

INTEMPERIE

II bienal del fin del mundo

Ushuaia, El Calafate, Rosario, Punta Arenas

Río de Janeiro, São Paulo, Antártida

www.bienalfindelmundo.org



INTEMPERIE

II bienal del fin del mundo



Curaduría General
ALFONS HUG

Curaduría Nacional Argentina
FERNANDO FARINA

Curaduría Nacional Brasil
ALBERTO SARAIVA

Curaduría Proyecto Pedagógico
KARINA MADDONNI





Sumario

ALBERTO GROTTESI ERRAZU La Biental de Argentina, un Desafío, una Realidad 9

ALFONS HUG Intemperie 13

FERNANDO FARINA La Intemperie Argentina 33

ANA MARÍA BATTISTOZZI Acerca de una Estética Contemporánea de la Naturaleza 43

KARINA MADDONNI Un Proyecto Pedagógico para la Biental del Fin del Mundo 209

ALBERTO SARAIVA Sobre el Blanco 277

USHUAIA

Hangar del Aeropuerto Viejo 51

Antigua Usina 123

Museo Marítimo de Ushuaia 139

Cine Packewaia 163

Instalaciones/Performances en el Espacio Público 167

EL CALAFATE 199

SÃO PAULO 215

PUNTA ARENAS 271

ROSARIO 305

RIO DE JANEIRO 309

ANTÁRTIDA 333

LA BIENAL DE ARGENTINA, UN DESAFÍO, UNA REALIDAD

ALBERTO GROTTESI ERRAZU

“En el escondrijo de lo siniestro se encuentra imperturbable la belleza...”

(Dr. Enrique Pichon-Rivière, Ginebra, Suiza 1907-BsAs., Argentina, 1977), de sus trabajos sobre la Psicología Social, el Arte y la Locura.

Proponer la consolidación de una Bienal de Arte Contemporáneo en la Argentina, no es sólo un tremendo desafío, sino que es también una irreverencia y una falta de respeto a nuestra costumbre de no sostener los emprendimientos exitosos, al conservadorismo, al típico y recurrente “no te metás”.

Los espacios de poder de nuestro país, que no tiene trayectoria de Bienales de Arte Contemporáneo, les han dado la espalda a proyectos innovadores de gran trascendencia en el ámbito cultural internacional tantas veces como posibilidades tuvieron de cooperar y hacerlos crecer.

Hoy, en esta difícil contemporaneidad globalizada y en crisis, plantearnos el sostenimiento de una Bienal que nació a tres mil kilómetros de la gran ciudad, allá en el “fin del mundo”, es un desafío propio de un grupo de hombres y mujeres que riñen permanentemente con los estereotipos. Y eso es lo más valioso del proyecto, y es la substancia de nuestro accionar.

Dirigir una Bienal no exige ser artista, ni administrador, tampoco psicólogo o curador, no se debe ser un crítico ni un periodista, no se debe ser arquitecto, ingeniero, obrero o diseñador, tampoco maestro o director, no precisa un científico, un loco o un financista, no son la valentía, la tolerancia, la terquedad, las cualidades necesarias para dirigir una Bienal. ¡Mas una buena dosis de **todo eso** es primordial!

Para el equipo que dirigió la segunda edición de la Bienal del Fin del Mundo no fue fácil manejarse en los extremos de la dialéctica más encumbrada. Convergían continuamente y a la vez la excelencia del trabajo del curador, su trayectoria y empuje, la calidad de los artistas convocados, la exigente y oportuna temática propuesta, con las dificultades y la ambivalencia permanente del poder o no poder continuar. Se luchaba día a día con la incertidumbre y el desencanto y cada vez se volvía a empezar. Fueron prácticamente dos años de enfrentar continuamente el idealismo y la realidad. Y el desgaste no se hizo esperar.

Decía Rilke en su libro sobre Rodin que “vivió el artista en soledad hasta alcanzar la fama. Y ésta al llegar, vino acaso a acentuar su soledad”. Decía el catálogo de la exposición de Oscar Capristo en Buenos Aires, hace ya más de cuarenta años: “Un artista es víctima de verdaderas conspiraciones organizadas contra su “visión adelantada”, contra el cambio, contra lo nuevo, contra lo inédito”.

Tal vez una Bienal nueva deba sufrir esa metamorfosis donde cada edición le ofrece la fama para disolverse nuevamente en soledad y de nuevo comenzar. Tal vez deba soportar rechazos propios de sus propuestas de cambio, de su generar incomodidad. La Bienal del Fin del Mundo ha luchado como todo recién nacido para comenzar a andar. Y éstos, sus primeros pasos, llenos de temor e inseguridad, son sus aliados más fuertes y su mayor potencialidad.

Plantear un espacio de reflexión a partir del imaginario del "fin del mundo" parece utópico, imposible, irreal; pero justamente en esa dialéctica de "fin y principio" nos basamos para proponer un futuro distinto, un cambio real, un antes y un después en el hombre y su hábitat.

La herramienta que hemos utilizado es la convocatoria a profesionales de gran prestigio, artistas y curadores comprometidos con el futuro, esforzados y capaces de señalar las dificultades del presente con poesía, con estética, con gran sensibilidad, y sobre todo con un mensaje claro de posibilidad.

Uno de los brazos más potentes y ambiciosos es el Proyecto Pedagógico de la Bienal, que se ha propuesto desde la primera edición acercar herramientas de comprensión del Arte Contemporáneo a los alumnos de las escuelas de nuestro país y en particular la propuesta innovadora de la Bienal del Fin del Mundo para pensar un mundo mejor. Los niños y docentes han colaborado muchísimo y hoy el Proyecto Pedagógico de la Bienal del Fin del Mundo es un orgullo para todos nosotros. Quiero agradecer especialmente a las autoridades del Gobierno de la Provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur y a los docentes y alumnos de las ciudades de Río Grande y Ushuaia por la recepción y entusiasmo con los que abordaron la tarea.

La Bienal del Fin del Mundo propone un cruce entre el Arte, la Tecnología y el Medio Ambiente que posibilite un análisis superador. Es su desafío, y junto a su posición geográfica extrema, a las puertas del Continente Blanco, su máximo poder de atracción. Ya en su primera edición lograba seducir a uno de los hombres más prestigiosos del Arte Contemporáneo, su actual curador, que generosamente ofreció mucho más que lo que su tarea requería y debió sufrir lo que todos nosotros y más. Mi agradecimiento, una vez más, al Sr Alfons Hug, por su entereza y cooperación ante la adversidad y por su impecable trabajo curatorial.

Presidir una Bienal es un gesto, una locura, un trabajo apasionante y un delirio inexplicable. Presidir una Bienal es enfermar y disfrutar, es adrenalina, locura, desenfado, tristeza, enojo, es zozobra y encanto, pero por sobre todo es compromiso, con el hoy, con el futuro y con aquellos que trabajan sin descanso por una propuesta que soñamos poder terminar de consolidar a la brevedad. "Intemperie" alude a tiempos de crisis, de desamparo, de soledad, alude a la sensación de frío en el alma, a esos espacios y lugares donde no hay posibilidad, en definitiva a nuestra cruda y actual realidad, pero también nos obliga a reflexionar sobre el tiempo, nuestro tiempo, nos propone que nos re-encontremos, nos

propone ejercer la solidaridad, integrar el sentir al hacer, y a la vez nos impulsa y provoca a generar un cambio, una oportunidad: nada menos que **transformar nuestra propia Intemperie en felicidad...**

Mi especial reconocimiento a los artistas, a los curadores, a los patrocinadores, a los colaboradores, a las autoridades que creyeron, al equipo de guías, a los docentes y al staff, a tantos soñadores que aún creen que la Argentina debería consolidar su Bienal y su potencial. Y a todos quienes han posibilitado que este libro-documento, que concentra el esfuerzo de tantas voluntades, pueda documentar ese trabajo y dedicación sin igual.

Alberto Grottesi Errazu

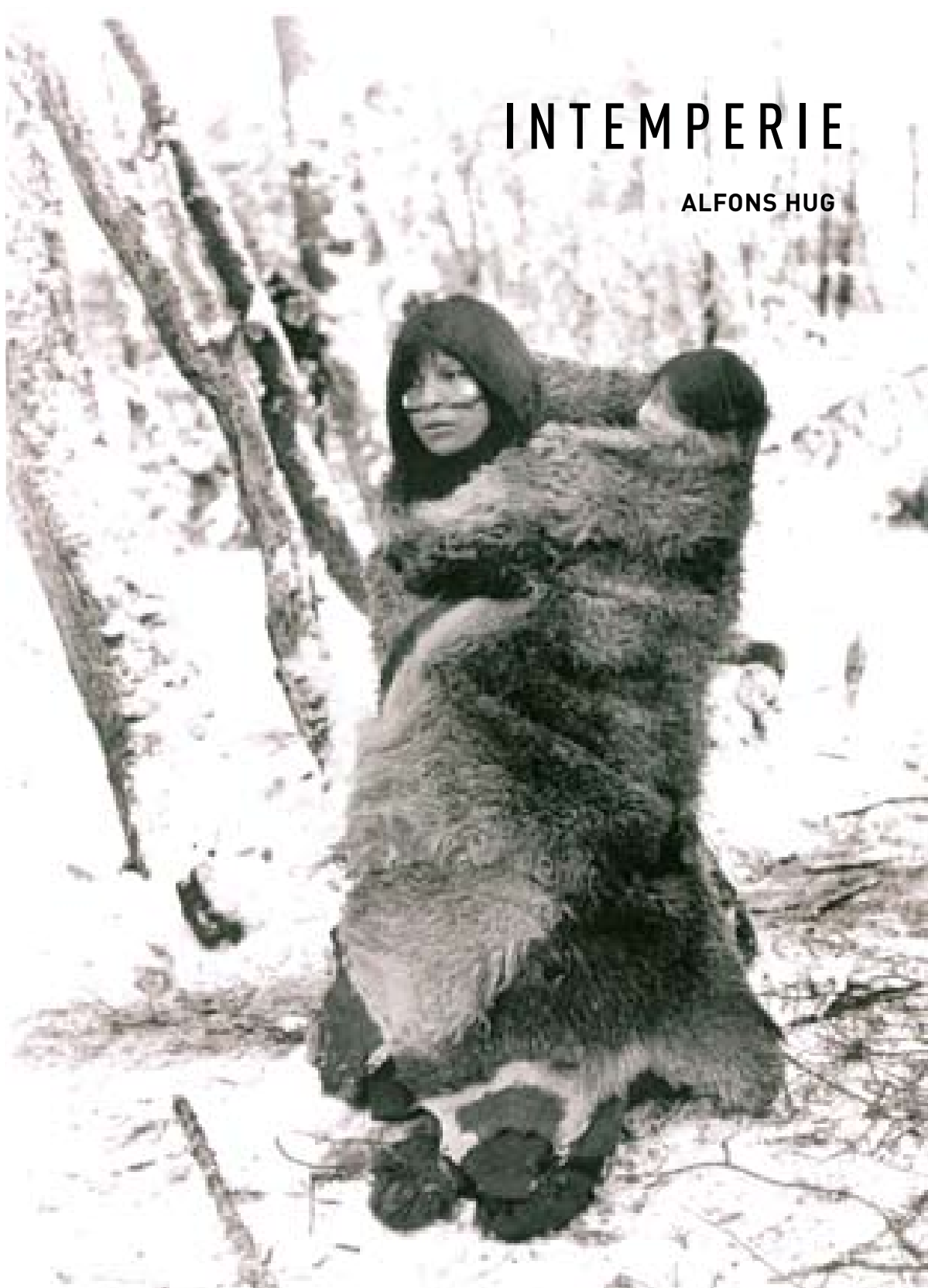
Presidente Fundador de la

Bienal de Arte Contemporáneo del Fin del Mundo

Ushuaia, junio de 2009



Casiano León, "La Bandera". Tinta sobre papel, 75 x 135 cm.



INTEMPERIE

ALFONS HUG

"... Lluvia y más lluvia, ayer sin cesar, y ahora mismo vuelve a empezar. Mirando en línea recta ante sí, uno diría: va a nevar. Pero esta noche me ha despertado un rayo de luna sobre la hilera de libros en un ángulo de la habitación; una mancha que no iluminaba pero que cubría de un blanco de aluminio el lugar donde se reflejaba. Y la habitación estaba llena de fría noche hasta en sus últimos rincones. En cambio la mañana clara. Por doquier un viento este, que en líneas desplegadas penetra la ciudad, por lo espaciosa que la encuentra. Enfrente, al oeste, empujados, impelidos por el viento, archipiélagos de nubes, grupos de islas, grises como las plumas del cuello y el pecho de aves marinas en un océano de frío azul incipiente, de una felicidad demasiado remota." [Rainer Maria Rilke, Cartas sobre Cézanne, 1907]

De cuando el tiempo aún no era el clima En el pasado el tiempo era simplemente tiempo. Olía a heno seco y a la goma húmeda de las botas. Al común de los hombres y a los artistas se les revelaba en forma de una pintoresca puesta de sol o de sublime nieve acumulada. En una reunión con extraños el tiempo facilitaba el comienzo informal de una charla, y en caso de impuntualidad servía de disculpa amable: es que la lluvia...

El tiempo era una especie de segunda piel para los hombres, y a pesar de las inclemencias meteorológicas ocasionales uno se sentía parte de un orden mayor dentro de la naturaleza.

Sin embargo, ahora el tiempo es clima, una entidad física anónima, de amedrentadora naturaleza, capaz de desatar una catástrofe en cualquier momento. El cambio climático ha transformado el tiempo en intemperie. El clima es tiempo falto de poesía y estética. A diferencia del tiempo, el clima carece de aura.

Lo que en el pasado era un bien común, hoy pertenece al terreno de los ingenieros y científicos. El mortal común, aquél que aún sabía disfrutar de la frescura del rocío y el alivio de una brisa suave durante un paseo por el parque, hoy experimenta el tiempo como una confusa mezcla de CO₂, CFC¹ y partículas de hollín. Ha de ser meteorólogo para pronosticar las precipitaciones inminentes, agricultor para sopesar el rendimiento de energía derivado de la colza y la caña de azúcar, mecánico automotor para asegurar un uso correcto del biodiesel, economista para encauzar el torrente de mercancías que circula por el mundo, zoólogo para garantizar la preservación de la especie de osos polares, y a la postre también soldado, para estar en pie de guerra en la lucha por las materias primas.

Un investigador que quisiera visitar el Polo Norte durante el verano ártico, tendría que cubrir los últimos kilómetros a nado. Cuando en agosto pasado un rompehielos descubrió mar abierto en el polo, hasta los científicos quedaron estupefactos.

1| Clorofluorocarbonos. [N. d. T.]

Cien años después de la ópera futurista “Victoria sobre el Sol”, para la cual Kasimir Malewitsch creó con el “cuadrado negro” un escenario que marcó historia, debemos temer la victoria del Sol sobre su pequeño planeta: la Tierra. Mientras la vanguardia rusa veía en el icono moderno de Malewitsch un campo energético inagotable, que daría comienzo a la transformación del mundo a través de un progreso técnico ilimitado, nosotros, ahora, parecemos estar yendo en dirección a un abismo.

El cielo y la antigua idea de una perfección divina, así como se manifestaban en la era de un tiempo pre-climático, y como se revelan en el Romanticismo alemán, han retrocedido frente a la imagen satelital y Google Earth. Incluso los turistas que exploran la Antártida y Groenlandia hace rato han dejado atrás la búsqueda de experiencias extremas para considerarse testigos consternados del cambio climático.

Las cualidades metafísicas y simbólicas del tiempo, empero, no son susceptibles de ser abarcadas en diagramas y recuentos estadísticos.

Cada nuevo informe meteorológico es una última advertencia y sumerge a prácticamente todos los habitantes de la Tierra en una profunda culpa: tanto al caboclo del Amazonas dedicado al desmonte por quema, como al automovilista europeo, al ganadero de la India o al excavador de pozos de petróleo en el Golfo Pérsico. El clima ha adquirido estatus de guerra. Se manifiesta como un dios vengativo que se dispone a exterminar todo lo que quede vivo.

Es así que llega por un lado el turno de los ecologistas, que predicán en pos de la abstinencia del consumo y la reeducación, y por el otro el de los ingenieros, que creen tener prevista una solución para cada problema, se trate de molinos eólicos, colectores solares, motores de combustión interna más eficientes o el progreso productivo en la agricultura.

