario¹²). Esta subvaloración impide a otros entes

independiente y eficiente; consenso nacional a favor del Libre Mercado; énfasis en libertades políticas y civiles; modernización del Estado en curso.

- LIBERTAD ECONOMICA: Sector privado es motor del crecimiento; pioneros en privatizaciones y AFP; desregulación de servicios públicos y mercado de capitales; libre comercio y aranceles bajos; líder en rankings mundiales de libertad económica.
- COHESION SOCIAL: Activas políticas de inversión social desde 1990 con fuerte énfasis en la educación; dramática reducción de los niveles de pobreza; reforma de la salud en curso; seguro de desempleo vigente desde 2002; Programa Chile Solidario; conectividad es prioridad" todos antecedentes esgrimidos como favorables a la instalación de Industrias Culturales en Chile por Regina Rodríguez en la Pág. 130.

⁸ "un desafío básico será la formulación de un modelo de sector creativo que determine cuáles industrias, actividades, empleos, productos, y servicios deben incluirse y cuales no" como señala Margaret J. Wyszomirski en la Pág. 45. Este paso está pendiente en Chile pues este debate no ha incluido a los sectores involucrados.

⁹ Este beneficio social estaría compuesto de los beneficios de atender y promover "demandas simbólicas y expectativas culturales en sus respectivas sociedades y mercados o también, promoviendo aquellas en función de intereses de reproducción ideológica de algunas de dichas industrias" como señala Octavio Gettino en la pagina 38 señalando que "entre las posibles y necesarias fuentes informativas han de destacarse las cámaras empresariales, las asociaciones y sindicatos de autores, técnicos y profesionales, las instituciones académicas que se comprometan a participar con estudios..." (Pág. 41) es decir criterios creados a partir de negociaciones entre instituciones expresamente creadas para tal fin explícitamente ideológicas.

¹⁰ "... he tenido buenas y nefastas experiencias con las editoriales: he sido burlado, como otros y otras, por una editorial planetaria; conozco la informalidad de editoriales supuestamente formales..." señala Jorge Montealegre en la Pág. 153

¹¹ "claramente un guionista, salvo que sea soltero, austero y muy trabajador, no logra vivir de su trabajo" señala Christian Galaz en la Pág. 158

¹² Esto queda claramente estipulado cuando el presidente de la Asociación de Productores Fonográficos Alfonso Carbone señala, en la Pág. 174, que "es importante resaltar que nosotros no somos nada sin el talento, pero definitivamente tenemos una participación en el desarrollo de éste. Desde la inversión inicial hasta tener

económicos cobrar el valor real de su producto ya que entran en juego los mecanismos de la competencia de precio. Todo esto lo saben, intuitivamente, quienes eligen y prefieren los productos piratas o aquellos mecanismos que eluden el pago de derechos de autor (como el software de descarga de mp3). Prefieren los piratas-piratas a los piratas institucionalizados que persiguen piratas¹³.

Además las Industrias Culturales actúan en desmedro de los proveedores al considerar implícitamente que la diversidad cultural es segmentación de mercado¹⁴. Esto se vincula directamente con uno de las distorsiones mencionadas inicialmente: *el margen como falencia de la regulación*¹⁵. Esta afirmación descarta de plano una de las definiciones básicas que podríamos establecer respecto al ejercicio de la cultura,

derecho a participar luego cuando uno ve que invierte una cantidad de dinero importante para vender 5.000 discos, pero los shows de artistas tienen 20.000 personas. Es natural que nosotros también tengamos a participar en eso. Se que es un tema polémico pero consideramos que tenemos derecho a eso."

¹³ "algunos grupos sociales ven o pretenden ver al pirata como un personaje "bueno" que permite el acceso de los "pobres" a los bienes culturales. Asimismo, describen al productor legítimo como el explotador que se aprovecha de las necesidades culturales de la población" como señala Ricardo de Zavalía en la Pág. 102.

¹⁴ "que haya una multitud de mensajes circulando por las redes de la comunicación no es garantía del respeto a la diversidad cultural" señala Eduardo Bautista en la Pág. 66.

¹⁵ "lo opuesto a una cultura libre es una "cultura del permiso" – una cultura en la cual los creadores logran crear sólo con el permiso de los poderosos, o de los creadores del pasado" Paulo Slachevsky citando a Lawrence Lessig en la Pág. 80.

que es expandir los límites de lo aceptado¹⁶, malversar el sentido común y pervertir renovando las estructuras de significado¹⁷.

Las instituciones creadas, tanto públicas como privadas, saben que la mecánica de las relaciones con los consumidores culturales se logran mediante la consolidación de ciertos significados¹⁸. Por ello parte de las argumentaciones recogidas en este libro apelan a la segmentación de los fondos de acuerdo a la técnica o al soporte de la producción artística¹⁹, nunca a su contenido. Las instituciones no se revolucionan a sí mismas, hace falta una modificación de sus objetivos que sea producida por la modificación de la manera de imaginar su propia constitución. Lo que encontramos en estas ponencias es un *discurso de estabilización de una institucionalidad* y Chile

¹⁶ "¿qué hace usted con obras transgresoras que subvierten las convenciones, los gustos de lo que está a la moda o lo que, en definitiva, se aparta del producto complaciente?" señala Milan Ivelic en la Pág. 217 y continúa "¿qué pasa cuando en lugar del producto se proponen los procesos como obras?"

¹⁷ "... la estandarización empobrecedora es un fenómeno estadísticamente predominante" como señala Oscar Landerretche en la Pág. 115

¹⁸ "... ¿el área privada está capacitada para asumir la densidad sociocultural de la vida cotidiana?" se pregunta Milan Ivelic en la Pág. 217. Sin pretender dar respuesta a la pregunta se puede afirmar que la institucionalidad establece cierta cantidad de significados que puede administrar y eso conlleva el empobrecimiento de la realidad de la que pueden dar cuenta.

