BUENOS AIRES
3 AL 8 DE OCTUBRE
D E 1 9 8 8

XXII CONGRESO INTERNACIONAL DE AICA

X JORNADAS DE LA CRITICA ARGENTINA

EL XXII CONGRESO INTERNACIONAL DE AICA

X JORNADAS DE LA CRITICA ARGENTINA

SE REALIZO EN BUENOS AIRES ENTRE EL 3 Y EL 8 DE OCTUBRE DE 1988.

por Sergio Rafael Gómez

Este Congreso, reunido bajo la propuesta "Arte y tecnocultura al final del post-moderno", se vio caracterizado por dos corrientes: por un lado los críticos que se inclinaron por la vertiente epistemológica: Baudrillard (Francia); Espartaco (Argentina); Russo (Italia) y por el otro los que intentaron definir el posmodernismo en el terreno del arte: Glusberg, Safons, Uribe, Fevbre, Martínez y Svanascini (Argentina); Margolis (USA); Bex y Van Jole (Bélgica); Grandi, Calabrese (Italia); Rodríguez (Venezuela); Castrollón (Perú); Leirner y Gonçalves (Brasil); Torrens (Uruguay); Labowitz (Chile); Hammock (Canadá); Moles, Restany y Lassalle (Francia); Sarje (Finlandia); Iakimovich, Morozov y Manine (URSS); López (Holanda); Borja-Casani y Miracle (España); Anker (Suiza).

El arte y la "glasnost"

La mayor expectativa de las jornadas la despertaron los críticos soviéticos. Alexander Iakimovich destacó el sentido pluralista del arte de su país en la actualidad. El **poliestilismo** –así lo definió el crítico– permite establecer líneas directas que van desde Botticelli hasta Malevitch. Fundamentalmente –dijo– se investiga y se analiza toda la producción anterior, con "una posición de incredulidad hacia el pasado que incluye sarcasmo hacia el propio sarcasmo."

Un interesante "pendant" a las disertaciones de **Iakimovich, Manine** y **Morozov** lo ofreció el joven crítico finlandés **Kimmo Sarje.** El finés exhibió un admirable trabajo de heurística documental sobre las últimas tendencias en el arte soviético lo que permitió al público acceder –deste otra posición– a la joven producción artística en la URSS.

Abraham Moles y Jorge Glusberg

El crítico en la sociedad pos-moderna

La ponencia de **Lisbeth Rebollo Gonçalves** "Un nuevo espacio para la crítica en la sociedad pos-moderna" abrió una variable polémica al señalar que" en 1960 (...) el nuevo perfil del periodismo interfiere en el espacio crítico (...) El periodismo posmodernizado transforma la cultura de campo científico que era en lugar de diversión y esparcimiento. Las columnas de la crítica ya no son más asignadas al humanista y pasan a ser ocupadas por comentaristas o por reporteros culturales."

Lisbeth aportó el vídeo del crítico y cineasta **Olivio Tavares de Araujo** como prueba de que el vídeo es ahora el medio que permitirá conducir a una comprensión didáctica de las artes plásticas. Un aporte similar en cuanto al rol **docente** del crítico fue expuesto por el canadiense Hammock en una poética disertación sobre su propia labor educativa.

Puntos de vista

La exposición de **Sheila Leirner** versó sobre un tema en el cual es experta; la **Bienal de Sao Paulo** (Sheila fue directora de las dos últimas bienales, en 1985 y 1987). No hizo un "raccontto" sobre sus experiencias sino que señaló que una Bienal puede ser un "detonador de nuevas reflexiones y conceptualizaciones (...) un casamiento extremadamente feliz entre la fenomenología y la ciencia. Las ponencias de Bélgica Rodríguez, Castrillón y Torrens rescataron el patrimonio de lo "real maravilloso" como una connotación propia frente a otras manifestaciones extracontinentales. La suiza **Valentina Anker** unió con un sólido puente conceptual al siglo XIX con las actuales manifestaciones del arte en su país y, apoyándose en Max Bill, expuso su propia praxis estética:"

Es en el dominio de las verdades estéticas elementales que encontramos el fundamento de un orden espiritual. Y por eso no hay necesidad de cinetismo ni de modernismo, ni de alguno de los soportes pretendidamente progresistas.