Entretanto se pasa por alto que las transformaciones climáticas, no importa si las causa el hombre o la misma naturaleza, conllevan siempre transformaciones de la cultura. Con el clima se transforma nuestra actitud hacia nosotros mismos y nuestros semejantes. El cuerpo y los sentidos se ven expuestos a nuevas experiencias.

El calor es una categoría como el color, el sexo, el éxtasis o el arte mismo. El calor —como estas otras fuerzas— hace que perdamos la percepción de aquello que llamamos realidad y nos devuelve a nuestro propio cuerpo, que ha sido desde antaño el termómetro más fiable. El calor es “sueño y droga” en uno, dice el etnólogo Michael Taussig refiriéndose a la costa del Pacífico colombiano. No ha de sorprender que Bronislaw Malinowski, el padre de la antropología, haya tenido que recurrir a generosas dosis de morfina para tolerar el calor fatal en el reino de *Los Argonautas del Pacífico Occidental*.

Tal vez fue el miedo a esta inminente disolución de todo orden y disciplina el que llevó a los fundadores del estado de Singapur a combatir el calor sofocante de la línea del Ecuador con todos los medios de refrigeración posibles. Se dice que el mismo Lee Kuan Yew midió y

corrigió en persona la posición de los árboles y su sombra para evitar un sobrecalentamiento indeseado del parque citadino.

En su relato *Bajo el Sol*, escrito en Ibiza en 1932, Walter Benjamin describe el calor ardiente del mediodía en la isla mediterránea de la siguiente manera:

“El caminante ya está demasiado cansado como para detenerse y, mientras pierde el control sobre sus pies, descubre cómo su fantasía lo ha abandonado. El sol pega abrasador sobre sus espaldas. La resina y el tomillo vician el aire en el que él, en un intento de tomarlo, cree sofocarse”

En la imagen de la Arcadia de Benjamin, el caminante ya no ve, sólo siente. A la heliofilia le sucede el golpe de calor.

El calor obliga, incluso, a modificar su paso acompasado e implacable al tiempo, que transcurre mucho más desapercibido, espeso, menos conmensurable.

Las gotas de sudor sobre la piel de la bailarina de samba brasileña anticipan lo que le espera al mundo de cara al cambio climático: trópicos que avanzan incontenibles con languidez voraz y sensualidad desbordante. La artista Mika Rottenberg dice sobre su video “Sweat”:

“En mi video, el sudor funciona como la savia del cuerpo, como su esencia. El sudor brilla y vive: es la prueba húmeda de un proceso interno. El cuerpo ya no está en condiciones de mantenerse quieto, se desborda y se funde. El sudor remite al tiempo transcurrido. El sudor es calor y punto de ebullición, el sudor es esfuerzo”.

Lejos está de nosotros contradecir el cambio climático o menospreciar el esfuerzo de los técnicos. Sin embargo, un tratamiento estético del tiempo y el paisaje tal como lo proponemos tal vez pueda contribuir mejor a la preservación de estos que un proceder meramente científico, pues como decía Schiller, el perfeccionamiento moral se alcanza a través de la belleza.

Los fenómenos climáticos, cada vez más mediatizados, se han de volver a “culturalizar” midiendo la temperatura estética de un nuevo estado de ánimo.

El clima es una invención de la gran ciudad moderna y sus dispositivos de investigación. En la noción de tiempo, por el contrario, también se hace eco siempre la de paisaje. Nadie ha descrito mejor esta sutil interacción como el romántico Adalbert Stifter, quien acompañará esta muestra con sus relatos, pues abiertamente despiertan asociaciones visuales al respecto:

“Aquel día un calor inusual habitaba las rocas. El sol no había terminado de salir en todo el día y sin embargo hasta tal punto había penetrado el velo opaco que cubría el cielo entero, que en todo momento uno alcanzaba a ver su imagen pálida, una luz inmaterial, a la que ninguna sombra se plegaba, rodeaba cada

objeto sobre el terreno rocoso, las hojas de los pocos arbustos perceptibles colgaban como desvanecidas; pues aun cuando apenas medio rayo de sol penetraba el manto de niebla alrededor de la cúpula, era un calor como si tres soles se reunieran en el cielo despejado del trópico, y ardieran juntos los tres sobre la tierra.” [Adalbert Stifter, Kalkstein², 1841]

Mientras el clima es susceptible de transformaciones caprichosas, auténticas catástrofes, desde una mirada filosófica el tiempo supone una categoría estable, atemporal. En las lenguas latinas, en el “tiempo” del español o el “tempo” del portugués, el tiempo en sentido cronológico y la atmósfera, esto es el reflejo del sol, la lluvia o la temperatura, se han adentrado incluso en una feliz simbiosis. La pregunta por el tiempo atmosférico aquí siempre lleva implícita una idea del tiempo cronológico. El alemán o el inglés, en cambio, distinguen entre `zeit´ / `time´ y `wetter´ / `weather´. Este último proviene del protogermánico: `veter´ / `viento´.

“El tiempo ahora, que yo estoy mirando el reloj: ¿Qué es este ahora? Ahora, que yo lo hago, ahora, que tal vez aquí la luz se apague. ¿Qué es el ahora? ¿Yo dispongo del ahora? ¿Soy yo el ahora? ¿Todo otro es el ahora? Entonces el tiempo sería yo mismo, y todo otro sería el tiempo. Y en nuestro estar juntos nosotros seríamos el tiempo – ninguno y cada uno. ¿Soy yo el ahora, o soy apenas aquel que lo dice? ¿Con o sin un reloj explícito? Ahora, de mañana, a la tarde, esta noche, hoy. Aquí nos enfrentamos con un reloj que desde siempre se apropió de la existencia humana, el reloj natural del cambio del día y de la noche.” (Martin Heidegger, El Concepto del Tiempo, 1924)

En *Cosmos* (1845), la obra de Alexander von Humboldt, el tiempo aparecía ligado a la temperatura, la humedad y la presión atmosférica, pero también a “la claridad y serenidad del cielo, que no sólo es importante para la mejor radiación calórica del suelo, la evolución orgánica de las especies vegetales y la maduración de los frutos, sino también para las emociones y todo el estado anímico de los hombres”.

El tiempo como el terreno de los artistas

No ha de extrañar que el tiempo, no así el clima, haya inspirado a poetas y artistas desde antaño, pues el tiempo es ánimo y espiritualidad. Rilke hablaba del “viejo calor rubio”. En las últimas décadas, los ecologistas no se han cansado de advertirnos acerca de todo lo que no debemos hacer. Ahora, los artistas nos ofrecerán una visión de aquello que sí podemos hacer.

En todas las épocas, fenómenos naturales como el sol, la lluvia, el calor, la nieve, el hielo, la sequía y las inundaciones han jugado un rol en la representación plástica, tanto en las

grandes civilizaciones como en las llamadas sociedades primitivas. Sólo recordemos el culto del sol practicado por los Incas en el Perú, el dios de la lluvia y del viento de los Aztecas o las estatuas de los Baule del Africa Occidental que conjuran la llegada de la lluvia. En una figura de terracota de la India del siglo V, Ganga la diosa del río simboliza la fertilidad y la abundancia, y en una miniatura del siglo XVIII Krishna devora un incendio forestal. Las esculturas Mumuye nigerianas fueron utilizadas como medium por los sacerdotes hacedores de lluvia en actos ceremoniales. Asimismo, los ritos de fertilidad, que jugaban un importante papel en muchas culturas premodernas, estaban estrechamente relacionados con las manifestaciones cambiantes del clima.

El cuadro “Cazadores en la Nieve” de Pieter Bruegel nos recuerda que la Europa del siglo XVI vivía una pequeña era del hielo, lo que ahora es aprovechado por los meteorólogos para realizar pronósticos retrospectivos del tiempo, y en las obras del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich los témpanos de hielo adquieren una dimensión metafísica. Lo mismo se puede decir de las impresionantes puestas de sol de William Turner y Frederic Edwin Church en el siglo XIX. Aquí, el paisaje aún forma parte de una visión armónica del mundo. Sin embargo, Félix-Émile Taunay en su cuadro “Mata Reduzida a Carvão” ya advirtió en aquel entonces de los peligros de la tala de los bosques. En Brasil, Candido Portinari convirtió incluso la sequía en tema de su obra. Lo mismo sucede en muchas películas del “Cinema Novo”, así como en ciertos clásicos de la literatura brasileña como “Os Sertões” de Euclides da Cunha.

El clima insufla vida a las “Cuatro Estaciones” de Vivaldi y está presente en “La cascada de Paulo Affonso” de Frans Post y en “Mañana Invernal” de Antônio Parreiras. Está entronizado en el sublime azul celeste de los paisajes de Río de Janeiro de Fachinetti y en la espectacular puesta de sol que Claude Lévi-Strauss presencié durante su travesía del Atlántico en la línea ecuatorial. Y cuando Cézanne se encontraba “sur le motif”, como solía llamar a su estilo de trabajo, pintando aquel “Pino Grande” sacudido por el viento (1892) o una naturaleza muerta con manzanas, el clima nunca estaba demasiado lejos.

El clima es el protagonista en el “Chimborazo” de Frederic Edwin Church y en el cuadro de Caspar David Friedrich “El mar de hielo”, que es un paisaje más simbólico que real. Ya que Friedrich había llamado a los artistas a pintar no sólo lo que veían ante sí, sino también lo que veían dentro de sí.

En todos estos casos no estamos ante un análisis científico, sino ante una propuesta estética que llama nuestra atención sobre la interdependencia de la naturaleza y la actividad humana en una forma que se puede experimentar con los sentidos. La masa crítica del arte es apropiada para iniciar procesos de toma de conciencia en los espectadores.

2] “Piedra caliza”. [N. d. T.]

La muerte de la luz

“Lejos en las afueras, allí por donde corre el río, una densa y larga línea de niebla se extendía, también en el horizonte sureste se deslizaban huraños temibles fardos de niebla y nubes, y partes enteras de la ciudad se hundían en la bruma. El lugar del sol lo ocupaban velos extremadamente débiles, también éstos dejaban entrever enormes islas celestes.”

Y continúa: *“Pues al igual que la última llama de un pabilo a punto de extinguirse se desvanecía también el último haz de sol, probablemente por la quebrada estrecha entre dos picos de luna: y luego un silencio sepulcral, era el momento en que Dios hablaba y los hombres escuchaban.”*

En esta “reproducción” del eclipse de sol de 1842 en Austria cada palabra adquiere una profundidad simbólica. Con ello Adalbert Stifter no habla solamente de un fenómeno de la naturaleza sino también del eclipse del espíritu y el corazón. Enfriamiento, decoloración, esfumación y silencio sepulcral son categorías con las que también nos encontramos en el campo del arte contemporáneo.

Cada punto de la Tierra no recibe el mismo caudal de energía, pero sí la misma cantidad de luz, aunque en raciones diferentes. En los trópicos, la duración del día y la noche es poco más o menos la misma durante todo el año. En los polos, por el contrario, el sol nunca se pone en época estival mientras que durante el invierno no supera la línea del horizonte. Cada 21 de marzo y 21 de septiembre, cuando el sol se encuentra en el cenit sobre la línea del Ecuador, la duración del día y la noche es de doce horas en el mundo entero.

Uno podría pensar que estos ciclos de luz ocupan un lugar en la labor de los artistas. No obstante, los artistas suelen preferir las medias luces, la luz crepuscular y la gama de grises, pues no delatan la altura del sol. El arte, sobre todo la fotografía, bien sabe distinguirse de las furiosas orgías de luz y diseño de las grandes ciudades. Cuanto más se apaga la luz interior, más necesita el hombre de la fuerza de fuentes lumínicas exteriores. También el color se vuelve un sucedáneo de la luz.

En los trabajos de los artistas que integran esta muestra la luz es un bien precario, bajo la amenaza permanente de su extinción.

Es probable que una luz resplandeciente y un cielo azul le vengan como anillo al dedo al fotógrafo amateur; para el artista de la fotografía, empero, son ingredientes venenosos. Esto no sólo es válido para los fotógrafos de la llamada Escuela de Düsseldorf como Andreas Gursky o Thomas Struth, sino también para Caio Reisewitz de São Paulo. Un cielo cubierto laminado en gris y sin rastro de sombras permite que se destaquen mejor los paisajes, ya sean los impresionantes macizos montañosos en la Patagonia chilena, ya sea la Península Antártica. Nubes

espesas, de un azul grisáceo, se reflejan en las rocas que se yerguen verticales en las Torres del Paine y crean una atmósfera de absoluta melancolía y nostalgia. Aquí el paisaje y el tiempo se funden el uno en el otro dando una idea de distancia, sin la cual la poesía no sería posible.

Punta Arenas o Ushuaia, en Tierra del Fuego, se jactan de ser el fin del mundo. Pero, ¿y si acaso hubiera tierra aún más al sur? ¿Un colosal bloque continental, en tiempos remotos parte del continente Gondwana y situado a la altura del estrecho de Madagascar, desde entonces embarcado en un incesante viaje de 80 millones de años alrededor del mundo? Hoy la Antártida se encuentra en el Polo Sur, las entrañas de la Tierra, preservada de la injerencia del mundo que jamás podrá abarcar del todo este almacén de tiempo atmosférico y cronológico.

Caio Reisewitz ha fotografiado las bases científicas chilena y rusa, centinelas de la ciencia en este lugar inhóspito. Los contenedores de un rojo sanguíneo parecen garras de acero armadas, que permanecen aferradas al suelo negro. Mientras los románticos alemanes de tanto en tanto dejaban que algún monje o peregrino se perdiera insignificante en la naturaleza abrumadora, Reisewitz prescinde de toda presencia humana. Para él la Antártida es una tierra de pérdida traumática. Desde la humilde capilla de madera ruso-ortodoxa, que recuerda a la “Abadía en el Bosque de Robles” de Caspar David Friedrich, contemplamos un depósito de días en desuso que dormitan sobre los hielos eternos.

“Sobresalían agujas y asperezas y bloques de hielo puro, terrible, cubierto de nieve. En lugar de haber un muro que pudiera pasarse y que luego volviera a desaparecer en la nieve, como pensaban cuando estaban abajo, desde la cúpula se elevaban nuevos muros de hielo, quebrados y hendididos, provistos de incontables estrías azules y serpenteantes, y detrás de ellos había otro, y así hasta que la nevada ocultaba con su gris lo que hubiera más allá.”
[Adalbert Stifter, *Cristal de Roca*, 1853]³

Al igual que en “Moby Dick” de Melville, el color blanco es aquí un símbolo del miedo, la amenaza y el espanto.

Tiempo congelado

En la Antigüedad, los filósofos creían que según las leyes de la simetría debía haber en el hemisferio sur una gran masa de tierra que hiciera de contrapeso a la superficie conocida del hemisferio norte. También los mapas de Mercator en el siglo XVI suponían la existencia de un “gran continente sur” (Terra Australis Incognita) que era considerado un paraíso tropical.

Entre 1555 e 1567, cuando la Bahía de Guanabara fue ocupada por los franceses en una fallida tentativa de colonización, Río de Janeiro llegó a ser la capital de la así llamada “Fran-

3] Traducción de Juan Conesa y Jesús Alborés. En: *Piedras de colores*, Ediciones Cátedra, 1990. [N. d. T.]

ce Antarctique”, designación que servía naturalmente para todos los territorios americanos al sur del ecuador, o también de “La quatrième partie du monde”.

La intensa búsqueda de la Antártida en el siglo XIX se inició a partir de la convicción de que el contacto con el fin del mundo sacaría a la luz nuevos conocimientos para el espíritu de los hombres. Recién en el año 1820, el capitán báltico-alemán Fabian Von Bellinghausen (al servicio ruso) y el cazador de focas estadounidense Nathaniel Palmer descubren por fin, y al mismo tiempo, el continente blanco. Así y todo, renombradas figuras contemporáneas, entre ellos Edgar Allan Poe, permanecieron fieles a la superstición de que en el Polo Sur habría un agujero en la corteza terrestre a través del cual los viajeros podrían llegar a un mundo más civilizado que se suponía existía en el centro de la Tierra.