¹⁹ "respecto del tipo de proyectos que financiamos, es necesario preguntarnos cómo damos respuesta a iniciativas culturales que no calzan necesariamente con la lógica de algunos de nuestros fondos, o la manera como hemos administrado los fondos hasta ahora" como señala María Eugenia Wagner en la Pág. 114

conoce de eso: lo hemos logrado en la política (binominal), en lo social (mediante una estratificación excluyente), etc. Lo que se logra es que grandes bloques jueguen dentro un marco regulatorio, sin posibilidad que otros actores participen de sus decisiones. Este temor es expresado varias veces en el texto²⁰ pero no asusta lo suficiente como para crear una institucionalidad que se haga cargo de sus consecuencias. Por ello este texto es pragmático, la realidad es sólo lo que es posible de legislar.

Por otra parte las Industrias Culturales podrían reproducir mecanismos propios de la lógica mercantil²¹ en cuanto a la relación precio/valor como limitar la producción o la distribución, creando una plusvalía ficticia de los productos de los que son distribuidores. Esto ya es posible verlo en la industria discográfica que utiliza la saturación publicitaria para imponer al mercado preferencias que le favorecen económicamente²².

²⁰ "... porque a nuestro juicio existen en la actualidad dos serias amenazas para la real y efectiva diversidad cultural: En primer lugar el imparable proceso de concentración económica que está teniendo lugar en el seno de las industrias culturales, en segundo lugar, el sometimiento de los procesos de creación, producción y difusión cultural a la lógica industrial y comercial" como señala Eduardo Bautista en la Pág. 66.

²¹ "Así, sectores donde la producción estaba principalmente marcada por el quehacer cultural, se han visto incorporados a la lógica de la bolsa de comercio, donde el lucro prima" según señala Paulo Slachevsky en la Pág. 73

²² "tengo la sensación que la gestión de las editoriales (de música) en Chile, se parece a las de los brokers, ésta vez, representando a repertorio extranjero y que en muy pocos casos hacen una labor constructiva para con los compositores nacionales" señala Javier Chamas en la Pág. 170 y continua "la mayoría reduce su gestión

Por ultimo, en lo relativo al mercado de las industrias culturales, surge el problema de la *decisión de compra*, es decir por qué razones finales el que está dispuesto a comprar opta por uno u otro producto cultural. En otros sectores económicos esto es bastante más simple, en la cultura se requiere la *construcción previa de un criterio*, los productos culturales son insumos de un proceso de largo alcance donde la evaluación de sus beneficios difícilmente son identificables individualmente como una causa/efecto. Como decía en uno de los factores distorsionadores del análisis la indiferenciación entre cultura y entretenimiento sólo favorece a esta última ya que sus consecuencias son tangibles a corto plazo y son más efectivas políticamente.

Confiar la decisión de compra sin conocer la existencia de estos criterios de evaluación es depositar demasiada confianza en los consumidores culturales que no son capaces de comprender por ejemplo que, al menos en lo que se refiere a políticas culturales estatales, están pagando dos veces por un mismo producto ya que son ellos los que subvencionan los subsidios y aportes estatales. Habría que agregar que de esto se deriva el énfasis en la masividad de la cultura como retribución del aporte obligatorio faltando aún la creación de un cuociente o costo per cápita de la obra financiada como criterio explícito en su evaluación.

Finalmente no podemos confundir nuestros deseos con los resultados de nuestro trabajo. La Industria Cultural es

semejante a la de una oficina de cobranza de autores y compositores extranjeros. Y la colocación de catálogo nacional en el extranjero es casi nula."

necesaria²³, su regulación será normativa y su clientela deberá educarse para acceder a sus productos. Por ello cuando el subtítulo nos indica un *aporte para el desarrollo* se comprende a partir de estas ponencias sus implicancias en el desarrollo económico pero no sus aportes sociales o culturales, porque pareciera que cultura ha sido comprendido en un sentido antropológico muy amplio, como el conjunto de mensajes objetivables y objetuables que circulan en la sociedad y no como construcción identitaria en permanente revisión, que no está compuesta exclusivamente de los productos que pueden ser transados económicamente.

Sintomático resulta, entonces, que no exista interrelación entre las ponencias recopiladas. Todas ellas son testimonios de deseos, apreciaciones y predisposiciones. Este es un libro con prólogo pero sin (siquiera provisionales) conclusiones.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Santiago de Chile, Enero 2006

²³ convengamos que “los creadores no están llamados a transformarse en gestores en el mercado para llevar sus obras a la comunidad” como señala Santiago Schuster en la Pág. 89



Artículos relacionados

- [Subversión y Subvención :: el remedio peor que la enfermedad](#), 4 de septiembre 2008
- [Texto de Presentación de los Resultados de Fondart 2006 // por Paulina Urrutia](#), 14 de junio 2006
- [La Bienal de Buenos Aires :: instituciones complementarias](#), 7 de noviembre 2008
- [ARTEBA 2007 \(01\) :: Expectamus Dominum](#), 19 de mayo 2007
- [ARTEBA – la cultura como estructura y como síntoma.](#), 28 de mayo 2008

Entrecampos General Roca :: fuimos por lana y volvimos con un suéter.

21 de mayo de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=187>

Fui a ENTRECAMPOS REGIONAL en General Roca con la idea de hacer una charla de contrapunto a la noción voluntarista de producción de obra que comúnmente contamina las escenas locales.

Bueno, esa es la excusa. Lo que ocurre es que a mi me gusta ver el juego desplegado. En planos superpuestos los curadores, los artistas (los buenos, los malos y los otros), los gestores culturales, los locales y los traídos, los institucionales y los independientes (por ahora). ¿Para qué? para ver cómo las definiciones varían, como se van tomando posiciones, como la actualización de los conocimientos, las prácticas y los procedimientos van ampliando el campo de acción.

La Estrategia de Arte Luchín, que fui a presentar como ejemplo de la construcción de editorialidad en las artes visuales, es un ejemplo de esto: es una sistematización *ex post* (desde después) de los hechos. Una organización que se realiza desde el conocimiento generado por ellos. Pero no alcancé a describir eso suficientemente, uno de los ejemplos que presenté fue confundido con el fondo de la discusión, afortunadamente.