Van Jole posibilitó el conocimiento de una experiencia: el arte en los subtes que pone de relieve el rol social del artista, que cuál nuevo demiurgo lleva "el sistema solar a las tinieblas". Las sorprendentes creaciones hablan de la preocupación de un gobierno por mejorar la calidad de vida del ciudadano.

Restany presentó una postura decididamente polémica al afirmar que "Buenos Aires tiene el triste mérito de ser la única capital artística confusionista y deliberadamente mediocre", señalando que "el posmodernismo permite efectuar, sin pudor, en nombre de la democracia, una mala pintura". Entre los que intentaron dar un marco temporal al posmodernismo se destacó **Sandler** con muy buen material sobre el tema en su país. **Svanascini,** expuso un modular trabajo didáctico sobre la corriente posmoderna en USA.

En cuanto a la posición epistemológica se destacó el aporte de **Russo.** En su ponencia "El fin de la eternidad" criticó la aparente inocencia de términos tales como "Arte y tecnocultura", señalando que la "metacrítica del arte constituye un escándalo gnoseológico. Definió a la época actual como una "sub specia tecnae", donde la tecnología juega una suerte de sueño epocal, definiendo al posmodernismo como una estética polivalente y uniendo nuestro momento coetáneo con Horacio al decir que elaboramos "estrategias de naufragio". **Henrion** se aproximó un tanto a la posición de Russo al hacer más hincapié en una postura sociológica definiendo al arte como metáfora de una época donde se mezclan el nihilismo la Cicciolina y lo patético. **Calabrese** trabajó sobre el vídeo clip como nuevo género de los mass-media, definiendo el **saqueo** y el **assamblague** como connotaciones del posmodernismo que incluyó al igual que Henrion en lo que denominó **neobarroco,** acercándose a Henrion en esta definición. Otros críticos **(Martínez)** prefirieron hablar de **neomanierismo** para definir al posmodernismo. A modo de **reflexión** y **balance** me permito disentir con categorizaciones tales como "neobarroco" o "neomanierismo". Discrepo, como historiador del arte, de la extrapolación temporal y más cuando se trata de fenómenos artísticos del siglo XVI y del XVII.

En cuanto a los intentos por definir al posmodernismo han sido variados. Lo rescatable de este Congreso ha sido la posibilidad de confrontar ideas y someter las propias al análisis. Destaco, finalmente, el aporte de Glusberg en ofrecer a la crítica internacional un panorama de nuestras manifestaciones artísticas.

JORNADA DE LA CRITICA: UN SALDO TEORICO

por Carlos Espartaco

La X Jornada de la Crítica y el XXII Congreso Internacional A.I.C.A., han dejado como saldo una recursión sobre lo teórico en lo referente a la crítica de arte, desde el ángulo de una especulación de la estética filosófica.

La presencia de filósofos y estetólogos del nivel de Baudrillard, Margolis, Calabrese, Russo y de críticos como Restany ha sido determinante de lo que se trató en las jornadas.

El hecho de que la presidencia de la A.I.C.A. recaiga en Latinoamérica, determina que algunos de los grandes temas con que se carga de epítetos la Crítica de Arte, pasen a ser postulados del Regionalismo. En ese sentido Jorge Glusberg en el acto inaugural del Congreso, puntualizó la diferencia entre regionalismo y regionalismo crítico, en acuerdo con el pensamiento de Paul Ricoeur, pronunciándose en contra de la visión crítica del regionalismo.

Yendo directamente a lo sucedido en las jornadas que giraron alrededor del "Arte y Tecnocultura en el final del Postmoderno", podríamos señalar de entrada la postura sostenida por Jean Baudrillard, quien ubicando la problemática en la era postmarxista, redujo la tecnocultura a términos de un análisis de la sociedad de sus ya famosos simulacros. La realidad propuesta por las tecnologías de punta ha alcanzado su éxtasis, un punto de vista próximo a la desaparición, donde los casos exentos de su finalidad y referencia "sobreactúan", hasta transformarse en formas vacías, en puros objetos de fascinación. Desde esta postura, Baudrillard sostiene que la posición del sujeto productor de sentido es imposible de mantener. Por qué no aceptar el placer de la seducción muda del objeto, su ironía y fatalidad.