Con sus 14 millones de kilómetros cuadrados la Antártida es tan grande como Brasil y Europa juntos. Hoy trabajan allí 4.000 científicos de todo el mundo (durante el invierno son 1.000) que, repartidos en las 80 estaciones distribuidas a lo largo y ancho del continente, se han comprometido a la investigación pacífica. El escaso turismo en el lugar permanece aún dentro de los límites de lo aceptable en términos de ecología.

El Tratado Antártico de 1960, que congela todo reclamo territorial sobre la superficie antártica, significó la firma en plena Guerra Fría de un convenio modelo que tiene hasta hoy un papel clave en la política de paz y medio ambiente a escala global.

Así, la Antártida es el único rincón del planeta que no sabe de armas, explotación económica ni propiedad de la tierra; allí ni siquiera está permitido explotar los abundantes recursos del suelo: condiciones de utopía, por tanto. Mientras el resto del mundo se consume en conflictos interminables, talas indiscriminadas y reclamos territoriales de todo tipo, la Antártida, esa clásica tierra de nadie, responde a un mandato más sublime: no le pertenece a nadie y por lo tanto es de todos.

Sus ciclos naturales se hallan íntimamente ligados a los nuestros y su frágil ecosistema es sumamente sensible incluso a trastornos ocasionados en otras partes del mundo. La Antártica es un verdadero “aparato de medición” de la Tierra.

La armadura de hielo de este espacio mítico se asemeja a un enorme archivo que guarda la historia climática de la Tierra. La Antártida congela el tiempo.

El punto cero de la cultura

A pesar de los daños ambientales en el resto del mundo, el continente meridional conserva aún su estado de sublime inocencia. Es la tierra anterior al pecado original y quizás la última gran promesa para la Humanidad, después de que los trópicos hayan perdido parte de su garbo paradisíaco.

Este punto cero de la cultura, que transforma las relaciones habituales con el mundo y con la Tierra es especialmente propicio para la reflexión intelectual y artística acerca del mundo: vacío, silencio, aislamiento, pero también pureza, claridad, paz, espiritualidad, desinterés material, son algunas de las categorías existenciales que se podrían explorar en la trascendental Antártida. Los artistas comenzarían allí donde no alcanzan las mediciones de los científicos, posibilitando una lectura nueva, fresca, de este punto neurálgico de la Tierra.

Los artistas deberán trabajar a partir del color blanco, considerado un *no color* por los impresionistas; en ojos de Kandinsky, sin embargo, el blanco era “un muro frío e infranqueable, indestructible, que se pierde en el infinito” y un silencio que de pronto puede ser comprendido. “*Es una nada con aire juvenil o, más precisamente, una nada anterior al comienzo, al nacimiento*” (Kandinsky en *Sobre lo Espiritual en el Arte*).

Y así como en su absoluta neutralidad el “cubo blanco” de las galerías de arte modernas revela impío las debilidades de la obra de arte, el espacio desnudo, blanco de la Antártida pone al descubierto las insuficiencias del hacer humano.

Del Ecuador al Polo Sur

Literalmente en el mundo entero, desde la línea ecuatorial hasta el Polo Sur, los artistas han descubierto la “intemperie”. George Osodi investigó las condiciones apocalípticas de la producción de petróleo en el delta del río Níger, mientras que Carolina Andreetti y Diana Lebensohn buscaron denunciar la devastación urbanística en Buenos Aires. Yang Shaobin descendió a las minas de carbón en el norte de China y Nathalie Latham debió tolerar la contaminación atmosférica en Pekín. Julia Rosefeldt se expuso a la cacofonía de una metrópolis india y Gai Shiqiang a la soledad del Tíbet.

Puede que el mundo vaya en dirección al calentamiento global; muchos artistas, sin embargo, muestran una llamativa afición por la nieve y el hielo. Y lo dicho no sólo vale para la instalación ICEPAC, creada en la Antártida, sino también para las obras de Chris Larson y Floris Schönfeld/Michael Sewandono.

Kalle Laar creó una especie de número S.O.S. destinado al clima. Cuando uno llama al 0049 89 3791 4058, al otro lado del teléfono se oye el glaciar Vernagt, en los Alpes austríacos, en cuyo seno el artista ha instalado un micrófono. Así, a través del auricular, uno puede escuchar en vivo el dramático derretimiento del glaciar, que semeja el murmullo violento de un riacho torrencioso.

Agnes Meyer-Brandis y Katie van Scherpenberg se abocaron a los glaciares patagónicos, Mamary Diallo a la aridez del Sahel y Hassan Darsi a las playas de Tenerife.

Deborah Ligorio disfrutó del sosiego de las campiñas de Puglia, al sur de Italia, y Patricia Claro, de los paisajes vírgenes de Chile. Ann Verónica Janssens y Tina Velho estudiaron el cur-

so del sol. Neville D' Almeida se dejó sorprender por el Amazonas y Laura Vinci por las majestuosas Cataratas del Iguazú. Thomas Demand se convirtió en un "hacedor del clima" y produjo lluvia artificial, mientras que Christoph Keller instaló un "cazanubes" para hacer llover.

Eugenio Ampudia y Reynold Reynolds/Patrick Jolley hacen del mundo un océano de llamaradas. Narda Alvarado ha ideado osados planes urbanísticos y Elodie Pong, sombríos escenarios del fin del mundo. El reloj alarma de Shin Kiwoun ya marca las 12 menos 5.

Ushuaia, la bahía que mira a la puesta del sol

Una exposición en el fin del mundo no puede menos que contemplar dos aspectos fundamentales: por un lado, la ubicación geográfica extrema, es decir, el claro distanciamiento del resto del mundo; por el otro, las vicisitudes de la historia del lugar. Ushuaia, la ciudad más austral del mundo, se encuentra en el extremo de América del Sur, allí donde el continente se afina en forma de cuña y avanza cautelosamente hacia la Antártida. Cuando allí sopla el viento sur, se puede sentir a flor de piel el hálito gélido del séptimo continente. A la excéntrica ubicación de Tierra del Fuego también se debe que gran parte de la naturaleza y el medio ambiente permanezcan vírgenes.

Los tres escenarios principales de la Bienal --el hangar del viejo aeropuerto, la usina eléctrica fuera de servicio y el antiguo presidio -- constituyen fuertes puntos de referencia que reflejan la historia de la ciudad, mientras que las obras creadas para lugares específicos en el espacio público franquean la mirada al paisaje majestuoso y la incomparable topografía.

Ya el legendario perito Moreno, que exploró la Patagonia a fines del siglo XIX, había sucumbido a los encantos de la región:

"Las olas parecían inflamadas y los grandes cetáceos que cruzaban rápidos las aguas del buque o seguían su estela luminosa, bañados en fósforo líquido, se nos presentaban a la imaginación como fantásticos monstruos con melenas de fuego, entre los cuales se deslizaba la goleta, levantando con la proa una verdadera lluvia de diamantes". [Francisco P. Moreno, Viaje a la Patagonia Austral, 1976]

Sin embargo, esta vez la Bienal del Fin del Mundo incorpora otros lugares "periféricos". En El Calafate, Esteban Álvarez tematizó la imagen imponente del glaciar Perito Moreno y el concepto distintivo, relevante desde Kant, de la belleza en la naturaleza versus la belleza en el arte. En el Museo regional de Magallanes de Punta Arenas (Chile), Sebastián Preece creó una instalación compuesta de piezas arqueológicas halladas en la región, mientras que Gerd Rohling realizó una performance interactiva en Puerto Natales y El Calafate. Por último, un grupo de artistas incluso llegó a crear su obra en la Antártida misma, más

precisamente en la base científica sudafricana SANAE IV (www.icepac.org). Hasta Brasil ha sido incluido en la Bienal, en forma de antesala: partes de la muestra se exhibieron en el espacio cultural "Oi Futuro", de Río de Janeiro, y el "Oca" de São Paulo.

Los Onas y los Yámanas

Tierra del Fuego es una de las regiones más tardíamente pobladas por el hombre. Los indígenas llegaron recién hace diez mil años al extremo sur de Sudamérica. Durante fines del siglo XIX y principios del XX, los onas y los yámanas fueron exterminados en uno de los peores genocidios de la historia. En este sentido, Ushuaia constituye una parábola del sangriento ascenso de la civilización europea fuera de Europa, que fue acompañado por la decadencia de la cultura indígena.

Ya antes de la llegada de los europeos en el siglo XVI, Tierra del Fuego era el centro de innumerables leyendas. Allí vivían los antípodas, que tenían seis dedos; allí, los árboles crecían hacia abajo y la lluvia caía hacia arriba. Todavía a comienzos del siglo XVIII, Tierra del Fuego seguía siendo en los mapamundis una región que se extendía infinitamente hacia el Sur. El grupo de islas le debe su nombre al navegante Fernando de Magallanes, que divisó allí la presencia de hogueras.

En tiempos de crisis como los actuales, es valioso resaltar la escasez de medios materiales con los que se las arreglaban los habitantes de Tierra del Fuego. Sus efectos personales no superaban la decena: el arco y la flecha, el arpón, el cesto, una herramienta para hacer fuego y algunos collares sencillos. Don Quijote fue el único en poseer menos cosas cuando, con su escudo, su armadura y su lanza, partió hacia la aventura en la Mancha. Esta frugalidad se condice perfectamente con el hecho de que, a pesar de tener más de 32.000 palabras, el vocabulario yámana sólo poseía un rudimentario sistema numérico. Al uno, el dos y el tres, les seguía una mano y dos manos; el cuatro y el seis faltaban por completo.

En lo que respecta a sus moradas, los onas tenían resguardos sencillos contra el viento, hechos de pieles de animales; en cuanto a su vestimenta, vivían semidesnudos, incluso en invierno. Mientras cazaban, dormían sobre la nieve con un trozo de carne helada como almohada.

Los habitantes de Tierra del Fuego pusieron a prueba de modo sistemático los límites de la supervivencia y del mínimo absoluto de subsistencia. Incluso los inuit, o esquimales, de Groenlandia tenían un estándar de vida más alto.

Este grado cero de la vida humana es un buen punto de partida para el arte, que rompe con la concepción común del tiempo y el progreso como algo lineal; con frecuencia, el artista contemporáneo sólo es alguien que, llegando tarde, reelabora materiales antiquísimos.





El arte es una máquina del tiempo, tan familiar con el pasado remoto como con la contemporaneidad. Una de las paradojas del arte consiste en que lo más viejo y lo más nuevo se encuentran inesperadamente cerca.

“Salta a la vista, entonces, una lectura “indígena” del conjunto de las obras de la Bienal.

Esta interpretación comienza con el agrupamiento de las veinte videoinstalaciones en cuatro islas que representan los cuatro elementos: fuego, agua, tierra y aire. Antes que a la filosofía griega antigua, este ordenamiento se remite principalmente a las categorías centrales en la vida de los habitantes de Tierra del Fuego. En el mito de la creación de los onas, el hombre y la mujer bajan del cielo y, cuando la cuerda que los ayudó a descender se rompe, se ven forzados a permanecer en la Tierra. Pero también el fuego y el agua --ésta última, muchas veces, en forma de inundación-- juegan un importante papel en esta mitología. Estos elementos son importantes también en una serie de obras contemporáneas como, por ejemplo, las hogueras de Thiago Rocha Pitta, que hacen referencia a la leyenda Yaghan del fuego que nunca se extingue, o bien el trabajo “Origin” de Andrej Zdravič, que narra la erupción de un volcán en Hawai cuya lava incandescente se derrama sobre el mar. Es un momento de fuerzas arcaicas y arquetipos primitivos, que nos hace pensar en el surgimiento de la Tierra.

Y cuando Adrián Villar Rojas “desentierra” una ballena, establece un desconcertante paralelo con el hallazgo arqueológico Wápisatumánakulum (“la ballena muerta que flota”, en español). Al mismo tiempo, el artista se remite al Libro de Jonás del Antiguo Testamento, en el que una ballena traga al profeta y lo escupe nuevamente hacia la tierra, una escena grotesca que pintó Jan Brueghel.

Varios trabajos giran en torno de la mera supervivencia, como cuando Laura Glusman nada contra la marea que sube, en el Río Paraná; Alexander Nikolayev observa a un musulmán orar en la alta nieve de los montes Hindu Kusch; o Guido van der Werve hace que un rompehielos siga a un excursionista por las ensenadas heladas de Finlandia.

Los videos en el hangar evocan un pasado mítico. Los del presidio y la vieja usina, por su parte, tematizan la sociedad industrial. Chen Jiagang nos informa sobre la violenta industrialización en el interior de China y los consiguientes daños al medioambiente, mientras que Simon Faithfull visita la antigua estación noruega de caza de ballenas, Stromness, en la isla Georgia del Sur, donde las focas se han apropiado de las ruinas de las fábricas. Thomas Rentmeister “viste” los generadores diesel de la usina vieja y Ronald Duarte, a través de su performance con veinte matafuegos, apaga todos los incendios imaginarios y reales de Tierra del Fuego.

Por su parte, Michael Sailstorfer, en su video “3 Metros Cúbicos con Vista”, le prende fuego a una choza de madera de la que, al final, sólo queda el horno incandescente. El artista parece remitirse al poema de Lord Byron “La oscuridad”, en el que los hombres incendian sus casas sólo para tener un poco de luz.

El hombre del invernadero

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña.

(Jorge Luis Borges, *Las Ruinas Circulares*, 1944)

En el fin del mundo, esta vez del lado chileno de la Patagonia, Sebastián Preece ha encontrado a este hombre taciturno que llegó del Sur. Lo ha llamado “el hombre del invernadero”.

Es difícil decir desde cuándo está allí. La chapa acanalada de su campamento habla de un alojamiento provisorio, que en cualquier momento puede desarmarse y volver a montarse en otro lado. En cambio, el invernadero cuidado con tanto amor hace pensar que su habitante se ha establecido allí definitivamente. Sorprende, por otro lado, la riqueza del mundo vegetal que puede crecer en estas latitudes.

Así debe haberse visto, también, la humilde choza que Henry David Thoreau, el ermitaño poeta de mediados del siglo XIX, construyó al borde del lago de Walden, en medio de los bosques de Massachusetts.

“And here a poet builded,

In the completed years,

For behold a trivial cabin.

That to destruction steers.” (Henry David Thoreau, *Walden*)

Las viviendas precarias que, en todo el mundo, crecen al pie y en los bordes de las grandes ciudades, constituyen el mayor desafío conceptual y formal para al artista contemporáneo; ya se trate de las ciudades satélite alrededor de Brasilia, de los “ranchos” en Caracas, de las favelas en Río o de los *slums* en Bombay. Mezcla de improvisación desenfadada, precisión plástica y potencia visual, estas viviendas entran en seria competencia con las instalaciones de nuestros mejores escultores.

En este caso, la solución más elegante reside en la creación de un nuevo contexto. Sebastián Preece montó así su invernadero en el sótano del Museo Regional de Magallanes de Punta Arenas. El conjunto efímero de tablas, hojas de vidrio, cañas y plantas entra en un diálogo con la colección del museo, que se expande a lo largo del *bel étage* de la antigua mansión de la Familia Braun-Menéndez. Dos mundos chocan: el ambiente burgués y acomodado de los fundadores de Punta Arenas hacia 1900 y los escombros de los marginados; el elegan-

te sillón francés y el mobiliario barato de las casillas de madera. Tras un breve recorrido por la muestra, el venerable museo se convierte en “La casa de Asterión” de Borges:

“Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce (son infinitos) los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.”

¿Y si, en la instalación de Preece, el hombre del invernadero no existiera realmente? ¿Si no fuera más que un simulacro como el que Borges imaginó al escribir: “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre”?