El ejemplo MAN IN THE BOX (producida por Oscar Raby en Santiago de Chile y en Periférica Buenos Aires en 2006) es una metáfora bastante literal del sistema de arte basado en una ambigüedad productiva: la competencia requiere competencias. En otras palabras *el juego requiere capacidades*. Todo esto



Vista de la charla inaugural de Entrecampos General Roca dictada por Justo Pastor Mellado.

está ya explicitado en [Lecturas racionales de los efectos de la adrenalina](#).

Esto que fue explicado utilizando el boxeo se podría explicar también con el fútbol (como lo hicimos en la charla de enero 2008 en CELARG en Caracas, Venezuela): en el fútbol los jugadores que conforman un equipo tienen capacidades específicas (que los diferencian de los otros), están circunscritos en un *espacio delimitado privilegiado* donde jugar es una actividad estratégica en la que los equipos que ganan no son los que tienen mejores jugadores si no los que tienen mejor *coordinación de juego*. Por otra parte el estratega está fuera de la cancha, al igual que las personas que compran el objeto que

se esta produciendo. El público cooperante del fútbol, para poder ver un partido, conoce de antemano las reglas de cómo se juega. Todas estas son acotaciones al sistema del arte que hay que validar recurrentemente para poder tomar las decisiones de participar o no, y para definir cómo estar en el juego y desde donde se enuncia la obra de arte, el discurso critico y la negociación política.

Entonces, la preeminencia que tomó el ejemplo del boxeo por sobre el tema de la charla tiene una condición simultánea de *síntoma de la escena local* y de *objetivo de la intervención cultural de ENTRECAMPOS*: de un momento a otro se constituyó ante nosotros todo lo complejo que es el sistema de arte, con todo lo que tiene de economía transaccional y de economía libidinal, con todas sus diferencias, justificaciones y contradicciones.

Eso es lo que se aprendió en la escena local sobre el funcionamiento de la gran escena: *hay que constituir una gramática propia* (especifica) que sea generadora de identidad, pero no puede ser un idiolecto (un lenguaje para si mismo), *esta gramática debe ser competente* en los circuitos a los que se enfrenta para poder dialogar fortalecido frente a ellos, para poder negociar y establecer alianzas. Fuimos por lana y volvimos con un suéter.

Jorge Sepúlveda T.
Curador Independiente
Mayo de 2008.

ENTRECAMPOS REGIONAL es una iniciativa de Patricia Hakim, organizado por AECID, Oficina Cultural de la Embajada de España, el Centro Cultural Parques de España y Fundación Estudio 13. ENTRECAMPOS REGIONAL General Roca se realizó en UNO espacio de Arte Contemporáneo y fue dictado por [Justo Pastor Mellado](#) y Patricia Hakim.

Participaron Carlos Ariel Altinier, Luis Beltrán (Río Negro), Josiana Beain (Neuquén), Alejandro Carnevale (General Roca - Río Negro), Gustavo Cabrera (General Roca - Río Negro), Viviana Campetti (Neuquén), Andrea Fernández (Neuquén), Fernando Genoud (General Roca - Río Negro), Lorraine Green (S.C. de Bariloche - Río Negro),

Nadia Guthmann (S.C. de Bariloche - Río Negro), Alejandra Hernández (General Roca - Río Negro), Fernanda Hernández (General Roca - Río Negro), Andrés Labake (General Roca - Río Negro), [Claudio Daniel Muro](#) (S.C. de Bariloche - Río Negro), Celeste Sciacchitano (Cipolletti - Río Negro), Jorge Sepúlveda T. T. (Santiago de Chile - Buenos Aires, Argentina), Paola Sferco (Aluminé - Neuquén), Angel Tocce (General Roca - Río Negro), Claudio Correa (Valdivia-Chile), Jorge Hernández (Valdivia-Chile), Juan Enrique Bejarano, Estefanía Petersen (Neuquén), Andrea Ruiz (Córdoba), Perla Silvetti (General Roca - Río Negro), Valentina Schultz (Valdivia-Chile), Paula Massarutti (Buenos Aires), Silvina Signes (General Roca - Río Negro).

Artículos relacionados

- [Subversión y Subvención :: el remedio peor que la enfermedad](#), 4 de septiembre 2008
- [Texto de Presentación de los Resultados de Fondart 2006 // por Paulina Urrutia](#), 14 de junio 2006
- [La Bienal de Buenos Aires :: instituciones complementarias](#), 7 de noviembre 2008
- [ARTEBA 2007 \(01\) :: Expectamus Dominum](#), 19 de mayo 2007
- [ARTEBA – la cultura como estructura y como síntoma.](#), 28 de mayo 2008

Índice Onomástico de personas, conceptos y lugares mencionados en esta edición.

9		Arteycritica	3
9 bastones	34, 35	Articulación editorial de la obra	11
9 Curadores	4, 28	Artista	11, 24
A		Artista contemporáneo.....	23
A LA LIFE	30	Artistas	3, 21, 25, 44
AECID	49	Autogestión	26
AFP, Administrador de Fondos de Pensiones	43	Autómata	39
Agentes culturales	3, 26, 35	Autoría	30
Aguerre, Enrique	3, 38, 39	Autovalidación	26
Aliaga, Ignacio	42	Avilés, Nelson	42
Allende, Salvador	28	Aylwin, Patricio	64
Alterisio, Martín.....	37, 40	B	
Altinier, Carlos Ariel	49	Bachelet, Michelle.....	64
Alywin, Patricio	62	Balza, Juan	3
Amenta, Fernanda.....	40	Banco del Estado.....	42
Anatomía comparativa.....	3	Barbieratti, Juan.....	27
Andicoechea, Facundo.....	40	Bastidor.....	23
Apablaza, Rosa	3	Bauhaus.....	6
Argentina	10, 26, 29	Bautista, Eduardo	44, 45
Arrascaeta, Diego	27	Beain, Josiana	49
ART NOW	21	Beer, Stafford.....	37
Arte como idea como idea.....	24	Bejarano, Juan Enrique	49
Arte contemporáneo	5, 13, 20, 23, 26	BELONG HERE	29
Arte Moderno	5	Beltrán, Luis.....	49
Arte Político	28, 29	Beneficio Social	43
Arte y Tecnología	37, 38, 39	Bianchi, Diego.....	31, 32, 59, 60
ARTEBA	24, 36, 47, 50	Bienal de Dubai	6
Artes visuales	28	Bienal de Sao Paulo	4, 5, 6, 7, 8
		Bienal de Venecia.....	7