Glusberg, introdujo uno de los grandes temas herederos de la Postmodernidad, "La Desconstrucción". Partiendo del origen lingüístico del término a través de Derrida como estrategia filosófica "...en una posición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica en términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.) ocupa la posición dominante. Desconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía".

Además, aclaro que su campo de aplicación por ahora, queda ceñido a la arquitectura y citando las obras de Frank Gehry y Peter Eisenman, verifica sus principios teóricos sobre la construcción y/o la deconstrucción.

Si acudimos a la formación de Eisenman, esta se ha inspirado en dos aspectos contradictorios aunque aparentemente compatibles de la arquitectura de la preguerra: por un lado, acudió al movimiento neo-plástico holandés y, por otro, a la obra de los racionalistas italianos representada por la actividad del Gruppo7.

Durante el transcurso de su relato, Glusberg evidenció la naturaleza contradictoria de esta doble inscripción por el simple hecho de que mientras el primero encarnaba una arquitectura derivada del Arte, fundada en la especulación estética, el segundo ahondaba sólidamente sus propias raíces en las tradiciones arquitectónicas del clasicismo mediterráneo.

De este modo, pudo unir arquitectura y arte en términos de la deconstrucción, porque muchas de las arquitecturas canónicas del movimiento moderno, incluido el Constructivismo ruso, derivan de una especulación estética abstracta cuyo origen se reencuentra en la dialéctica figurativa pictórica, fuera de lo tipológico-constructivo de la cultura arquitectónica. Por su parte, Omar Calabrese hablando en español, puso el acento en la estética de los medios, sin renunciar a lo que postula en su libro "El lenguaje del arte" respecto a las dos grandes líneas que posibilitan el refrendamiento del hecho artístico.

De este modo, el arte es un fenómeno único e irrepetible, lo que torna problemático recuperar su esencia en forma racional y, desde otro punto de vista, someter al arte al mismo estatuto que el lenguaje, es arribar a la conclusión de que se puede llegar al reconocimiento de su funcionamiento interno.

La claridad de su exposición determinó en la audiencia que no se notaran baches respecto a cualquier oscurantismo producto de su formación didáctica reconocible en su extracción semiotica.

El saldo teórico de las jornadas, está soportado en su recreación intelectual permanente en contra de su simplificación y reificación. Por otra parte, dejan abierta en estos tiempos la gran polémica entre la racionalidad tecnológica y su reducción doctrinaria.

(Conferencia Congreso AICA Buenos Aires)

LA DECONSTRUCCION EN EL FINAL DEL POST-MODERNO.

por Jorge Glusberg

Abraham Moles (Francia)

Jean Baudrillard (Francia)

Omar Calabrese (Italia)

Tomás Dagnino (Argentina)

Arquitectura Deconstructivista no es sólo el título de la muestra más comentada de Europa y los Estados Unidos en éstos últimos meses, presentada primero en la Tate Gallery de Londres bajo la forma de un coloquio, por el genio indiscutido de Philip Johnson. Es para muchos críticos y arquitectos un gran interrogante, quizás tan grande como el que surgiera en 1932, cuando el mismo Johnson, presentara en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, aquella Exhibición Internacional que, bajo el título de Arquitectura Moderna, promoviera el surgimiento del **International Style** en el mundo.

Deconstrucción es el hijo ansiado de las ideas del filósofo francés Jacques Derrida. Durante al década pasada, y aún la anterior, sus elaboraciones han sido el germen del movimiento **Post-Estructuralismo** que originalmente comenzó siendo un método de análisis de textos filosóficos, y luego, de discursos literarios.

Priviliegiando el habla sobre la lengua escrita, Derrida proponía al lenguaje como un hecho autorreferenciable, que en sí mismo contenía la posibilidad valorativa, la crítica de sí en su propio entorno. La lengua no es una unidad orgánica visible, sino un modelo teórico que traduce la realidad cuando la ejecutamos, cuando hablamos. Cada vocablo adquiere sentido en función del todo y en su relación con los otros; sólo a partir del texto, del discurso, cabe descomponer y recomponer para que aparezcan las constantes formales y las relaciones subyacentes que determinan su significado. Cada realidad humana, cada objeto es una totalidad estructurada y significativa que si se desarticula, en su propio sistema, nos permite descubrir sus leyes internas y buscar su estructura profunda.