Alfons Hug es director del Goethe-Institut de Río de Janeiro. Fue curador de la Bienal de São Paulo en 2002 y 2004 y curador del pabellón de Brasil en la Bienal de Venecia de 2003 y 2005

p. 12 | Grupo étnico: Selk'nam | Martin Gusinde Hentschel, 1920-1923 | Zona norte, Isla Grande, Tierra del Fuego | Positivo papel | Archivo Anthropos Institut. Sankt, Augustin, Alemania

p.24 | Grupo étnico: Selk'nam | Martin Gusinde Hentschel, 1920-1923 | Zona norte, Isla Grande, Tierra del Fuego | Positivo papel | Archivo Anthropos Institut. Sankt, Augustin, Alemania

p.25 | Grupo étnico: Selk'nam | Alberto María Agostini, ca. 1915 | Zona del Lago K'ámi (Lago Fagnano), Isla Grande, Tierra del Fuego | Placa de vidrio | Archivo Museo Salesiano “Maggiorino Borgatello”. Punta Arenas, Chile.

p.26 | *Antonio y Arturo* / Grupo étnico: Selk'nam | Autor: Martin Gusinde Hentschel, 22 de mayo – 10 de julio de 1923 | Lugar: Laguna de Pescados (ta:ps) en las cercanías de la cabecera del Lago K'ámi (Lago Fagnano), Isla Grande, Tierra del Fuego | Positivo papel | Archivo: Anthropos Institut. Sankt, Augustin, Alemania

p.27 | *Ulen, espíritu de la ceremonia del Hain* | Grupo étnico: Selk'nam | Martin Gusinde Hentschel, 22 de mayo – 10 de julio de 1923 | Laguna de Pescados (ta:ps) en las cercanías de la cabecera del Lago K'ámi (Lago Fagnano), Isla Grande, Tierra del Fuego | Positivo papel | Archivo Anthropos Institut. Sankt, Augustin, Alemania

p.31 | Grupo étnico: Yámana | Martin Gusinde Hentschel, 1922 | Punta Remolino, Costa Norte del Canal Beagle, Tierra del Fuego | Positivo papel | Archivo Anthropos Institut. Sankt, Augustin, Alemania





LA INTEMPERIE ARGENTINA

FERNANDO FARINA

"Rivademar me entregó una carta que había escrito para mí. Cierta vez, cuando juntos, con sorpresa noté que padecía de mi angustia. Esa angustia injustificable que me vapulea el alma. Esa angustia de que te hablé tantas veces, y que tantas páginas amargas estampó en mi libro. Dice en su carta: "Como ya te dije, llegué a convencerme de que tú tenías los mismos momentos de encogimiento moral, digámosle así, los mismos ratos de desesperación, los mismos momentos en que me siento completamente aislado aunque esté entre la gente..."

Texto de Roger Pla citado por Analía Capdevila en el prólogo al libro "Intemperie", de Pla.

Hay muchas intemperies. Las hay de las que se sienten en la piel, que atraviesan los cuerpos, y también de las que desde la distancia hacen sentir el desamparo.

Hay una intemperie que se vive fuera de la casa, pero también hay otra que nos acompaña donde estemos, inclusive en los lugares que creemos más seguros, y no nos da tregua.

La intemperie como exterior construye un mundo en ocasiones salvaje, violento, inesperado, peligroso. Pero mucho peor es cuando se mete dentro, cuando ya no se trata del riesgo de vivir sin la protección de un techo, sino con la incertidumbre de cada día, o peor aún, aislados, teniendo que aceptar la imposibilidad de huir.

Pensar desde el sur más lejano, desde Tierra del Fuego, es encontrarse con esta doble condición, la de la exuberancia, la de la fuerza inmanejable de la naturaleza, y la de la búsqueda diaria sobre cómo vivir con uno mismo. La isla es una imagen del fin del mundo, es un punto límite, que nos ubica al borde del abismo.

Si nos retrotraemos en el tiempo, esta tierra, aunque abatida por temporales, tenía un equilibrio, y permanecía, de algún modo, fuera de la historia. Los indígenas necesitaban de muy poco, sólo una piel y fuego. Una distancia de la "humanidad" que llevó a Charles Darwin a suponer, a su paso por el lugar, que había encontrado el eslabón perdido.

El progreso fue para ellos el fin.

Como marcas quedan pocos restos, como gran parte de la Argentina se convirtió en un desierto de la mano de la civilización. Y la higiene hizo estragos en una población sensible, prácticamente incontaminada.

Hay un capítulo más reciente, en un país que se debatía a expensas de supuestos usurpadores.

Resguardar para la Argentina estas tierras del otro lado de la cordillera, en una isla lejana, obligó a pensar estrategias. La cárcel se constituyó en el plan maestro: un asentamiento concebido a partir del panóptico.

La isla fue un inmenso terreno donde todos podían ser vistos, siempre.

A más de sesenta años de cerrado, el viejo presidio parece borrarse en la memoria, las historias olvidadas, apenas reconstruidas, y un archivo perdido, quemado en uno de los tantos incendios hablan muy poco de lo que pasó. Sin embargo, todavía, nadie parece poder escapar.

La cárcel

Colonizar y fijar mojones de soberanía. Con esos objetivos llegó el Estado nacional a este “territorio en riesgo”. Adriana Bustos recuerda antecedentes. Argentina sólo siguió el ejemplo, que tuvo en Australia uno de los eslabones más significativos. Otra vez una isla.

“Desde fines del siglo XVIII –recuerda-, Inglaterra y Francia ya habían usado transporte punitivo para poblar islas lejanas con delincuentes condenados. Este modelo, propio de las ciudades modernas en pleno crecimiento, resultaba atractivo para descongestionar la creciente población criminal mediante la simple extracción de delincuentes de los centros urbanos”.

La cárcel es también la historia de Ushuaia, la ciudad nació a partir de ella y se impregnó de la vida en el encierro. Esta simbiosis se mantiene en la pregunta permanente acerca de la relación adentro/afuera. Rodeada de obstáculos físicos, el presidio convirtió a la fuga en una experiencia prácticamente imposible. Y si bien la cárcel cerró sus puertas en 1947 y desde 1984 el espacio se reabrió como museo histórico, el edificio aún evoca sus orígenes y su aislamiento en el fin del mundo.

La propuesta de Bustos, retomando la historia que se metió silenciosamente en la vida de todos quienes habitan la isla, fue crear un artefacto volador para escapar, una máquina casera para “actualizar, como un nuevo Ícaro, aquellas fugas, siempre en verano, frustradas e imposibles por la adversidad implacable de su intemperie, en un entorno de montañas inmensas, bosques impenetrables y un mar helado y temperamental”.

Esta búsqueda tiene relación con la pregunta acerca de cuál es nuestro espacio. Graciela Sacco se pregunta “¿cuánto es un metro cuadrado de destierro?”. Su respuesta se ubica en el lugar que se habita, “el que se tiene, propio o alquilado o usurpado, ese espacio mínimo vital que una persona necesita y de los múltiples desplazamientos que muchas veces ese sitio, ese espacio demanda, ocupándolo o mirándolo desde afuera”.

“¿Qué es un infinito?” –se cuestiona. “Algo que no tiene fin ni término”, advierte, y observa que “al juntar la definición de metro cuadrado con la de infinito encuentra que ese mínimo espacio puede tener bordes completamente imprecisos. Tal vez aquello que no puede ser medido en términos de convenciones”.

Las preguntas se suceden: “¿Cuál es la medida del pensamiento? ¿Cuánto es un metro cuadrado de saber? ¿Y un metro cuadrado de encierro? ¿Cuánto sería un metro cuadrado de destierro? ¿Es la prisión una dimensión infinita? ¿Y el poder?”

Sacco presenta el registro de la sombra de gente “que pasa”. Una imagen tomada en aeropuertos, lugares en tránsito, sitios llenos de despedidas, de urgencias, de posibilidades; donde cargar una maleta permite imaginar que se arrastra una casa. Ella está debajo y observa, captura sombras, rastros, pensamientos; todo va, todo vuelve. Todo ocurre encima de ella, en los transparentes. Y piensa: “Una salida puede ser un encierro”.

Prisioneros de la economía

La prisión es isla, pero también hambre, falta de trabajo o miedo de perderlo todo. La vida argentina entró en crisis nuevamente, aunque trasciende las fronteras, accionando lo más íntimo desde afuera. No parece novedoso. Acostumbrados a afrontar permanentemente cambios de reglas, a ingeniarnos para sobrevivir, para algunos sólo se presenta como un nuevo desafío. Sin embargo, esta crisis es diferente, se convierte en una pregunta acerca de modelos económicos, tal vez es la certeza de que se vuelve a estar fuera del mundo, aunque esta vez sea sólo una pregunta.

“Había una casa”, de Carolina Andreetti, es el recuerdo, como anticipo, de una historia circular. A través de una acción urbana restituyó en escala real una vivienda ubicada en Recuero 1970, en el barrio de Parque Chacabuco, derribada para la construcción de una de las tantas autopistas construidas en Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983).

Caminos que se abrieron destruyendo todo, una marca más de una supuesta modernidad que apenas ocultaba un negocio multimillonario que puso en evidencia que la represión fue de la mano de un plan económico, macro y micro, extrapolado de otras tierras, con una buena dosis de beneficio privado, de aquellos que se vanagloriaron de defender los intereses de la patria.

Desde hace siete años, Andreetti vive en el barrio de San Cristóbal, en la calle Pichincha, a una cuadra de la autopista. Hasta que se instaló allí, la autopista no significaba nada para ella. Pero un día vio el corte en la cuadra, la numeración que desaparecía, el territorio vaciado, la tierra de nadie. “Creí escuchar relatos, voces solapadas en el hormigón que parecían

tener algo que contar. Como si estuviera a punto de emerger, desnuda y arrolladora, casi vital, la presencia de una ausencia”.

Fue entonces cuando decidió meterse en la autopista, buscó imágenes, entrevistó a vecinos, sacó fotos, visitó bibliotecas, hasta dar con Edgardo Brunatti, un habitante de la casa situada en Recuero 1970 hasta su demolición, quien le proporcionó los planos y las fotografías de aquella vivienda. “El relato de la experiencia vivida junto a su familia en aquellos años de dictadura –relata- me condujo como un hilo hacia otras historias, pequeños exilios: mudarse de Parque Chacabuco a Villa Luro, el barrio que cambió para siempre. Dramas de la vida común, dolores cotidianos. Buenos Aires rota. El tejido social deshecho. La autopista se alza hoy como una herida en la piel de la ciudad”.

Se propuso entonces trazar el dibujo de esa casa vaciada en el espacio original. Situó, según recuerda, su escala real en la playa de estacionamiento que funciona actualmente. Con líneas de cal marcó los patios, las habitaciones, la cocina. El plano blanco se inscribió sobre las parcelas amarillas destinadas a los autos. Una marca sobre otra marca. Y como un fantasma de lo que fue, por algunas horas, aquella casa volvió a estar presente en la cuadra y en el barrio. La lluvia de esa tarde borró lentamente las señales del pasado. Un acto de restitución imposible.

“Todo lo que no es casa es intemperie”

Hace dos años, Jimena Ferreiro Pella curaba en Buenos Aires la muestra “Todo lo que no es casa es intemperie”, citando al escritor y poeta argentino Jorge Boccanera, quien dolorosamente advertía que “todo lo que no es útero es intemperie”.

Hablando de su ciudad, La Plata, decía entonces que “está llena de artistas que experimentan una de las formas más extrañas del exilio: irse es quedarse. O irse a Buenos Aires. Pero volver, siempre. Sin embargo –decía- es curioso descubrir cómo a pesar de la acelerada transformación del paisaje de la ciudad que nos arroja a la cruda intemperie, los artistas (...) producen sentido en el desplazamiento y la apropiación de porciones de la ciudad, que nos permiten reinventarla a nuestro antojo”.

Así, “en la oscilación entre las formas del alivio y del olvido”, su proyecto aspiraba a convertirse en “una residencia temporaria para todos ellos, para todos nosotros, para todos aquellos que hoy deambulamos en la intemperie tras haber perdido nuestra casa”.

Sin embargo, según Boccanera, tal vez la salida no existe: “Construimos un refugio anti-aéreo pero la bomba estaba dentro nuestro”

La degradación

Sin embargo, las imágenes suelen estar afuera. Son disparadores que nos señalan permanentemente nuestro desasosiego. Hugo Aveta representa esa incertidumbre, se mete en un tiempo sin tiempo, aquel señalado por la degradación, pero que se escapa en la sensación de eternidad, de infinitud que vuelve sobre el tema del encierro.

Sus construcciones recuperan las marcas de lo que pasó y nos abren un camino a la ficción, una pregunta acerca del estado de las cosas. “Un silencio –dice- claramente violento, como la ausencia. En perpetuo peligro de irrupción, de ser irrumpido. Es eso, tal vez, lo que inquiete de la calma: la inminencia del suceso que no puede verse. No puede anticiparse”.

Contra la corriente

Laura Glusman registra la exuberancia, la fuerza de la naturaleza, ese mundo hostil que nos resiste, que se resiste a los cambios. Muestra cómo “el agua golpea irregularmente las partes hundidas del banco de plaza que flota en el río crecido. La quietud es infinita, el canto de los pájaros, los brillos en el agua, los pastos en movimiento, los camalotes que han excedido sus fronteras habituales; esto podría durar una eternidad... tanto tiempo como el banquito permanezca contemplando lo pequeño; manifestando su quietud” o simplemente deja ver como una mujer, ella misma, bracea en el agua marrón del Paraná, pero no logra avanzar. Y los destellos del sol sobre el movimiento del agua sólo disimulan el peligro que enfrenta al nadar persistentemente contra la corriente en un río hostil.

Vencidos

Esteban Álvarez se enfrenta al glaciar, y lo hace desde tres lugares. Primero pensando en un proyecto ecológico, tratando de mejorar las aguas argentinas.

Su idea fue transportar una cantidad de agua del muy contaminado Riachuelo de Buenos Aires al lago Argentino, en el Parque Nacional Los Glaciares, El Calafate, con la finalidad de que las aguas entren en contacto con las aguas puras del lago y así generen un intercambio favorable. Al cabo de un tiempo determinado, las aguas visitantes, adecuadamente envasadas, se devolverían al Riachuelo, esperando que el efecto purificador de su proximidad con las aguas de El Calafate se manifieste en un contagio que mejore el resto de las aguas. Pero no fue posible.

Otra propuesta fue un proyecto sociopolítico de democratización del acceso al Glaciar Perito Moreno. La idea fue realizar cortes y obras de relleno en la superficie del glaciar, emparejándolo, logrando de esa manera que se vuelva más transitable, convirtiéndolo en una meseta menos irregular a lo largo y ancho de sus 32 km de superficie. El proyecto apuntó a la democratización del acceso al gigante de hielo, y su mayor aprovechamiento a través de la construcción de canchas de hockey, y pistas de patinaje sobre hielo, entre otros deportes. Pero tampoco funcionó.

Finalmente el proyecto económico buscó la extensión de la temporada turística. Está claro que quienes visitan el glaciar, esperan con ilusión poder presenciar su desintegración en vivo, mediante sus espectaculares desprendimientos de hielo. Estos eventos suceden principalmente en la época estival. Mediante este proyecto, este valioso fenómeno natural podía suceder diariamente, en horarios programados. Con la ayuda de expertos en explosivos, el artista propuso efectuar un desprendimiento por día, asegurado por el empleo de detonaciones controladas, dentro del horario de visita del Parque Nacional, de manera que los turistas pudieran asistir al Parque con la satisfacción y tranquilidad de no perderse el suceso de un desprendimiento, durante todo el año, reactivando de esa forma la economía de la Patagonia.

Pero el glaciar, ese inconmensurable bloque de hielo, lo venció.

Los invasores

Verónica Gómez se detiene en un animal, el castor en su calidad de invasor y colonizador de la isla de Tierra del Fuego. Introducidos en la isla en 1946 por la Marina para fomentar el comercio de las pieles, los castores, ante la ausencia de predadores naturales, se multiplicaron velozmente. Increíbles arquitectos, no hicieron más que construir sus hogares: diques, con la madriguera en el centro, que embalsan grandes volúmenes de agua, repitiendo inútilmente sus sistemas defensivos.

Reemplazan así enormes superficies boscosas por humedales y árboles secos. La modificación silenciosa y constante del paisaje se produjo en el corazón del bosque fueguino pero se expande vertiginosamente.

La amenaza es mayor. Los castores ya cruzaron el mar y están en el continente. Engordan, libres y dominadores su tamaño es cada vez mayor, nada los limita. Los castores avanzan y los árboles retroceden.

Verónica Gómez decidió hacer una prospectiva, una serie de murales acerca de su expansión construyendo un museo profético, mientras que en la misma cárcel exhibe un proyecto para contrarrestar el flagelo: la transformación del Ex Presidio de Ushuaia en una Colonia Penitenciaria para Castores.

El peligro para Verónica Gómez se cambia en la aceptación por parte de Guillermo Srodek-Hart. No se trata de castores, son otros animales, sobre los que el artista se detiene para investigar la relación entre ellos y los hombres.