Bienal del Mercosur.....	8
Blog.....	29
Boj, Albano	27
Borges, Jorge Luis.....	65
Boxeo.....	49
Boxeo entre artistas.....	16
Braga Menéndez, Florencia	27
Brasil.....	5, 8
Brigada Comandante Chacón	14, 15
Buenos Aires, Argentina.....	9, 10, 16, 23, 25, 26, 32, 34, 37, 39, 40, 48
Buscaglia, Marcelo	41

C

Cabrera, Gustavo	49
Cabutti, Marcela	3
Cameron, Dan	65
Campetti, Viviana	49
Caracas, Venezuela	48
Carbone, Alfonso.....	43
Carnegie International	7
Carnegie Mellon Museum, Pittsburg - USA.....	7
Carnevale, Alejandro	49
Catálogo de Espectadores	9, 40
CAVS	13
Cazali, Rosina.....	28
CELARG, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Venezuela	48
Centro Cultural de España de Buenos Aires, Argentina	28
Centro Cultural de España, Santiago de Chile.....	4, 29
Centro Cultural Parques de España, Rosario, Argentina.....	49
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina	37, 40
Centro culturales	8
Centro y periferia	26
Centroamérica	28

Ch

Chalub, Luli.....	27
Chamas, Javier.....	45
Charlas	3
Chávez, Hugo	28
Che Guevara	14
Chile.....	10, 14, 28, 29, 42, 43, 44, 45, 62, 64
Chile Arte Extremo.....	22
Chile Solidario.....	43, 64

C

Circuito de arte	13, 17
Circuitos de circulación.....	23
Clínicas	3
Cobo, Paula	18
Colantonio, Facundo.....	40
Colección	35
Coleccionismo	32, 34
Coleccionista	34
Coleccionistas.....	20
Comercio Ambulante	29
Comisarios.....	Véase curador
Competencia.....	17
Consigna.....	15, 29
Construcción de juicio.....	10
Construcción identitaria	46
Consumidores culturales	44, 45
Consumo cultural.....	42
Contrastación de hipótesis de trabajo	35
Contrastación discursiva	3
Córdoba, Argentina.....	27
Correa, Claudio.....	49
Costo per cápita.....	45
Costo Social.....	43
Criterio	35
Criterio decisional	24



Crerios evaluadores.....	35
Crerios provisorios.....	3
Críticos.....	26
Críticos de arte	5
Cubismo.....	6
Cultura	29, 41, 42, 44, 45, 46
Curador.....	4, 5, 7, 10, 11, 17, 26, 28, 34
Curadores.....	26, 27
Curatoría.....	11
Curatoría Forense	3, 10
Curutchet, Pablo.....	27
D	
Danza	42
De Zavalía, Ricardo.....	44
Decisión de compra.....	45
Del Barco, Laura.....	27
Democracia.....	42
Densidad discursiva	11
Densidad narrativa	26
Dermota, Ken.....	64
Descartes, René	38
Desislaciones.....	3
Di Pascuale, Lucas.....	27, 29
Diógenes de Sinope	59, 60, 61
Diógenes de Sinope	31, 32, 33
Diógenes Laercio.....	32, 60
Discurso crítico	49
Discurso histórico	32
Discurso predominante.....	26
Diversidad cultural	45
Documenta Magazine.....	3, 62
Durante, Milena	3
E	
Economía libidinal	49

Economía simbólica.....	34
Economía transaccional	34, 49
Editor	11
Editorial Taschen	21
Editorialidad	11
Editorialidad de las artes visuales	48
Editorialidad de las Artes Visuales	10
Eficiencia simbólica	29
El Halli Obeid, Leticia.....	40
Entrecampos.....	10, 48, 49
Escenarios sociológicos	29
Escenas locales.....	26, 35, 48, 49
Espacio G, Valparaíso	29
Espectáculo	17
Estado del arte.....	26
Estol, Leopoldo	32, 60
Estrategia.....	29
Estrategia de Arte Luchín	19, 48
Estrategia de carrera	20
Estrategia de obra	20
Estrategia editorial del discurso.....	20
Estrategias curatoriales	21
Estrategias editoriales	21
Ética	11
Europa	12
Exposición	11, 13, 16, 29
Exposiciones.....	28
Expresionismo	6
F	
Falsas oposiciones	26
Fantasma.....	12
Fargas, Joaquín.....	40
Fernández, Andrea	49
Fernández, Martín	40
Ferrari, León	22, 27, 33

Flirck	29
Flores, Romina	40
FNA, Fondo Nacional de las Artes, Argentina.....	10, 26
Fondart, Fondo Nacional de las Artes, Chile.....	3, 47, 50, 62, 63, 66
Fondos concursables	35, 44
Formación de público	6
Fotografía	24
FRAC, Fondos Regionales de Arte Contemporaneo, Francia	63
Fraunhofer, Nicolás	40
Frei Ruiz-Tagle, Eduardo	64
Freudomarxismo.....	12
Fuerzas de intervención rápida	16
Fundación Bienal de Sao Paulo	6
Fundación Estudio 13, General Roca, Argentina	49
Fútbol.....	49
Futurismo.....	6
G	
Galaz, Christian	43
Galeano, Lucía	27
Galería Animal, Santiago de Chile	13
Galería Braga Menéndez, Buenos Aires, Argentina	32
Galería de arte.....	32
Galería Eriaza.....	13, 22
Galería Metropolitana, Santiago de Chile	29
Galería Traschi, Santiago de Chile.....	18
Galerista	20
Gardini, Guido.....	40
Gau, Violeta.....	40
General Roca, Argentina	10, 21, 27, 31, 48
Genoud, Fernando	10, 19, 20, 27, 49
Gestor	24
Gestores culturales.....	41
Gettino, Octavio.....	43
Golder, Gabriela	38, 40
González Moreno, Rafael.....	27