Así como el propio Derrida intentó ser prescindente y presenció inadvertido el Simposio sobre **Deconstructivismo** como un oyente más en la Tate Gallery, intentaremos por nuestra parte – más que evaluar los proyectos que han sido presentados– echar luz sobre algunas realidades objetivas que estarían avalando este **fenómeno.** Y decimos fenómeno porque estamos considerando al Deconstructivismo, no como un movimiento, sino como un momento en el arte de nuestro tiempo; algunos lo creen así por convicción, otros por incredulidad. El artista deconstructivista interroga las formas, mediante estrategias puestas en práctica por primera vez a través de la **avant-garde soviética** de principios de siglo que produjo una herida en la tradición de la composición clásica de las formas puras, introduciendo la inestabilidad.

Hoy la herida que pareció terminar con el ordenamiento propuesto por la post-guerra, vuelve a abrirse. Los viejos **constructivistas rusos** utilizaron formas **puras** para producir lo **no puro;** elaboraban formas geométricas en conflicto para cuestionar de algún modo, la ortodoxia tradicional. Hoy, en retrospectiva, leemos estos hechos como tensiones anticipatorias del cambio social que se produce con la revolución rusa. Pero lo cierto es que después de 1917, los soviéticos tenían que, literalmente, ponerse a trabajar, con lo cual ese estilo que apuntaba a una construcción predominantemente estética, cede paso al **International Style.** Sin embargo, el movimiento moderno encerraba una gran falacia ya que estaba obsesionado por la estética elegante del **funcionalismo;** trabajaba con la imagen exterior/interior de las formas geométricas puras y no con la compleja **dinámica de la función** (función como devenir dialéctico, filosofía tan cara para el ideario revolucionario). Entonces, al igual que los clasisistas, articulaban la forma de manera que el concepto de función se fundiera con el de belleza, y así, restauraban la tradición de la que intentaron escapar, reemplazando la imágen clásica por la moderna, pero sin transformar aún la condición fundamental del objeto arquitectónico.

Como la arquitectura es un hecho social, esta actitud constructivista que fué característica de la creación de un momento, fué luego reprimida, pero vuelve a aparecer según explica Philip Johnson, en la introducción al catálogo de la muestra del MOMA.

Para Philip Johnson, los proyectos que se exhiben en el Museo de Arte Moderno son decididamente una derivación de aquel constructivismo. Los deconstructivistas de hoy encuentran nuevos territorios dentro de viejos objetos; recordemos que la estructura es seriamente cuestionada hasta sus límites, pero no más de allí. La tensión geométrica revela el conflicto entre las formas que integran la estructura, las sacude como nunca antes, pero no las derrumba, no es su intención. Y si se produce por momentos en el hábitat la sensación de inseguridad, no es por debilidad o inconsistencia de esta nueva arquitectura, ya que por el contrario, los edificios son cada vez más sólidos, sino que ahora la solidez está sujeta a otra organización espacial, poco familiar, que alerta el criterio tradicional de estructuras.

Es imprescindible entender que la disgregación de los elementos y variables constructivistas no resulta de una fuerza externa, no es por fractura o simple fragmentación del objeto que se llega al **deconstructivismo**, ya que eso no sería cuestionar la estructura sino dañarla y el daño a nuestro entender, no tendría otra lectura más que la de efecto decorativo. Se trata de revelar la tensión geométrica interior de la construcción en sí, algo que estuvo siempre latente hasta ser descubierto por los artistas y arquitectos. Esta distorsión interna no destruye las formas, y lo que es más aún sorprendente, tampoco su pureza, porque la deconstrucción es un arte de desviación, reorganización y no demolición o desmantelamiento.