Con la idea de invertir los roles establecidos, resignó el de ser dominante y adoptó una actitud de tolerancia y sumisión ante los animales. “De esta forma, las criaturas y yo nos vimos compartiendo un mismo espacio, reducido, casi claustrofóbico, intentando coexistir. Al darles un rol protagónico a los animales, expongo mi propia vulnerabilidad y resigno mi condición de consumidor primario”.

La extrañeza

“Mi familia muerta”, de Adrián Villar Rojas, es una enorme escultura de 28 metros de largo por 3 metros de alto emplazada en medio del parque Yatana, en lo alto de una ladera, cerca pero a la vez muy lejos del mar. Es gigante, monstruosa e inevitable: “Hago monumentos porque no estoy listo para perder nada”, sintetiza.

Como surgida en medio del bosque, este cruce entre ballena y animal prehistórico está como salido de la tierra, cubierto de arcilla y ramas, con protuberancias que hacen dudar acerca de si se trata de hongos o volcanes.

El cetáceo-dinosaurio funciona como una gran masa viva, de la que brotan hongos, flores, frutos; a la espera de que con el paso del tiempo y la erosión propia del clima sea totalmente cubierta por ellos para convertirse lentamente en un integrante más del paisaje del parque.

Imagen fantástica, cercana a una experiencia divina, milagro o fantasma que se instala mágicamente en el lugar, el bosque se convierte en un espacio encantado y místico. Un lugar que nos habla de otras posibilidades, pero no necesariamente tranquilizadoras.

Hernán Salamanco también elige una extrañeza, construida a partir de una imposibilidad, aunque la referencia esta vez es la remisión a otra isla. Y la vegetación y el clima son tan lejanos que nos perturban por su ausencia.

“Barron Falls” es un mural que muestra cataratas de la selva australiana en medio de la nieve polar.

Pero además estas cataratas son especiales. “Durante la época seca –advierde- puede verse una frondosa vegetación y un hilo de agua. Cuando la época de lluvias llega, estas se desbordan dando lugar a un maravilloso espectáculo de furia y fuerza. Lo salvaje de esta situación se centra en cómo recibe el entorno este abrupto cambio. La selva y todo en ella se modifica, muta. Lo apacible se torna en peligro, en amenaza”.

En el medio de una ciudad rodeada de majestuosas montañas, Salamanco propone erigir una monumental cascada. “Puede parecer redundante colocar paisaje en medio de paisaje, pero el visitante sorpresa rompe la ilusión. Todo lo que ayuda a conformar la imagen, cada isla de color, cada pincelada comienza a desdibujarse, a parecer burdo, desprolijo, inacabado, amateur. El foco de atención pasa de la supuesta representación de la naturaleza a la ventana donde la vida sucede, donde los actores reales interpretan su papel”.

Entonces es ahí, en ese punto donde la realidad y la ficción se mezclan. Comienzan a aparecer caras, formas. Cada parte se reinterpreta y se transforma. Aparecen los fantasmas en la bruma, el agua que por naturaleza fluye, se paraliza, se confunde con la nieve que la enmarca. “Un copo de nieve cae –anticipa–, seguido de otro y otro más hasta que el ojo cansado, decide cerrarse para soñar con la inmortalidad, o con arrojar al vacío y arriesgar todo en una última jugada”.

El intento

Miguel Pereyra deambula por la Patagonia construyendo paisajes, tomando elementos que le sirven para hacer intervenciones efímeras, que se erigen sin pretensiones, a la espera de un registro que siempre será señal de ausencia.

Lejos de la imposibilidad, su batalla es jugar con la belleza, con la marca de humanidad ante la inconmesurabilidad, aportar a través de un detalle, construir desde la nada.

Como contracara, construye también una esperanza. Tal vez el camino nos encuentre sabiendo que no podemos huir, teniendo que aceptar que contra la naturaleza no se puede y mucho menos contra nosotros mismos. Pero siempre podemos modificar algo o al menos intentarlo.

Fernando Farina es Secretario de Cultura de la ciudad de Rosario. Fue Director de Macro (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario) y es crítico y curador independiente.

Adriana Bustos (Argentina) | Elevación de Ushuaia, 2009 | Performance y objeto de seda, aluminio y cuerdas de piano, 1 x 3 x 1,60 m.





ACERCA DE UNA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA DE LA NATURALEZA

ANA MARÍA BATTISTOZZI

Finalmente, después de una larga travesía tuvimos nuestra prometida visión de la Antártida. Allí estaba yo, junto a otros turistas, venidos de sitios lejanos, ante el espectáculo esperado: el Fin del Mundo, tan temido por los exploradores y navegantes del siglo XVI a XIX, convertido en destino turístico al alcance de la mano.

¿Qué poderoso interés moviliza las multitudes a un paraje tan remoto? ¿Sólo la curiosidad de acceder a un territorio virgen? ¿Una reconciliación con la naturaleza extraviada en el devenir de la modernidad o un modo directo de implicarse con ella ante el deterioro infligido del que todos terminamos por ser cómplices?

Pocos meses antes, un crucero similar al nuestro había chocado con un iceberg y aunque todos sus pasajeros fueron rescatados y no hubo que “lamentar víctimas”, dejó tras de sí una estela de ciento ochenta y cinco litros de combustible en ese mar impoluto. Todos recordaban el incidente, pero confiaban, como en general lo ha hecho toda la civilización occidental desde el siglo XVIII, en que la ciencia y la tecnología se encargarían de encontrar una solución al caso.

Mientras tanto, más importante parecía ser que en ese momento no había bruma y la potente luz solar del verano septentrional descubría ante nuestra vista el perfil de la península que tanta veces ubicamos, como un juego, en las cartografías de viaje. Allí estaba la superficie oscura de algunas rocas desnudas que contrastaba con el blanco inmaculado de la línea de hielo y la transparencia de algunos bloques, que flotaban aquí y allá en el agua.

No pude evitar pensar en la cambiante relación con la naturaleza que ha tenido en los tres últimos siglos la cultura de la que formamos parte, y su inmenso poder para transformar una experiencia como la que teníamos en ese instante.

De pie en la borda, frente a ese paisaje, se sucedieron imágenes de mi archivo visual alimentado en una gran medida por la historia del arte: desde Friedrich, Caspar Wolf y Turner a Olafur Eliasson y Charly Nijensohn, artistas que desde el comienzo del siglo XVIII al XXI tuvieron en común una aproximación a la naturaleza que roza lo místico.

Pensé también en la relación paisaje-observador, que en este caso me incluía en silenciosa contemplación y, particularmente, en la atención que le prestó Friedrich en pinturas como *“Monje junto al Mar”*, *“Mujer ante un Amanecer”* (ambas de 1809), o en *“Dos Hombres junto al Mar”* y *“Hombre mirando la Luna”*, realizadas respectivamente en 1817 y 1819.

El historiador de arte Robert Rosenblum ha ubicado esas pinturas en el marco de la naciente modernidad y la necesidad que tenía el hombre de ese momento de reubicar los misterios de la religión en la naturaleza, ante la creciente secularización del mundo.¹

¹ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Friedrich to Rothko*. London, Thames and Hudson, 1975, pp 14-16

Seguramente la importancia que adquiere el arte a partir del siglo XVIII - no por azar llamado el siglo de la Estética - también tuvo que ver con esa circunstancia. Aunque en ese contexto, el vínculo observador-paisaje-, tan reiterado en la pintura de Friedrich, podría ser pensado también a la luz de la conexión que se estableció entre la estética y la razón. Un vínculo que pone claramente en escena el interés que manifestó el pensamiento del siglo XVIII por indagar la relación entre el mundo exterior de lo natural y el interior del sujeto en el proceso que lo llevó a la conciencia de sí. Y también fue esencial al descubrimiento de la naturaleza que llevó a cabo la modernidad y le otorgó a la experiencia estética un papel fundamental. Del mismo modo Hans Jauss ha rastreado esta relación: “Ha sido la percepción estética de las cosas, abiertas por el trato con el arte, lo que ha posibilitado el descubrimiento de la naturaleza en el sentido moderno.”² Así también, podríamos decir que las obras de Friedrich mencionadas se erigen en ejemplo que confirma su observación.

Resulta fundamental entonces destacar la importancia de la experiencia estética en los procesos que llevaron tanto a profundizar el conocimiento de lo natural, como el del sujeto en pos de aquel principio ilustrado que proclamaba que “la razón hará a los hombres libres y dueños de sí mismos”. A tal punto, que un manifiesto político filosófico alemán de 1796 llegó a proclamar que el “acto más elevado de la razón” era un “acto estético”.³

Me interesa especialmente subrayar la relación original que el proyecto filosófico de la modernidad ilustrada estableció entre el binomio estética-razón y naturaleza. Sobre todo por las implicancias que puede tener hoy replantear un vínculo semejante. La idea de que los seres humanos pueden crear productos estéticos, que aportan sentidos que las ciencias positivas naturales no pueden explicar, es algo que interesó sobremanera a la filosofía del siglo XVIII y de comienzos del XIX, pero fue desplazada en la medida que avanzó la confianza depositada en los métodos de la ciencia y de la técnica.

Aunque hoy resulte difícil reconocerlo, el rol que le cupo a la experiencia estética en la configuración y reconocimiento del mundo natural fue casi tan importante como el que le cupo a la experiencia científica. Que el auge del cientificismo positivista del siglo XIX haya contribuido a relegarla a un segundo plano es otro cantar.

Así, la cuestión de las capacidades naturales que podemos poseer y lo que podemos hacer con esas capacidades para relacionarnos con la naturaleza y con nosotros mismos se transformó en una cuestión central del pensamiento filosófico que acompañó la Ilustración. De allí la importancia que los filósofos empiristas le asignaran a la experiencia sensible, y el interés de Kant por indagar lo que nos hace apreciar o crear la belleza, núcleo fundamental de su preocupación por conocer la estructura de nuestra conciencia, que plasmó en su *Crítica del Juicio* y constituye el momento fundacional de la estética moderna.

2| Hans Jauss, *Las Transformaciones de lo Moderno. Estudios sobre las Etapas de la Modernidad Estética*. Madrid, Visor, 1995, pp 22
3| Citado por Andrew Bowie en: *Estética y Subjetividad, la Filosofía Alemana de Kant a Nietzsche y la Teoría Estética Actual*.

Lamentablemente, imposible negarlo hoy, la relación del hombre moderno con la naturaleza regida por la razón no pudo mantenerse tal como lo imaginaron los hombres de la Ilustración. El giro hacia la subjetividad, distintivo de la nueva época que, se suponía, iba a lograr todas las aspiraciones de libertad, acompañó también los contradictorios cambios de la modernidad, cuyos resultados que hoy lamentamos, fueron advertidos de manera muy temprana por Rousseau. Ya en 1750 este autor observó la “alienación de la vida social”, anticipando las deformaciones del proyecto ilustrado que habrían de derivar en el individualismo capitalista y su desaprensivo control de la naturaleza en nombre del progreso, la ciencia y la razón.⁴

¿Cuáles fueron las razones que llevaron al hombre moderno a convencerse de la idea de romper con la naturaleza que originariamente lo cobijó? ¿Por qué el arte de la modernidad, orientado hacia el futuro, no pudo evitar concebirse a sí mismo como antinaturaleza justificando, de algún modo, la degradación de todo vínculo con ella?

Estas son preguntas que no podemos dejar de hacernos. Adorno y Horkheimer lo explicaron en términos de la “razón instrumental” que gobernó la modernidad capitalista y no representa sino una abdicación de la razón crítica a los imperativos del relato que otorgó supremacía a la técnica. De allí las funestas consecuencias que hoy lamentamos: el fracaso del proyecto ilustrado y de la aspiración a una sociedad justa y la degradación de la naturaleza. Con todo, y aunque reconozcamos la gravedad de sus errores, la razón no puede descartarse sin más. Es la única arma del hombre; su último refugio frente al absurdo y el caos, lo dijo el propio y desencantado Horkheimer.

Recuperar hoy la relación dialógica sujeto-naturaleza original que transformó la modernidad se inscribe en el imperativo de restaurar una racionalidad perdida. Algo que muy probablemente invite a evocar razones similares a las que llevaron al romanticismo alemán a intentar recuperar, desde una filosofía de la naturaleza, el sentido del frustrado proyecto de la Revolución Francesa. Así también, si las escenas de Friedrich reaparecen aportando sentido en el horizonte de nuestro presente, es en virtud de la percepción que los tiempos actuales tienen de que las consecuencias de la “razón instrumental” se manifiestan cada vez más dramáticas en la forma de urgencias ecológicas, cataclismos o amenazas naturales que no parecieran haber figurado en los cálculos del exultante proyecto moderno de civilización y progreso.

La cuestión deviene central en la demanda de “otros mundos posibles”, que dio origen a la Bienal del Fin del Mundo y, se hace sentir de manera aún más dramática en la noción de Intemperie que preside su segunda edición, en respuesta a las perspectivas desoladoras que se abren en el interior de nuestra civilización.

El interrogante, en verdad, es sobre las posibilidades que tiene el arte para modificar esa circunstancia y si, como sostiene Andrew Bowie, la experiencia estética puede erigirse hoy

4 | Hans Jauss, op cit p 13 el autor recuerda que Rousseau realizó este diagnóstico en sus *Discursos* anticipándose desde su propia contemporaneidad a lo que Adorno analizará desarrollará en su *Dialéctica de la Ilustración*.

en el lugar desde el cual sería posible articular una aproximación a lo natural de otro tipo, que no sea reprimida por una concepción errónea y limitada de la razón.⁵

La respuesta supone una instancia reflexiva que implica revisar el vínculo del hombre moderno- naturaleza en su devenir. Analizar las razones por las que se quebró y, en la medida de lo posible, reubicarlo en la perspectiva del presente con miras de restaurar el rol de los procesos de aproximación sensible, cuya importancia fue cercenada en nombre de los métodos comprobables de la ciencia. Así, por más que la modernidad iniciada en la Ilustración se nos presente hoy como un período agotado que, como sabemos, ha sido materia de análisis en los más variados estudios y debates que dominaron las últimas dos décadas, lo cierto es que el horizonte de expectativas estéticas y políticas que representa, como bien ha señalado Jauss, todavía sigue siendo un proyecto inacabado, al menos para la grande mayoría.⁶

No pareciera ocioso entonces intentar volver sobre los fundamentos originales, que en los albores de la modernidad filosófica buscaron modelar el pensamiento crítico alentando el libre juego de la imaginación y el entendimiento, a partir del modelo que ofrecía el trato con la belleza de las “artes libres.” La estética nos recuerda, sostiene Bowie, que existen otras formas de ver lo natural y la actividad humana. Que la belleza de la naturaleza no tiene por qué obedecer a una función, y la naturaleza misma, menos aún, quedar limitada a la mera condición de dispositivo de uso y provecho que imaginó la ciencia moderna.⁷

Así, no por mero azar, desde los años 1960, asistimos a una suerte de renovación de la estética de la naturaleza que se rebeló contra la expulsión que promovió la modernidad artística de comienzos de siglo XX y, como se recordará, se llevó a cabo a partir del doble proceso de despotenciación de la naturaleza cósmica y de un desplazamiento del sujeto.⁸

De ello dan cuenta las numerosas intervenciones de artistas que como Walter De María, Richard Long, James Turrell, Dennis Oppenheim o James Pierce, por nombrar apenas a unos pocos entre los que empezaron a recuperar para el arte contemporáneo la presencia de la naturaleza. Todas obras que le devolvieron una grandeza y una importancia que había perdido.

Es a partir de estos datos que me parece oportuno plantear como hipótesis la recuperación de lo sublime, categoría estética que fue pensada - en verdad actualizada- en el siglo XVIII, en función de la experiencia de una naturaleza magnífica, tan grandiosa, que hacía tomar conciencia de la pequeñez humana al punto de infundir temor.

En un texto reciente sobre la obra de Jacques Bedel, escrito a propósito del grupo de trabajos que integraron la muestra Aproximaciones que el artista presentó en noviembre de 2008 en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, reflexioné sobre la pertinencia de retomar

esta categoría, acuñada en el siglo XVIII, para intentar una mejor comprensión de su obra, aún en el marco de variables creativas que considero de absoluta contemporaneidad.

¿Por qué traer lo sublime al presente, si en cierto modo participa y es destinataria de todos los embates que ha recibido la estética idealista? ¿No suena vetusto, o por lo menos impostado, volver hoy sobre el carácter abismal de la experiencia estética que recupera una naturaleza en toda su magnitud?