González, Daniel	3, 13, 14, 16, 17, 19, 39
González, Nicolás.....	40
Grabado.....	24
Gramática económica de signos	23
Green, Lorraine.....	49
Guerra de Irak.....	28
Guerra, Luís.....	12, 13, 14
Guión curatorial	25
Guión literario	11
Guthmann, Nadia.....	49
H	
Hakim, Patricia.....	10, 17, 18, 20, 49
Hardware	39
Hartaba, Itamar.....	27
Herkenhoff, Paulo	5
Hernández, Alejandra	3, 10, 17, 27, 49
Hernández, Carmen	3, 28
Hernández, Fernanda.....	3, 27, 49
Hernández, Jorge	39, 49
Herrera, Carlos	27
Hijo de la Rebeldía	33
Hipótesis de lectura	19, 32
Historia del arte.....	6, 24
Historia del Arte	5
Hopper, Edward.....	5
Hotelito.....	27
Husserl, Edmund	38
I	
Identidad	49
Idiolecto	49
III Bienal de Arte Joven, Chile	30
Imagen identitaria	25
Imaginario artístico	35
Imaginario social.....	30, 35

Indefensión económica.....	43
Industria discográfica.....	45
Industrias culturales.....	42
Industrias Culturales.....	41, 42, 43, 44, 45
INE, Instituto Nacional de Estadísticas - Chile.....	42
Información redundante.....	32
Iniciativas culturales.....	44
Instancias reparatorias.....	28
Institucionalidad.....	44, 45
Institucionalidad artística.....	28
Institucionalidad cultural.....	28
Instituciones.....	44
INTERFASES.....	26
Intervención.....	16
Intervención cultural.....	49
Intervención urbana.....	28
Intervenciones urbanas.....	29
Islas Malvinas.....	28
IVA, Impuesto al Valor Agregado.....	43
Ivelic, Milan.....	44
J	
Jara, Víctor.....	14, 16, 19
Jerarquía de valores.....	26
Juares, Juan Martin.....	27
L	
La Plata, Argentina.....	24, 28, 30
Labaké, Andrés.....	3, 10, 17, 18, 23, 49
Lagos, Ricardo.....	64
Landerretche, Oscar.....	44
Lessig, Lawrence.....	44
LGE, Ley General de Educación.....	29
Libre Mercado.....	43
Libro.....	12
LOCE.....	29

LOM editorial.....	41
LOPEZ.....	29
López, Daniel.....	29
López, Julio.....	29
M	
MAC, Museo De Arte Contemporaneo de Sao Paulo.....	8
Malentendidos productivos.....	26
MAM, Museo de Arte Moderno de Sao Paulo.....	8
Marcassa, Mariana.....	3
Marconi, Paulina.....	18
Marginalidad.....	29
Marinero, Alejandra.....	40
Marketing.....	43
Marx, Karl.....	12
Masividad de la cultura.....	45
Mass action.....	30
Massarutti, Paula.....	3, 21, 25, 27, 39, 49
Masvernati, Julia.....	40
Matarazzo, Francisco.....	6
Matewecki, Natalia.....	40
Meditaciones Cartesianas.....	38
Meditaciones Metafísicas.....	38
Mellado, Justo Pastor.....	10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 48, 49, 63, 66
Mercado.....	42
Mercado del arte.....	35
MERCANCIA.....	40
Mesquita, Andre.....	3
Mesquita, Ivo.....	4, 7
Método de lectura.....	31
Michelson, Miguel.....	3
Microempresario.....	24
Mirada de Artista.....	26
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes (Chile).....	4
MNBVM - Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago de Chile.....	13

Modelos de pensamiento	37	Pavlotzki, Carolina	40
Mondrian, Piet.....	6	Pedraza, Gonzalo	4
Montealegre, Jorge.....	42, 43	Pérez, Andres	4
MOP, Ministerio de Obras Publicas, Chile	63	Performance	16, 17, 28, 29, 30
Morbo.....	17	Performances de masas.....	30
Moreno, Enrique	39	Periferia	26
Mosquera, Gerardo	4	Periférica.....	16, 17, 27, 48
Mouzo, Nora	40	Pesci, Agustina	27
Movilidad Social.....	29	Petersen, Estefanía	49
Muro, Claudio	49	Pfaffen, José Ignacio	27
Musalem, Ximena.....	3, 13, 61	Pilscheur, Katinka	32, 60
Museo de Arte Contemporáneo, Sao Paulo.....	6	Pinacoteca del Estado de Sao Paulo, Brasil	4, 8
Museo de Arte Moderno de Sao Paulo	6	Pinochet, Augusto.....	29, 62
Museo de Arte Moderno, Sao Paulo	6	Pintura	24
Museos	8	Pintura	23
N		Plusvalía	31, 45
Naturaleza Intervenido	37, 38	Pobre Niño Insecto	15
Navarro, Mario	39	Política cultural	41
Negociación política	49	Política de adquisiciones	34
Novoa, Soledad	4	Política de las cosas	23
Nuevos medios	24, 30, 37	Políticas culturales estatales	45
O		Ponencias	44, 46
Oberto, Gerardo	27	Pons, Natasha	3, 4
Objeto como objetivo	24	Porcel, Jorge (hijo).....	18
Obra de arte.....	49	Porchi..... Véase Porcel, Jorge (hijo)	
Oyarzun, Christian	39	Porto Alegre	8
P		Post-fordista.....	25
Palacio de La Moneda	30	Post-producción	37
Panfleto.....	29	Pre-producción	37
Papas Fritas, Francisco.....	15	Procedimiento	25
Paraguay	7	Procedimiento de producción	37
Parque O'Higgins, Santiago de Chile.....	28	Procedimiento Diógenes	33
Patrimonio.....	31, 32	Procedimiento editorial	12
		Procedimientos argumentales	37
		Procedimientos conceptuales.....	37
		Procesos cognitivos.....	26