Lejos de la idea de destrucción, en algunos casos, este análisis deconstructivo hace que la forma se produzca nuevamente a partir de él, se re-produzca; es una manera de explicar el orden creado y un desafío por subvertirlo, por trascenderlo. Es por eso que decimos que el deconstructivismo no es sólo un método de análisis sino un método de creación. Ello altera tangencialmente el papel de la crítica que investiga o explica aquello que no alcanza a revelarse. Pero aún cuando pocas palabras caben frente al hecho revelado, la crítica ha sido la más preocupada por el quehacer de los siete arquitectos elegidos por el padrino de la arquitectura norteamericana; **Frank O'Ghery, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau y Bernard Tschumi.**

Todos ellos coinciden en que la deconstrucción no tiene que ver con un estilo, sino con una ideología, "si el deconstructivismo se convierte en un estilo, en una moda, se desideologizará", afirma **Peter Eisenman,** quizás el más teórico de todos ellos. Esto no es casual, Peter Eisenman es el que ha estado siempre más cerca de Philip Johnson y ha estado inspirado por la gramática generativa de Chomsky. En una palabra, es quien domina a Derrida en el tablero. Insiste en negar los elementos tradicionales como le vienen dados y disloca las estructuras para averiguar que es lo que se está reprimiendo.

Estos proyectos están demostrando, ante todo, que el deconstructivismo es una actividad positiva y no una antiactividad, como alguna crítica pretendió sugerir. Estos siete arquitectos, –por citar sólo a los participantes– están emparentados por el criterio en que abordan determinadas circunstancias de la concepción proyectual.

Las similitudes podrían entenderse como momentos comunes en los programas y en las retóricas independientes de cada uno de ellos.

Por eso aventuramos que el **Deconstructivismo** no es un movimiento, ni siquiera un "ismo" más –decimos que nos parece quizás más apropiado el término Deconstrucción, que nos aleja de asociaciones aparentes– porque si volvemos al sustrato teórico que intenta explicarlo, advertimos que las nociones de Derrida son **a-históricas** y trascienden categorías como las de **moderno** o **no moderno.**

Aunque estos arquitectos ejercen una influencia notable, más aún hoy, luego de la divulgación de la muestra, no constituyen un grupo que funcione como tal. Lo cierto es que la exhibición concluye y se abre para nosotros un interrogante; ellos, seguramente, seguirán produciendo en direcciones distintas. Creemos que en el futuro no los unirá un estilo, pero sí el hecho indiscutible de que cada uno construirá explorando el potencial oculto de la cuestionada Modernidad.

Entrevista exclusiva con Alexander Iakimovich

ARTE EN LA URSS EL HIRVIENTE PLURALISMO

por Sergio Rafael Gómez

La llegada de la "glasnost" al ámbito de las artes plásticas ha despertado, en el occidente, un sinnúmero de expectativas. Después de decenios de "realismo socialista" salen a la luz las corrientes, hasta ahora subterráneas. En esta nota para ARTE AL DIA, Alexander Iakimovich Presidente de la organización de los críticos de Arte y Jefe del Departamento de Arte Moderno del Museo Pushkin de Moscú, habla sobre las actuales corrientes del arte en la Unión Soviética.

El tema del movimiento de las artes en la Unión Soviética es muy embarazoso si le trata bajo cierta posición incorrecta. El tema del arte supone que hay un sistema de líneas de desarrollo de un orden organizado, algo como una máquina que trabaja. La situación presente en la Unión Soviética ha llegado a un estado de un amplio movimiento caótico.

Varias líneas

Antes de que el cuerpo del arte se desarrollara para llegar a esto si nosotros imaginamos una línea de prohibición sobre estas líneas del sector oficial y semioficial vemos, más abajo al arte "underground". Estamos en un movimiento de sube y baja. Las lí-

neas de interdicción se han abolido casi totalmente, salvo algunos sectores marginales de prohibición que subsisten en pequeñas partes.
El cuerpo total de las artes comenzó a hervir. Ahora, lo que estaba en lo alto, está excluído del arte. Está considerado para nosotros como propaganda. Los que estaban abajo emergen contra ellos brillando y dando la sensación de éxito, antes de que las partes superiores de este cuerpo empezaran a mezclarse con las inferiores.

Panorama paradojal

Ahora, nosotros hablamos de mezcla oficial, semioficial o no oficial y contemplamos la paradoja de una panorama que usa las divisiones de los movimientos: por ejemplo, el **underground** que está dividido en muchas líneas, algunas de ellas tratan de adherirse a la psicología o a la filosofía underground. Pero, yo digo que no tiene sentido. El motivo es que ellos usan el underground como los chicos juegan a los cow-boys. Así es. Esa es la razón por la cual no me atrevería a describir la situación de los movimientos de arte. Porque lo que estoy diciendo ahora en un par de meses cambiaría, sería un panorama diferente.