Me interesa poner el acento en la experiencia sensible del espectador actual en esta particular circunstancia y plantear la posibilidad de recuperar su capacidad de conmoción ante lo grandioso o amenazante que hay en ella. En gran medida, porque conecta con el sentimiento de vulnerabilidad y temor que es inherente a nuestro horizonte histórico y nos hace tomar conciencia de las consecuencias del fracaso del proyecto moderno que privilegió el vínculo con el medio que habitamos solamente a través de la tecnología y de la ciencia.

Haber despreciado el orden interno del mundo natural, desestimando con arrogancia sus consecuencias, nos ha colocado en este estado de indefensión extrema que percibimos y nada pareciera expresarlo mejor que el concepto de Intemperie, elegido por el curador Alfonso Hug, como idea fuerza para la segunda edición de la Bienal del Fin del Mundo.

A propósito de esto último cobra renovada importancia la categoría de lo sublime, que se refiere a la experiencia de una naturaleza magnífica pero también al temor que despierta, cobra renovada importancia. Interesa entonces repasar las circunstancias y condiciones históricas que propiciaron su aparición y compararlas con las del presente, en la medida que tras la ilusión de dominar la naturaleza, el hombre contemporáneo tiene la sensación de encontrarse más a su merced que nunca.

Es con ese propósito que importa analizar las diferencias que hay entre la idea de lo sublime que aparece en Burke, el filósofo empirista inglés que retomó el concepto que procedía de la retórica antigua,⁹ y en el pensamiento de Kant que, como filósofo ilustrado, se encarga de limitarlo al marco de la razón.

¿Por qué lo terrible complace?, se interroga Burke en su Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime. Su reflexión relaciona el sentimiento de placer ante el temor con los peligros que acechan la propia conservación.

Recordemos que la relación sujeto-naturaleza sirvió para que el pensamiento del siglo XVIII reflexionara sobre la estructura del pensamiento. Y está claro que en una naturaleza fuera de nuestra escala, la oscuridad, el poder y la infinitud emocionan, pero al mismo tiempo, producen temor. Burke asoció el sentimiento de lo sublime al instinto más primitivo de supervivencia, que no es lo que ocurre en Kant. Allí la razón domina a la experiencia.

Para Burke, implica una conmoción, pero si semejante sentimiento no nos anula, sostiene, es porque se encuentra mediatizado por la experiencia sensible que produce placer en

5| Cfr. Andrew Bowie, *Estética y Subjetividad. La Filosofía Alemana de Kant a Nietzsche y la Teoría Estética Actual*. Madrid. Visor, 1999, pág. 16. El autor se propone demostrar que una gran parte de la teoría contemporánea, en particular la que trabaja en la frontera de la teoría literaria y la filosofía, está indisolublemente ligada a la teoría estética por lazos que a menudo no son reconocidos.

6| Hans Jaus, Op. Cit. p 14

7| Cfr. Andrew Bowie Op. Cit. Las cuestiones que propone el autor plantean la afirmación de la experiencia estética como algo que carece de valor de uso en pos de garantizar una mejor y mayor convivencia con lo natural.

tanto no pone verdaderamente en juego nuestra supervivencia.⁸

Para Kant, en cambio, lo sublime ocupa un lugar destacado en sus reflexiones estéticas, pero queda supeditado a la razón, no la excede. Es ella, y no la actitud estética, la que ordena los efectos que la experiencia desmedida de lo natural provoca en el sujeto. Por eso resulta significativa en la medida que la conciencia de límite nos revela que tenemos una capacidad de razón que nos permite controlar y ordenar lo que procede de lo sensible.⁹

Ahora vuelvo sobre lo sublime en ciertas producciones contemporáneas, que repotencian la naturaleza, devolviéndole todo su esplendor. El desafío que tiene el arte contemporáneo frente al tratamiento de la naturaleza es pasar del embelesamiento ante lo natural que promueve el proyecto turístico, o la publicidad asociada, a una producción que encare la preocupación generalizada por los destinos de la naturaleza.

Entonces, tal vez se trate de desplegar el sentimiento de temor en la percepción de que será ella la que impondrá límites a la razón, si es que la propia razón se empeña en abdicar de sí misma, como hasta ahora. Y con ello, quizá vuelva actualizado el principio de "pleasing horror" que estuvo presente en las reflexiones dieciochescas, inevitable, frente a las eventuales respuestas del mundo natural ante tanta agresión.

Ana María Battistozzi es crítica de arte del diario Clarín de Buenos Aires y curadora independiente.

8| 11 Valeriano Bozal (comp.), *Historia de las Ideas Estéticas y las Teorías Artísticas Contemporáneas*, vol. I. Madrid. Visor, 1996, pág. 54.

9| E. Kant, *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, pág. 164.



Thomas Mulcaire | Ntsikelelo Ntshingila y Pol Taylor [Sudáfrica / Sudáfrica y Swazilandia / Chile]
ICEPAC, ITASC Catabatic Experimental Platform for Antarctic Culture, 2008 | Carpa de poliéster, forro polar y acero de 8.83 x 2.76 x 4.00 m.

USHUAIA

23 de abril a 25 de mayo, 2009

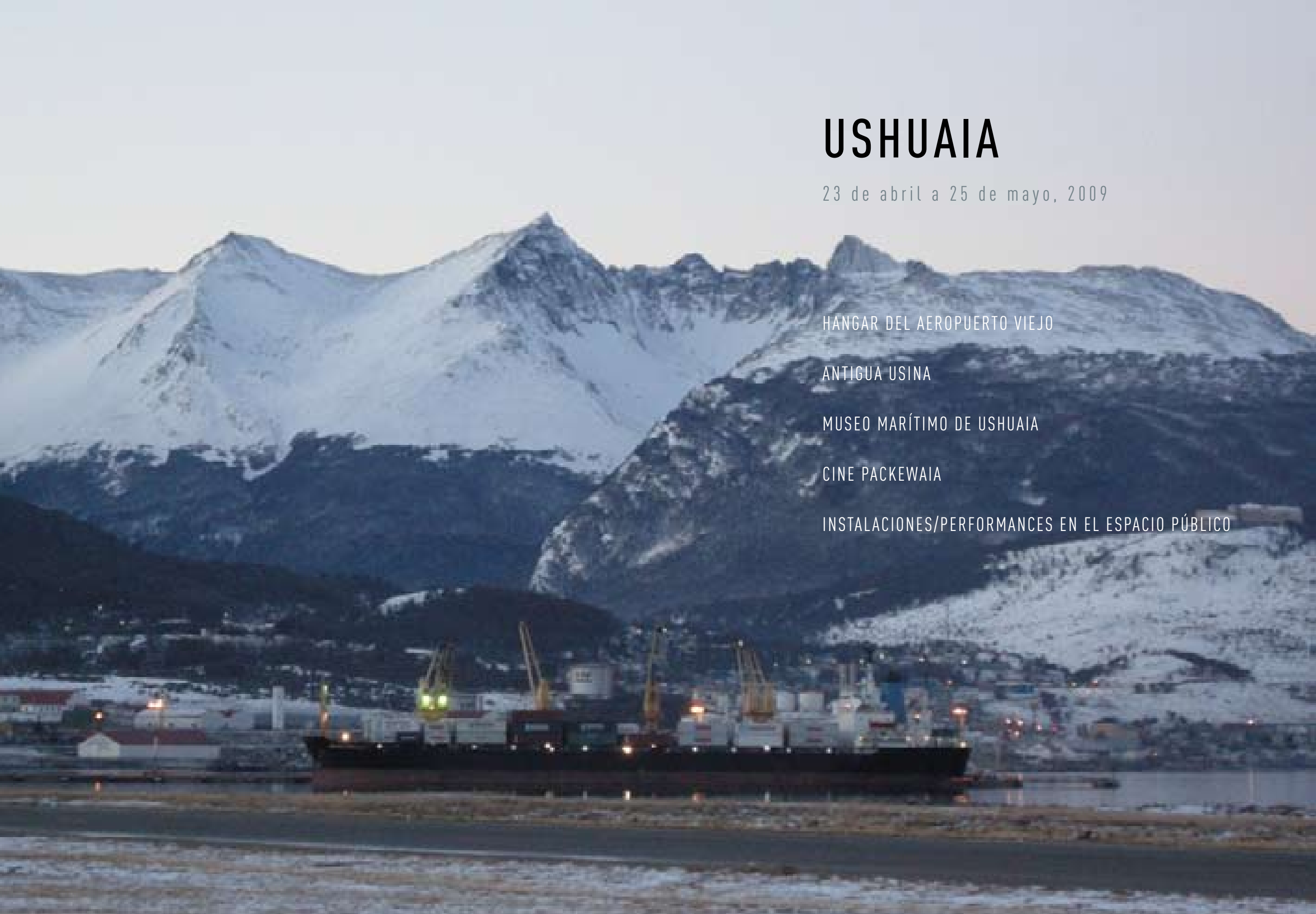
HANGAR DEL AEROPUERTO VIEJO

ANTIGUA USINA

MUSEO MARÍTIMO DE USHUAIA

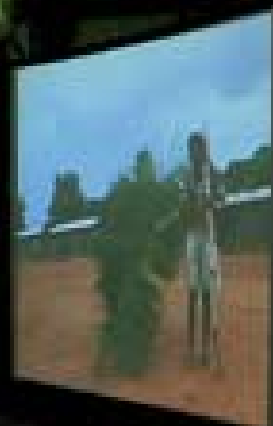
CINE PACKEWAIA

INSTALACIONES/PERFORMANCES EN EL ESPACIO PÚBLICO



HANGAR DEL AEROPUERTO VIEJO

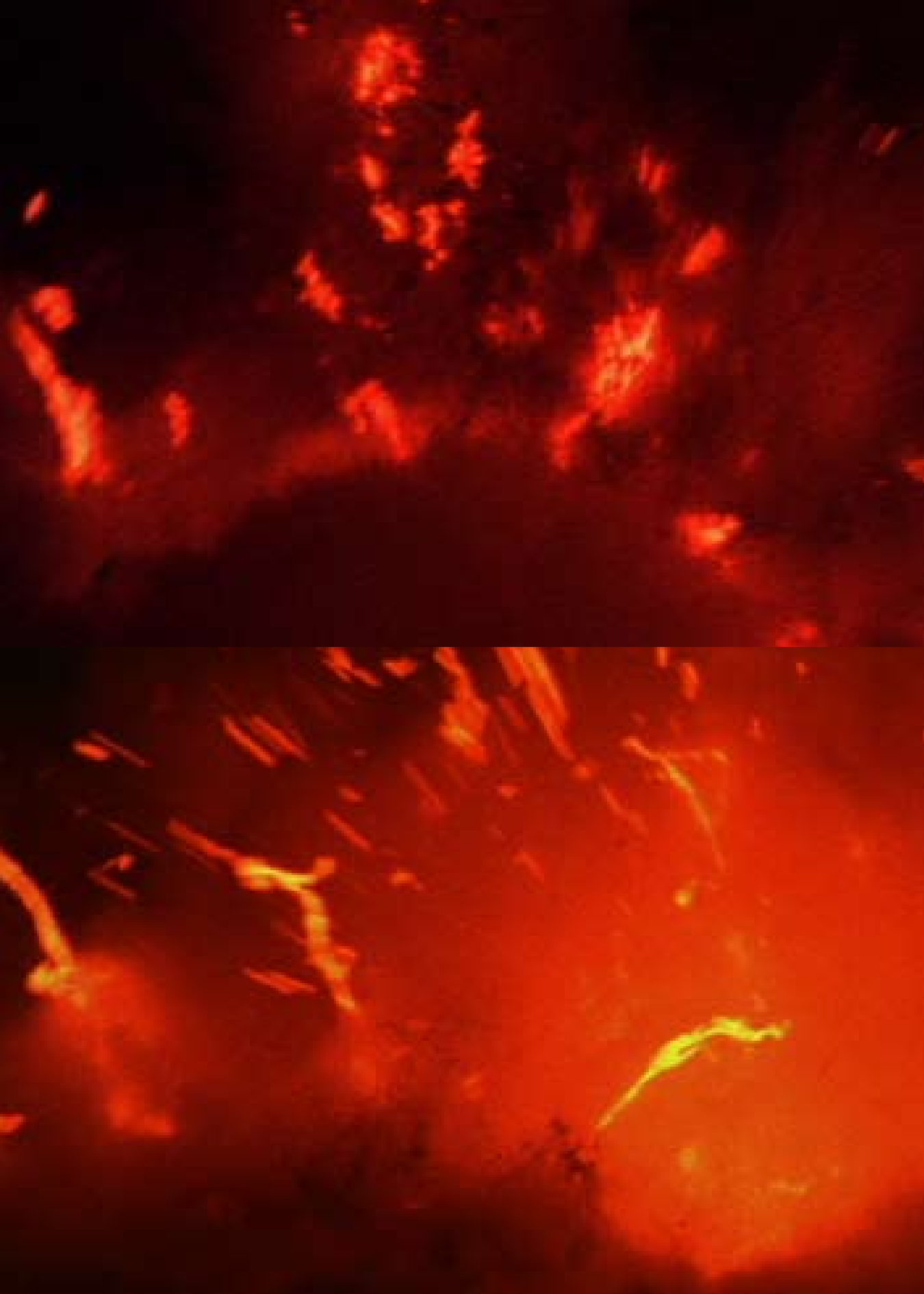




Andrej Zdravič (Eslovenia)

Origin, 2001 | 16mm transferido a video, color, sonido, 23:51 min.





Reynold Reynolds/Patrick Jolley (EE.UU./Irlanda)

Burn, 2002 | 16mm transferido a video, color, sonido, 10 min.





Thiago Rocha Pitta (Brasil)

Prototide, 2008 | Video, color, sonido, 17:49 min.

Carvão, 2008 | Instalación, carbón. (p.66-67)

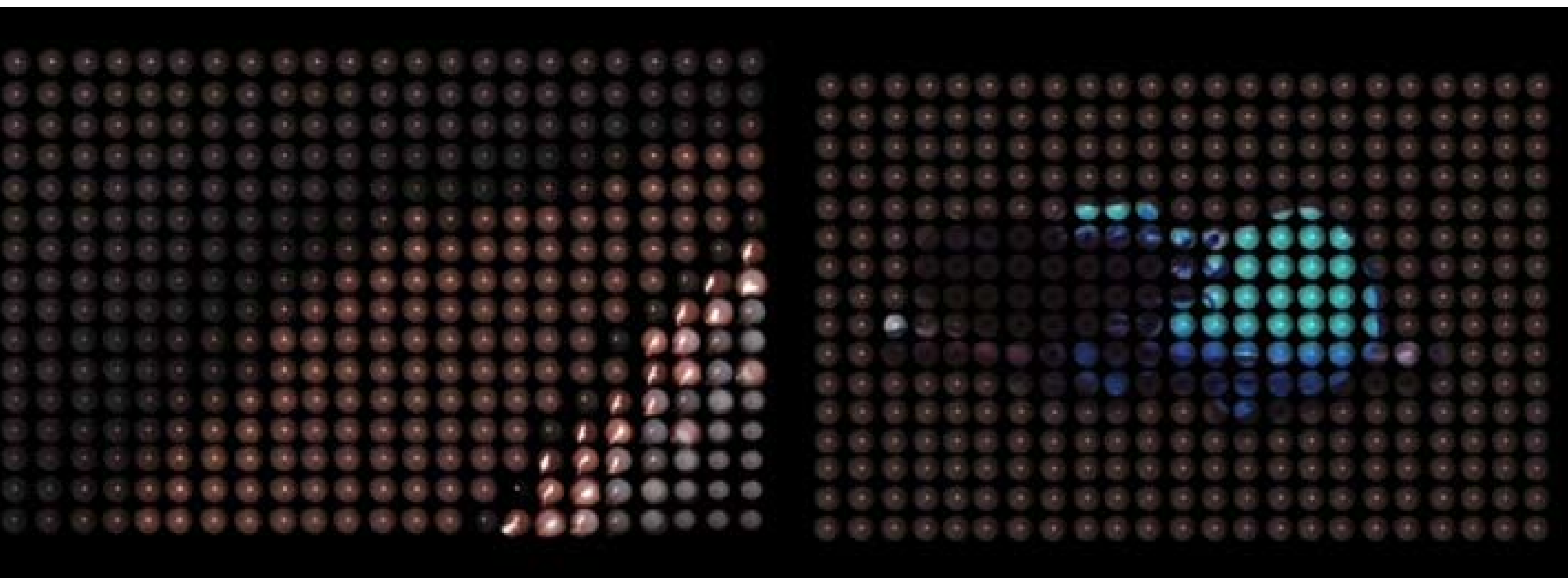




Tina Velho (Brasil)

365 Días de Luz, 2007 | Video, color, sonido, 2:55 min.





Chris Larson (EE.UU.)