Producción.....	21, 38
Producción artística.....	26, 44
Producción de obra.....	48
Producción discursiva.....	26
Producción teórica.....	35
Productor.....	24
Productos culturales.....	41, 45
Protesta política.....	14, 28
PROYECTO NOBITA.....	36
Público.....	3, 14, 49
Puesta en Práctica.....	30, 39
Q	
Quiebre epistemológico.....	30
R	
Raby, Oscar.....	16, 17, 48
Ready Made.....	24, 27, 30
Redes sociales.....	31
REMIXER.....	24, 27, 30, 33, 40
Residencia Temporal.....	3
Revista Gestos.....	3
Río de Janeiro.....	8
Rodchenko.....	24
Rodríguez, María Eugenia.....	40
Rodríguez, Regina.....	43
Roisman, Dina.....	40
Rosario, Argentina.....	23, 29
Ruiz, Andrea.....	49
S	
Sánchez Golda, Soledad.....	27
Santa Fe, Argentina.....	27
Santiago de Chile.....	9, 12, 15, 16, 30, 48
Sao Paulo.....	7, 8
Schultz, Valentina.....	49

Schuster, Santiago.....	46
Sciacchitano, Celeste.....	49
Segura, Marisol.....	3
Seminarios.....	3
Sentido común.....	44
Sepsiensa.....	29
Sepúlveda T., Jorge.....	4, 9, 10, 21, 24, 26, 30, 33, 35, 49, 61
Sepúlveda T., Pablo.....	3
Sferco, Paola.....	49
Shakira.....	15
Shibber, Evelyn.....	40
Signes, Silvina.....	49
Siluetazo.....	29
Silvestre, Candelaria.....	27
Silvetti, Perla.....	49
Síndrome de Diógenes.....	31
Sistema binominal.....	45
Sistema de arte.....	11, 18, 20, 21, 24, 26, 34, 35, 49
Slachevsky, Paulo.....	44, 45
Sociedad.....	46
Subsidios.....	45
Sudamérica.....	34
Surrealismo.....	6
Suspensión Política de la Ética, La.....	11
Szisek, Slavov.....	11
T	
TALO.....	29
Tamayo, Marta.....	5
Tapia, Alicia.....	3
Taquini, Graciela.....	38, 40
Tecnología.....	38
Telleria, Mariana.....	27
Textos de catálogos.....	21
The Sculpture of the present.....	31
Tocce, Ángel.....	27, 49

Toma de Terreno.....	29
Transacción	11
Trienal de Chile	4
Tucumán Arde	29
TUP (trabajos de utilidad pública)	29
U	
Universidad de Chile	30
Universidad de Sao Paulo	6
Universidad del Pacifico, Santiago de Chile.....	39
Universidad Maimonides, Buenos Aires, Argentina	37
UNO espacio de Arte Contemporáneo.....	49
UNO espacio de arte contemporáneo, General Roca, Argentina	31
Urbínatti, Pía	27
Urrutia, Paulina	50
Uruguay	9
USACH, Universidad de Santiago de Chile	14
V	
Valencia, Venezuela.....	28
Valor económico.....	23
Valor simbólico	23
Vanguardias rusas.....	6
Vázquez, Ramiro	27

VECTOR.....	15
Vega, Ricardo	39
Victimalización	29
Vida, Opiniones y sentencias de Filósofos ilustres	32
Vitullo, Alfredo.....	40
Vitullo, Silvio	40
W	
Wagner, María Eugenia.....	42, 44
Wauters, Ricardo	40
Weizman, Laura.....	27
Wolkowicz, Daniel.....	40
Wyszomirski, Margaret J.	43
Y	
Yeregui, Mariela.....	40
Z	
Zaldivar, Andrés.....	15
Zambón, Leonello	39
Zanela, Augusto.....	40
Zerbini Berro, Juan	40

Artículos en Inglés (english version)

Diogenes procedure: trying to structure chaos.

07 de octubre de 2008 - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=253>

*When hungry I am a Maltese
When full I am an elkhound
Either way
I'm the kind of dog that people admire
But don't take on hunting trips
Diogenes of Sinope.*



Instalation of Diego Bianchi in Uno Espacio de Arte Contemporáneo, General Roca, Argentina. 2007.

I carry on with the evidences, the exhibition 'The Sculpture of the present' (by Diego Bianchi, 2007 UNO contemporary art space) is evidently, a systematic accumulation: a *working method* that builds (and requires) a *reading method*. I will talk of a coincidence to understand the procedure.

A while ago, watching television I found out about *Diogenes syndrome*: a behavioral disorder that affects old people that live alone, usually without social networks. They believe to be living in extreme poverty and accumulate domestic rubbish until they saturate the space they live in, literally fulfilling (without space for metaphor) the economic premises of heritage and wealth.

At the time I was finding this out, the hand without the remote control had a book that explains how the term cynic came up: some Greek philosophers were called *Kinicos* (similar to the dog [*kyon*]) because of their behavior and continuous praise of dogs virtues. One of these philosophers was Diogenes of Sinope.

Among the behaviors that these philosophers praised, were the radical idea of liberty, shamelessness and the attack against traditions and social ways of life. They didn't constitute a school (in the academic sense of dispensing knowledge), but acted by matching interest, *like a flock*.



Instalation of Katinka Pilscheur in Braga Menéndez Gallery, Buenos Aires, Argentina. 2008.