La sospecha metódica

Nacen permanentemente nuevos grupos. Por eso actualmente

Abraham Moles (Francia), Florent Bex (Bélgica) y Jorge Glusberg (Argentina)

sospechamos de toda charla sobre el conceptualismo, arte clásico, posmodernismo, etc. Sospechamos porque supongo que debemos esperar y no apurarnos demasiado a dar definiciones y lo único que nos queda por hacer, como críticos, es explorar el fenómeno de pluralismo como un todo, de un pluralismo que está hirviendo. Este es mi punto de vista sobre el tema.

Entrevista exclusiva con Sheila Leirner, ex-curadora de las Bienales de São Paulo.

LA PROFESIONALIZACION, CLAVE DEL EXITO

por Sergio Rafael Gómez

Sheila Leirner tuvo a su cargo la difícil tarea de organizar las Bienales de São Paulo en los años '85 y '87. Actualmente, alejada de esas funciones prepara un proyecto de intercambio entre su país, Brasil, y Francia. Además está trabajando en la redacción de su segundo libro y planeando una exposición personal sobre su gran pasión: el vídeo. Escribe, además su columna personal de crítica en el influyente O Estado de Sao Paulo.
En esta entrevista con ARTE AL DIA se develan para los lectores los entretelones, las bambalinas de la Bienal paulista, verdadero hito para el arte en América latina.

Gómez.- La Bienal de Sao Paulo, es en el campo de la cultura, uno de los acontecimientos más importantes del mundo. ¿Cómo se organiza, cómo se prepara lo que denominó "verdadero delirio de las artes plásticas?
Sheila Leirner.- En primer lugar, la Bienal invita a todos los países que tengan relaciones diplomáticas con Brasil. Esos países aceptan, responden. En seguida el curador entra en contacto con los funcionarios designados por cada ministerio a fin de sugerir nombres de artistas, exposiciones y todas las posibilidades de acuerdo con un proyecto general. El curador tiene como función "influenciar" a las delegaciones extranjeras en el sentido de que hagan más nítido el proyecto de la Bienal.
Así, se hace a partir de un proyecto. Si no lo hubiese no hay como sugerir nombres, no hay cómo pedir exposiciones colectivas. Nada. Entonces, la Bienal se organiza así: se forma un equipo de trabajo relativamente grande con una distribución bastante definida de tareas.
Gómez.- ¿Cómo es un día en la vida de una Bienal?
Leirner.- El día no era sólo un día. Era la noche también. Era una preocupación constante. Es una serie de acontecimientos que nos van llevando. La Bienal, se convierte en el momento de su clímax en un verdadero hormiguero de trabajo. Es muy difícil definir cómo es un día en la vida de una Bienal porque ese día es diferente de otro y siempre surgen cosas nuevas. Cosas muy pesadas. Problemas que tienen que ser resueltos con urgencia. En cada minuto hay que tomar decisiones y son decisiones de responsabilidad que involucran a otras personas. Cada minuto es distinto de otro. Cada día es distinto de otro.
Gómez.- El gran defecto de las Bienales latinoamericanas, en general, fue su inestabilidad en el tiempo. ¿Por qué piensa que la Bienal de Sao Paulo fué hasta ahora una de las más "durables" y pareciera que hasta permanente?
Leirner.- Escucha, Sergio. El secreto es la profesionalización. La Bienal comenzó a profesionalizarse. Comenzó a tener objetivos definidos. Comenzó a tomar una proyección internacional muy grande. Comenzó a adquirir una credibilidad muy grande a partir de esa profesionalización y esa proyección. Eso se mantiene. Es como si hubiera detrás una especie de energía que la Bienal no ha dejado caer nunca. Es casi mágico (ríe).