Deep North, 2008 | Video, color, sonido, 8:15 min. | Cortesía Galería Magnus Müller, Berlín





Elodie Pong (Suiza)

Untitled (Plan for Victory), 2006 | Video, color, sonido, 1:17 min.



Guido van der Werve (Holanda)

Nummer Acht: Everything is going to be Alright, 2007 | 16mm transferido a HD, color, sonido, 10:09 min.



Floris Schönfeld/Michael Sewandono (Holanda/EE.UU.)

Hard-Boiled Wonderland at the End of the World, 2008 | 16mm transferido a video, color, sonido, 4:25 min.





Gao Shiqiang (China)

Red, 2008 | Video, color, sonido, 24:47 min. | Cortesía Iberia Center for Contemporary Art, Beijing





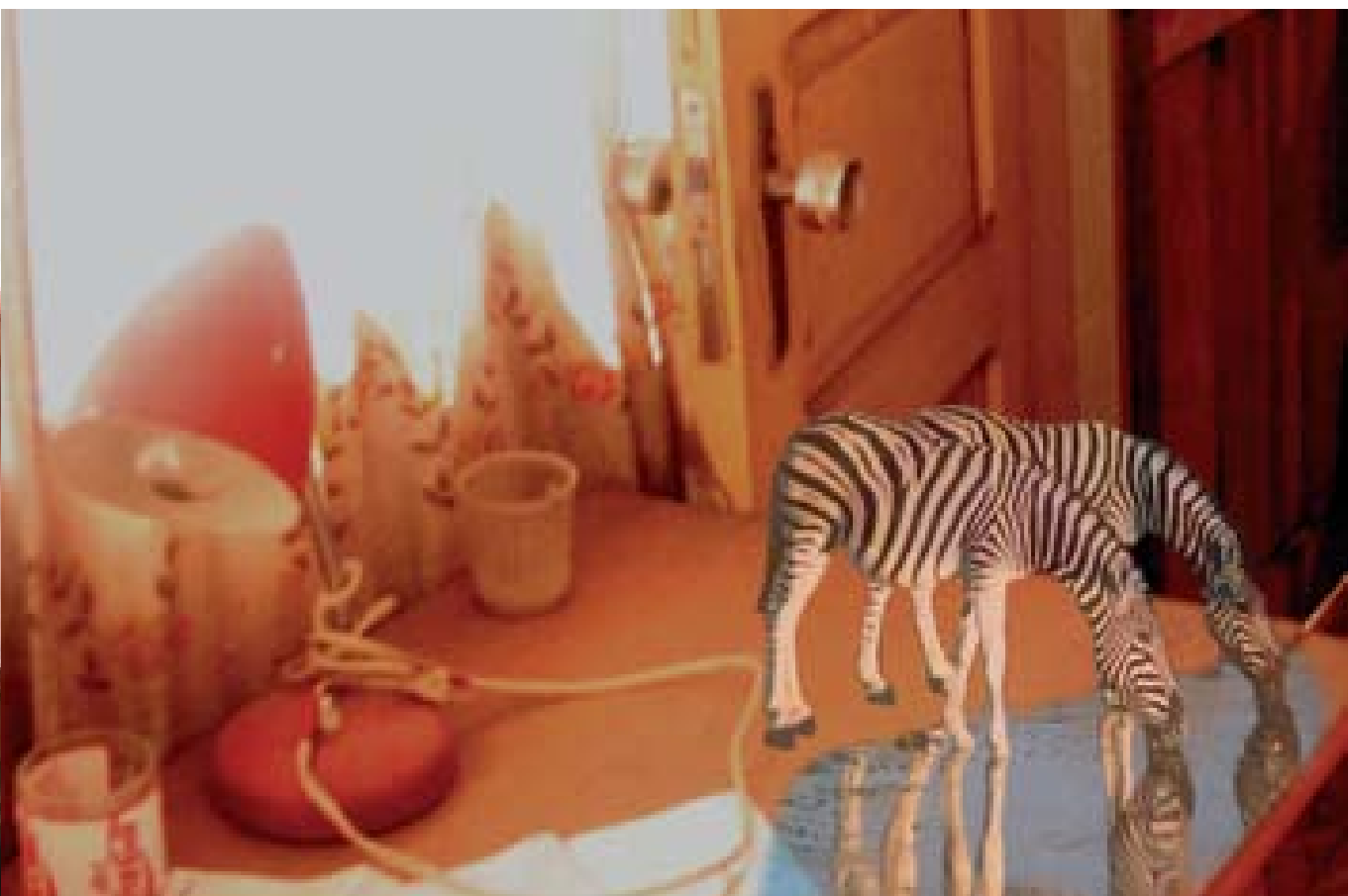
Julian Rosefeldt (Alemania)

Lonely Planet, 2006 | Film - Instalación, Super-35 mm transferido a DVD, color, sonido, 16: 18 min.



Narda Alvarado (Bolivia)

Romantic Fucked Up , 2009 | Fotografías intervenidas digitalmente





Neville D' Almeida (Brasil)

Verde Moreno, 2009 | Video, color, sonido, 4 min.





Deborah Ligorio (Italia)

Tempi, 2007 | Video, color, sonido, 7 min.



Laura Glusman (Argentina)

Nado y Nada, 2004 | Video, color, sonido, 2:18 min.



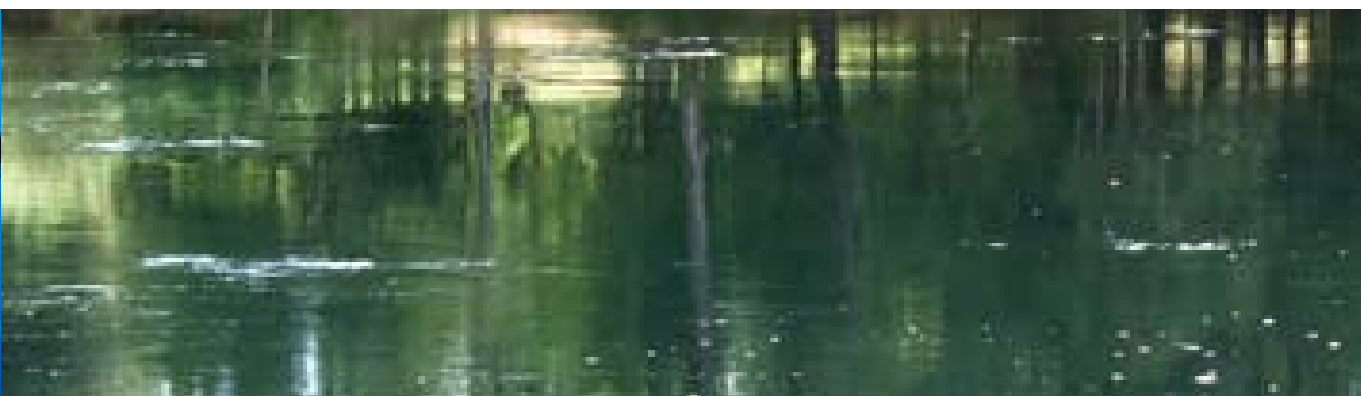
Nathalie Latham (Australia)

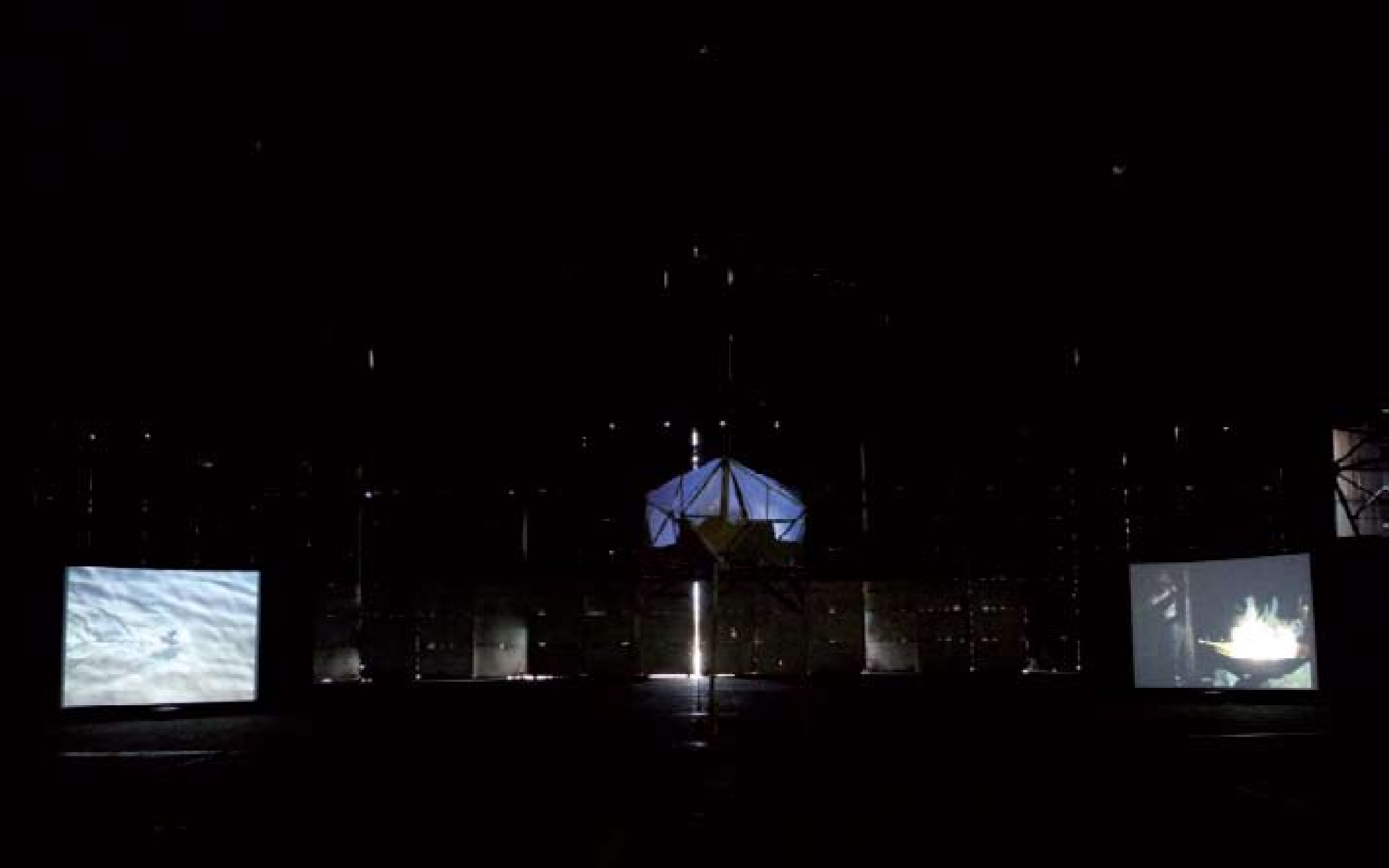
Eating up Beijing I, 2005 | Video, color, sin sonido, 5:56 min.



Patricia Claro (Chile)

Agua, 2008 | FullHD Video transferido a Video, con composición sonora de Max Zegers, color, sonido, 28:33 min. | Cortesía Galería Animal, Santiago, Chile



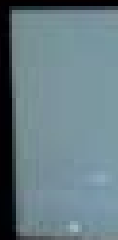


Bjørn Melhus [Noruega] | Beagle3, 2009 | Video - Instalación con madera y plástico, color, sonido, 510 x 270 x 300 cm.

Bjørn Melhus (Noruega)

Beagle3, 2009 | Video - Instalación con madera y plástico, color, sonido, 510 x 270 x 300 cm.





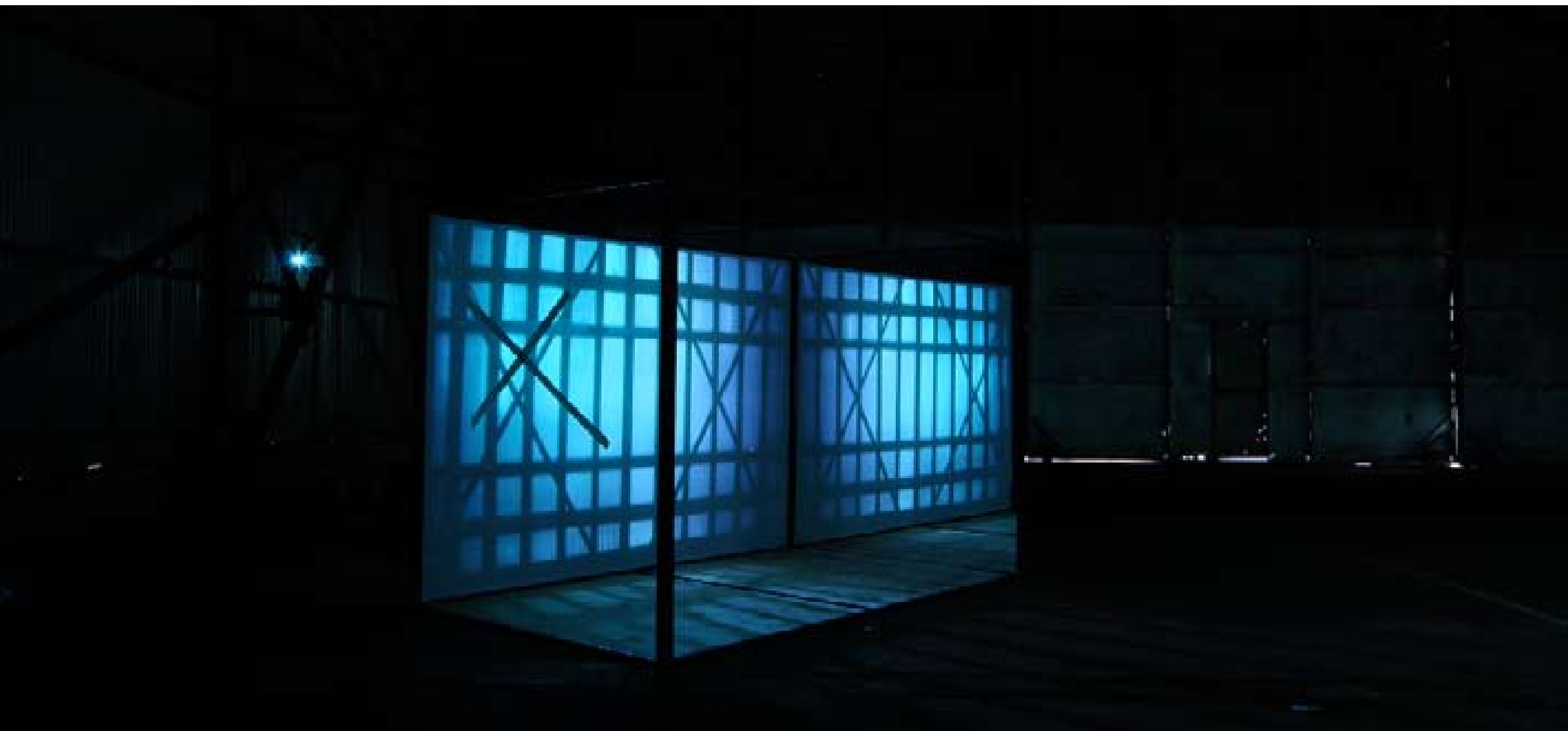
Carolina Andreetti (Argentina)

Había una Casa. Calle Recuero 1970, 2007 | Video, color, sonido, 6: 53 min.



Graciela Sacco (Argentina)

¿Cuánto es un Metro Cuadrado de Destierro?, 2009 | Video – instalación con espejo, vidrio, placas de MDF, color, sin sonido, 300 x 200 x 200 cm



Mamary Diallo (Mali)

Afriqui ani Europou, 2007 | Video, color, sonido, 3:46 min.