The book where this information can be found is the recollection made by Diogenes Laercio, called *Lives and Opinions of Eminent Philosophers*. In the 10 volumes of this compilation, the historian of philosophy includes, together with proven facts, many uncertain information and gossip. Plenty of the data included is what could be called *redundant information*, the richness of the work can be found in the intensive attempt.



Instalation of Leopoldo Estol in Ruth Benzacar Gallery, Buenos Aires, Argentina. 2008.

Suddenly, the connections that make this text possible came up: I found the three Diogenes sewn in one plot.

Diego Bianchi, Leopoldo Estol and Katinka Pilscheur are versions of what I have called **the Diogenes procedure**: to join, to value and to take distance, to try to structure chaos. These exhibitions reveal, in the spectator, the coincidental points of collections' heritage and the historical discourse, appealing to *induce reading hypothesis* of what is presented in the privileged space of the gallery. They determined the possible range of knowledge construction aiming toward man, but indicating culture.

The habit is replicated in *the Diogenes procedure*, but with a new significance and as a cynic critic, becoming an indicator of cultural conceptions we have built, of how moral values conditioned our daily behavior, even with ignorance of its historical origins and the implied agreements that supports it. Diogenes of Sinope affirms, that a peasant can concede to everything that is cognoscible.

Finally, we are trying to find the notion that makes an inventory feasible, wishing that behind what we see, there is a purpose that makes it reasonable, a logical and systematic source. It is imperative to the spectator for the facts to be accessible from a narrative, showing causes and not coincidences. Even though often and radically, evidences deny us, showing that there is only a believable fiction to make consequences acceptable.

This fiction is, simultaneously, construction and finding: is an intentional relational method between objects with self-values that have been used as signs of older discursive specifications, though now, they initiate a political indication of culture.

Thus, we desire the world, the systems we presume and the resulting man to be like a dog: a domesticated animal, loyal to the one who educated him and that only sometimes, shows its teeth.

Jorge Sepúlveda T.
Independent Curator
May – June, 2008

Translated by Ximena Musalem

Related Articles (in spanish)

- [Diogenes procedure: trying to structure chaos.](#), October 7, 2008
- [La forma en que Ferrari acorrara al espectador](#), May 9, 2008
- [REMIXER 03 :: la persistencia de Cecilia](#), April 17, 2007
- [La intriga como estrategia de la fotografía :: la mano.](#), January 9, 2007
- [Hijo de la Rebeldía :: una exposición es un punto desde donde trazar una línea.](#), November 22, 2006

Fondart, The Chilean Culture of Babylon Lottery

March 2007 – <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=722>

The useless have always been a problem for the state: the way in which they are confronted has always established the main political, economic and social definitions. State politics are then brought about by the recognition of this. If one looks carefully at the modification of state policy it reflects the modification of the definition of how we define the useless.

The useless is commonly the inefficient, who due to his there social and personal disadvantages is not capable of efficiently dealing with the other sectors of society in a way that would stabilize to establish his economic and symbolic position. He ignores how to funtionalize it and make it profitable. Therefore, the state must come to repair the deficiency of the useless.

The other useless is the fantastical, the utopian. The one which in their convoluted interpretation of reality see other possible/probable forms of the operating system in their daily lifelives. Methods and ways that require modifications on how to imagine problems; always a long, risky and expensive processes. State then has to pay the pragmatic bread.

My first assumption of this text is that FONDART is an institution that was created in order to subsidize the useless, who, with the passing of time, developed criteria of efficiency. Or in other words, they socialized themselves modifying the institution. As has been exposed in earlier articles, the birth of FONDART in Chile did not have institutional support, mainly because

This Article was published by Arteycritica
for Documenta Magazine

General Augusto Pinochet had broken up and dismantled the political, social and economic systems replacing it as in the majority of dictatorships, with a reactionist costumbrist Artisans movement. This was shown by decorative arts as oppose to visual arts. Chilean Contemporary visual arts, at this time, were arts of resistance.

Therefore, when a mechanism of subvention was imposed by the state (during the government of Patricio Alywin), the criteria for selection had to start from scratch. This in conjunction with the institutional inexperience of the people involved, led to a criteria of common sense and good taste unsystematize and requiring constant economic retribution and political execution.



My second assumption is that the main mistake when FONDART was created was the decision of financing ideas instead of buying works of art.

One example to illustrate this is the insistence of Justo Pastor Mellado for three years, until he realized that what he was saying was not going to have effective results. His analysis was to compare FONDART with the French system known as FRAC (Regional Funding for Contemporary Art). Perhaps this wasn't done in order to implement a similar system but actually a way to create a system of mixed funding: funding for acquisitions and funding for the realization of project. This scenario never happened.

The phenomenon that actually occurred is what I have called "implicit criteria". Progressively, the applicants learnt that they should read the details of previous, successful applications in order to increase their chances of being financed. As my study (entitled "Creation of Artistic Imagery by Cultural State Politics") has shown, it is possible to establish a range of Chilean Art from these results, or to go further, to establish an Artist profile of who is financed by FONDART. This profile could be build statistically from the database of FONDART.

My third assumption is that on noticing the errors in the FONDART system there is a rejection of structural change and perseverance with a dreadful casuistic one.

This is very simple to explain:

1. When it was discovered that funds were being distributed unfairly and with favouritism, it was

decided that a rotation system of tehe evaluators would be implemented. This is laughable for the simple fact that the eligible universe is so small, that the same groups created coalitions to benefit themselves and block the other possible groups.

2. When it was discovered that false and misleading records had been made, the government decided to increase the legal paperwork. This worked against the modernization of the state in those years.
3. On confirming that funds had been spent incorrectly, it was required that all expenses details be proven by receipts. At this moment, it is being implemented a system of audit that can relate the expenses used with the production of the work that is it being financed.

My fourth assumption is the existence of the MOP EFFECT (Ministry of Public Works)

I have called, MOP EFFECT, to the conjunction of 1) The increasing complexity of the application process. 2) The requirement of qualitative and quantitative variables, of predictative character, related to effects that can hardly be known in advanced, since most of the time are part of the process of the work. 3) The impulse to formalize, classify and archive data.