Jorge Glusberg, Sheila Leirner (Brasil) y Jean Baudrillard (Francia)

Gómez.- Pienso que las Bienales son un punto de encuentro. Pero creo también que los artistas latinoamericanos viven sumergidos en una gran incomunicación. ¿Qué piensa de la comunicación entre los artistas latinoamericanos?
Leirner.- Pienso que no sólo tienen una gran incomunicación entre ellos, pienso que tienen una incomunicación con el resto del mundo.
Eso es un defecto muy grande del sistema de arte latinoamericano. Un sistema extremadamente cerrado, autofágico que no establece canales de comunicación. Pienso que debiera existir una política cultural para que eso se resuelva de una cierta manera. Yo vi como funcionan los países de Europa y los Estados Unidos. Existe un proyecto cultural en esos países. No sólo de intercambio entre los artistas. Por ejemplo, eso en Francia está en gran auge. París ya no es más el centro, existe un proyecto interzonal de intercambio entre los artistas. Pero existe también un proyecto de política cultural exterior: eso es fundamental. Yo no veo ningún país de América latina que tenga realmente ese proyecto. Si existiera sería muy importante para los artistas.

Entrevista exclusiva con Valentine Anker:

LA OMNIPRESENCIA DEL PAISAJE

por Sergio Rafael Gómez

Valentine Anker es una de las más destacadas críticas e investigadoras suizas. Figura relevante, es miembro de la Fundación Pro-Helvetia, institución que además de promover el desarrollo del arte local, busca intensificar los vínculos con el exterior. En esta entrevista, da su opinión para los lectores de ARTE AL DIA, del panorama actual de las artes plásticas en su país.

Gómez.- Valentine, quisiera conocer tu opinión sobre las corrientes del arte contemporáneo en Suiza, en este momento.
Anker.- Las corrientes contemporáneas en Suiza, ineludiblemente siguen y forman parte de todas las corrientes internacionales, pero es evidente que hay una especificación para el país. Un país que está muy bien, un país muy rico, tiene grandes Bancos y una paz aparente que está dada por una estructura muy fuerte. En este caso nosotros tenemos una cultura debida al dinero que permite el arte y una naturaleza, que tiene una parte casi primitiva. Entonces por un lado esa naturaleza y por el otro esa seguridad racional deben dar algo: la respuesta la tienen nuestros artistas.
Tenemos también el aspecto de las costumbres, porque en una sociedad tan rica y tan estructurada las relaciones humanas no son como aquí. Tampoco debemos olvidar que la mayor parte de la población es protestante calvinista. Por eso los lazos sociales y la vida son menos aparentes. Esto es muy importante para comprender porque la imagen de la muerte está tan presente.

El eterno combate

Tenemos la imagen de la muerte dada por la civilización y la imagen de la vida dada por la naturaleza tan intensa, naturaleza que es irracional. Suiza combate entre la irracionalidad y la racionalidad.
Fundamentalmente el artista recurre a la historia y a la pintura del siglo XIX y los vuelca –en muchos casos– en el vídeo. Allí pone en pantalla a la naturaleza. Es en ese campo donde vemos la dialéctica naturaleza-cultura. Por eso podemos decir irónicamente con Gide que "cada suizo lleva consigo su glaciar".
Gómez.- En América Latina también el paisaje es un protagonista decisivo.
Anker.- Exactamente. Pienso fundamentalmente en esta época de etiquetas. Ahora estamos con la etiqueta posmoderna. Y tenemos que luchar contra eso. Lo que es moderno para mí será no-moderno para un país que no tiene tecnología, aun cuando hay algo de constante: la tierra. Podemos hablar de ese problema, la tierra. Eso es algo común. ¿Puede vivir una civilización sin la tierra? No, por eso hay una pintura de paisaje en todas partes. En Suiza, con Red, ese paisaje está tomado también irónicamente. A veces nos ponemos delante del paisaje con cierto sarcasmo. De todas maneras es un paisaje que tiene una fuerza magnífica para nuestro arte.

SOLICITUD DE SUSCRIPCION

SUSCRIPCION 1989: Arte al Día Internacional comprende 4 (cuatro) Revistas de colección a todo color. Precio de la suscripción.
EE.UU. u$s 50 - Europa u$s 55 - Sudamérica u$s 40

Nombre .....

Dirección ..... Localidad .....

Teléfonos ..... País .....

Adjunto cheque nro.: ..... Banco ..... u$s .....

Cheques a la orden de Arte al Día - Enviar en sobre cerrado a Casilla de Correo 1778 - Apartado Especial nro. 55 (1000) Buenos Aires Argentina