The inevitable consequence of the MOP effect is the professionalisation of applicants to funds, which in one way,

manage a rhetoric of application and also they are experts at gathering, organizing and checking paperwork.

THE SUCCESS OF THE CHILEAN MODEL; STATE BRANDING

I should make clear, that not all the processes described in this article are exclusively about state artistic institutionalism. Many of the decisions have been taken within wider historic contexts, for instance the difficult consolidation of democracy in Chile, the closure of critique media by the state, the consolidation, aging and unremovable of the patriarchs of freedom, The razzia that the predominant speech caused against other possible histories.

I would like to pause a moment on this point. The governments of the Concertación (Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Ricardo Lagos and Michelle Bachelet) have a complex relationship with the documents. This is because when the documents are compared by historians, they demonstrate how real politik have functioned behind all of their speeches.

Here is one example: from “the democracy of agreements” and the policy of “doing what is possible” implemented by Patricio Aylwin, strategic actions were taken that blocked international funding that financed magazines that were critical to the Military dictatorship, given the estimation of the damage that would have been caused to external evaluating eyes of state management. This is well documented in the book by Ken Dermota “Chile unedited: journalism under democracy”. If another example is necessary, I can cite the case of the Non governmental Organization impoverished by the creation of the program Chile Solidario (CHILE solidarity) (sic) as an example to show the

substitution of the critical external counsellors for subordinate state officials.

To review then we can say that Art in Chile has transformed itself into the uncomfortable employee of the state: that was recommended by a relative, that rebels and tries to do things his way, the employee that would like to be in another place doing a different thing but has to eat, and because of that, he has to work there, because he is not capable for something else.

Another similar idea is that the state has transformed itself into a dreadful employer of art: the state hires based on its capabilities but is incapable of implementing it inside the system, therefore, making it a civil servant, adapting to the possible capacities inside the state. These are: low quality pedagogy of art and show business art looking like political campaign.

This coincides with two Chilean governmental policies: Branding – Country and Cultural Industries. The first is an attempt at strategically positioning, which has permitted the negotiation of the Free Trade Agreements that include, amongst others, regulations concerning intellectual property and trading of artworks.

So how does branding work? It establishes a relationship between name and brand with a feeling of satisfaction. This explains the neo-liberal blind fascination with the branding of Chile. The problems that define themselves are resolved with discourse. The quantifiable results support a symbolic inflationary movement.

The Cultural Industrial Model in Chile corresponds to this fiction required by branding – Country: A theoretic model is established

that regulates events that don't occur due to Chile's lack of economic competition between producers, thus there isn't the market capacity required. Therefore there are laws that do not have any application in reality. However at least there are policies to boast about.

The same thing happens with initiatives that tend to entrepreneurise producers: they copy the disability and paternalistic strategy of Pymes (small and medium sized companies), which allows to say that cultural producers do exist, but it is hidden the fact that cultural producers are the ones subsidizing state policy, taking The risks of their initiatives and giving their small success (if they exist) to the advertisement machine of the state. All this is further detailed in the article Estado de Resultados (Debt Consolidation).

To conclude: I hope that this synthetic effort helps to understand the process of the constitution of this system, to be able to explain the annoyance toward the majority of the applicants to government grants. All these who feel As in the book by Jorge Luis Borges "The lottery of Babylon", that any event could be a prize or punishment of a inscrutable and whimsical lottery.

HOW TO CREATE STATE INSTITUTIONALISM IN THE ART WORLD?

The first possibility is to reinstall a discarded solution: the creation of a system to buy works of art. This initiative would solve many problems simultaneously, like real market to cultural industries and the capacity for art collectionism, inexistent even in Chilean museums.

Another possibility I propose, is to create a complementary

system to the state institutionalism described above, object oriented towards an investigation critique about culture. How could this be implemented? Firstly, with long term funding historiographic investigation, that necessarily generates exhibitions and periodic publications. As I said in a debate about socialization of knowledge, the state must understand that the ability of judgments is the main surplus of culture. At the same time this produces a mechanism of social identification with the national cultural exercise. Dangerous criteria, since evaluates constantly and obsessively the environment of production.

Are these proposals feasible? They are impossible if we continue confusing showing off our culture with real cultural processes. , Why do we do it then? Because the spectacular activities can be exhibited as a success in the short term while desolating cultural processes that build countries.

Dan Cameron, during a recent visit to Chile said "it is wrong to believe that institutions show favors to art, the main objective of institutions is to make their existence eternal". Their objectives are themselves. No institution revolutionize itself. Art and chilean artists could overcome their discursive self reference by concentrating on savage artwork that show efficiently how Chile became a blocked country by itself.

Jorge Sepúlveda T.
Independent Curator
March, 2007

Translated by Ximena Musalem



Related Articles (in spanish)

- Industrias Culturales: Estado de Resultados - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=35>
- Primer Informe de Avance Construcción del Imaginario Artístico a partir de las políticas culturales estatales - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=42>
- Searching chilean way // modos de transmutar los defectos en virtudes. - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=60>
- Texto de Presentación de los Resultados de Fondart 2006 // por Paulina Urrutia - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=62>
- Fondart otra vez // consolidación de los errores y las prácticas perversas del formulario - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=65>
- Efecto Mundicrom // todos quieren ser laminitas del álbum. - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=66>
- Fondart: la petición de impacto social como censura encubierta. Justo Pastor Mellado. 23 de Junio 2006. - <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=344>
- El Fondart quedó en segundo plano. Justo Pastor Mellado].10 de octubre 2002. - http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/10_oct_2002/20021022.html
- La fondarización problemática del arte Chileno (1). Justo Pastor Mellado. julio 2004 - http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2004/07_julio/20040706.html
- La Investigación de Arte como Malversación de Fondos. Justo Pastor Mellado. julio 2005 - http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2005/07_julio/20050704.html
- La fisura del perro vago. Justo Pastor Mellado, Febrero 2003. - <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=203&Itemid=28>