Hassan Darsi (Marruecos)

L'or d'Afrique, 2008 | Video, color, sonido, 9:20 min.





ANTIGUA USINA



Thomas Rentmeister (Alemania)

Sara, 2009 | Instalación con ropas blancas sobre máquina, 100 x 90 x 90 cm.





Thomas Rentmeister (Alemania)

Plastiksturm (Tormenta Plástica), 2009 | Escultura de plástico, alambre y silicona, 85 x 75 x 56 cm.



Chen Jiagang (China)

Smog from our History. Documentary of Chen Jiagang's Third Front, 2008 | Video, color, sonido, 97 min. | Cortesía Paris-Beijing Photo Gallery , Beijing





Simon Faithfull (Inglaterra)

Stromness, 2005 | Video, color, sonido, 12 min.





MUSEO MARÍTIMO DE USHUAIA



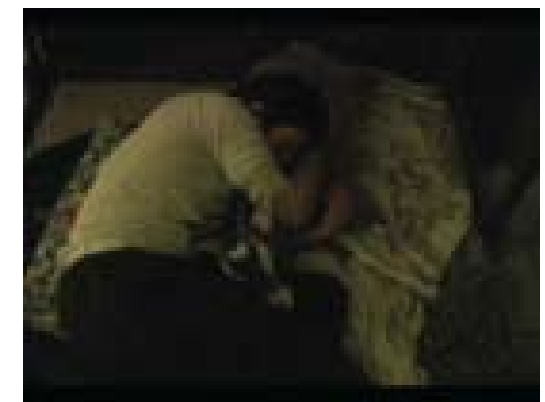
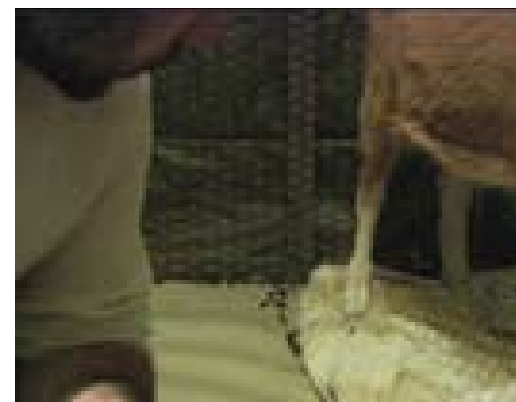
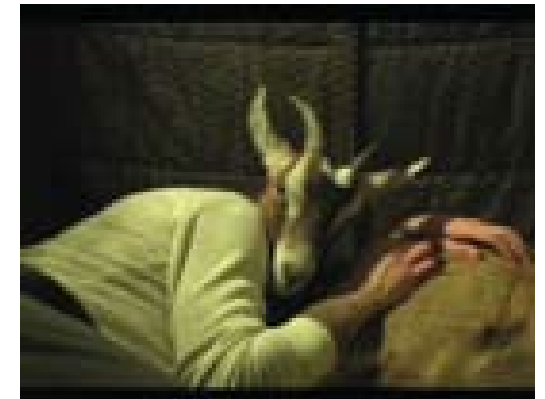
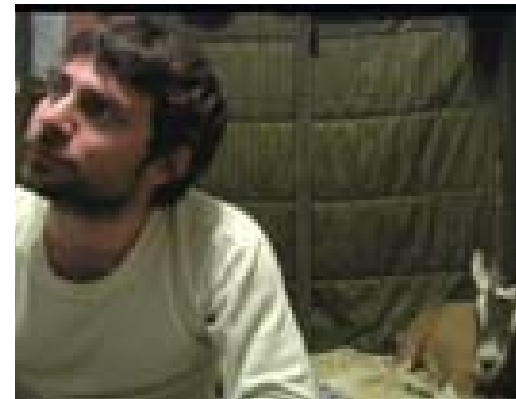
Graciela Sacco (Argentina)

¿Cuánto es un Metro Cuadrado Infinito? 2009 | Instalación con dos espejos, madera y luz, 200 x 180 cm.

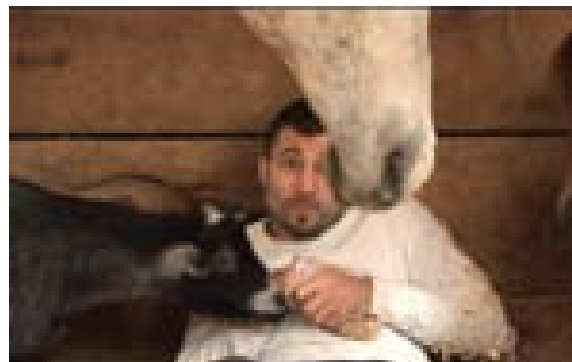
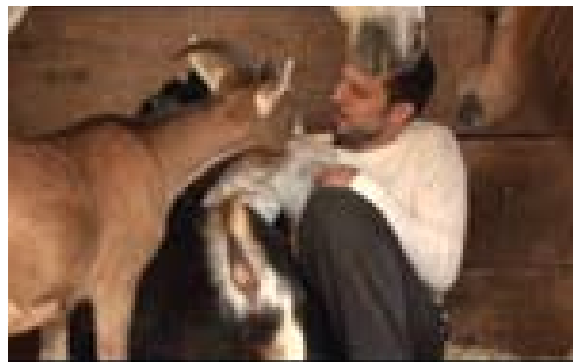
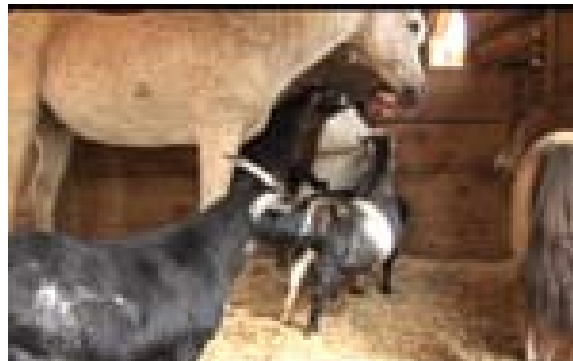
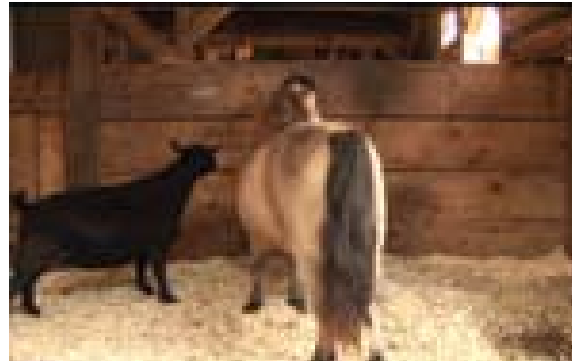
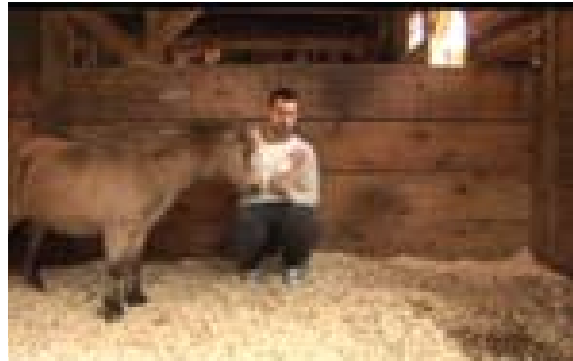


Guillermo Srodek-Hart (Argentina)

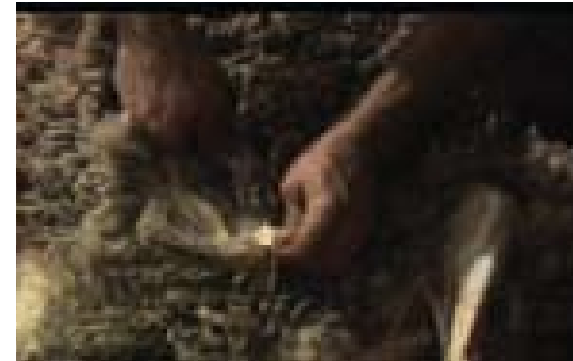
Jakson, 2008 | Video-Performance, color, sonido, 4 min.



Feast, 2008 | Video-Performance, color, sonido, 4 min.



Butchery, 2008 | Video-Performance, color, sonido, 4 min.



Hugo Aveta (Argentina)

Historias Clínicas, de la serie Des / ciertos, Fotografía, 120 x 100 cm. | Video, 5:50 min.



Kiefer, de la serie Des / ciertos, 2009 | Fotografía, 1 x 120 cm. | Video, 11:30 min.



Subsuelo, de la serie Des / ciertos, 2007 | Fotografía, 1 x 120 cm. | Video, 8 min.



La Casa de los Conejos, la serie Des / ciertos, 2008 | Fotografía, 1 x 120 cm | Video, 5:30 min.



Subte, de la serie Des / ciertos , 2009 | Fotografía, 1 x 120 cm. | Video, 30 min.



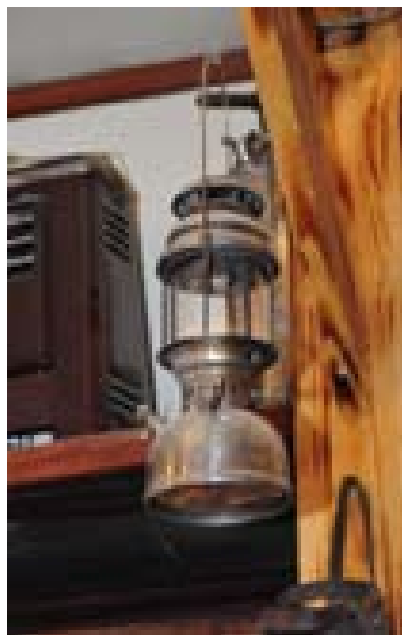
Laura Glusman (Argentina)

Fósil, 2007 | Fotografía Mural, 310 x 280 cm.



Katie van Scherpenberg (Brasil)

Sin Nombre, 2009 | Técnica mixta, dimensiones variables



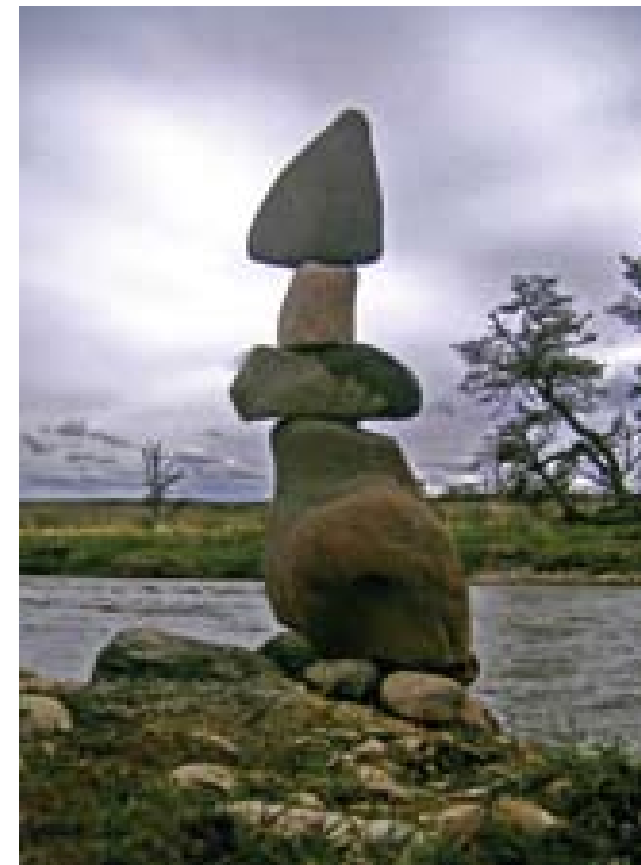
Michael Sailstorfer (Alemania)

Hoher-Besuch – Ushuaia (Visita Oficial – Ushuaia), 2009 | Instalación sonora con 1 micrófono, mezclador, parlante y amplificación. Registro original del ventilador del Hall Central



Miguel Pereyra (Argentina)

Sin Título, 2009 | 14 fotografías, 60 x 40 cm.



Verónica Gómez (Argentina)

El Reino del Castor, 2009 | Instalación con dos maquetas, un diorama de celda modelo para castor, 10 dibujos impresos sobre lona, 15 ilustraciones, cuatro textos y un plano, 280 x 2000 x 650 cm.



CINE PACKEWAIA



Thomas Demand (Alemania)

Regen (Lluvia), 2008 | 35mm, color, sonido, 4 min.

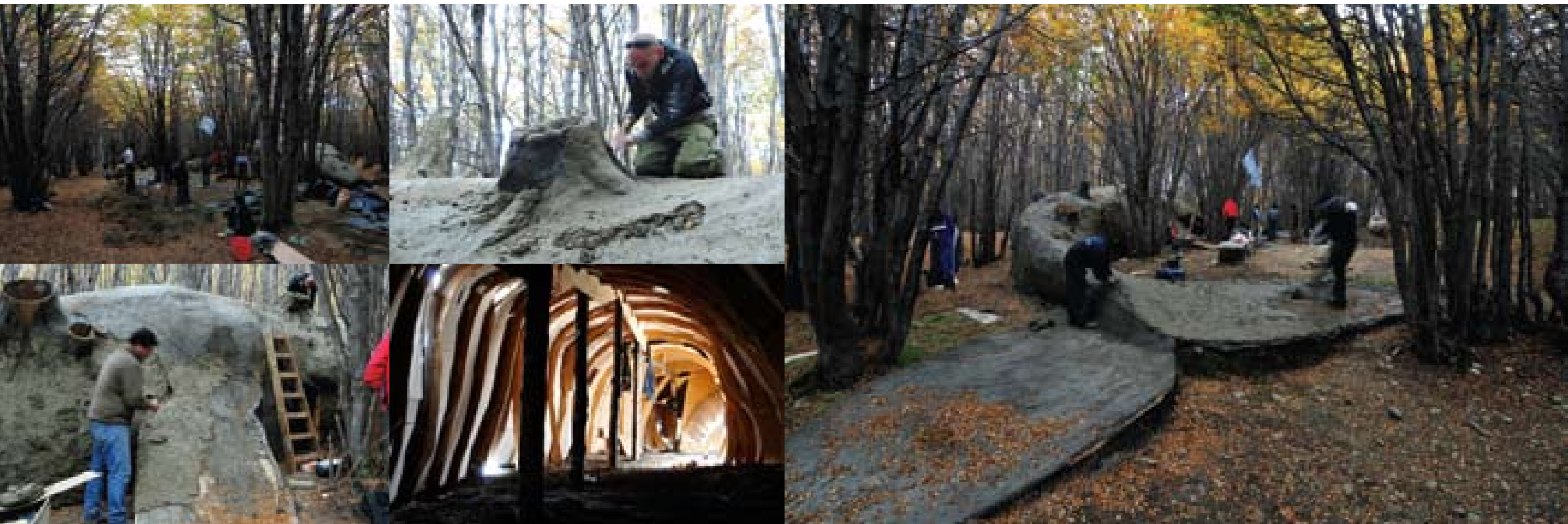


INSTALACIONES/PERFORMANCES
EN EL ESPACIO PÚBLICO



Adrián Villar Rojas (Argentina)

Mi Familia Muerta, 2009 | Escultura de arcilla, 280 x 2800 x 400 cm.





Adriana Bustos (Argentina)

Elevación de Ushuaia, 2009 | Performance y objeto de seda, aluminio y cuerdas de piano, 100 x 300 x 160 cm.





Agnes Meyer-Brandis (Alemania)

The Drilling Consortium, 2009 | Charla interdisciplinaria sobre las capas subterráneas del hielo y la tierra con:
Dr. Rogelio Daniel Acevedo, Dr. Jorge Rabassa y Agnes Meyer-Brandis.



Christoph Keller (Alemania)

Cloudbuster Project Ushuaia, 2009 | Instalación con tubos de metal, mangueras, agua y bomba de agua,
570 x 125 x 130 cm.



Thomas Mulcaire, Ntsikelelo Ntshingila y Pol Taylor (Sudáfrica / Sudáfrica y Swazilandia / Chile)

ICEPAC, ITASC Catabatic Experimental Platform for Antarctic Culture, 2009 | Carpa de poliéster, forro polar y acero de 8.83 x 2.76 x 4.00 m. y video con programa de obras producidas durante el proyecto ITASC en la Antártida en 2006-2008, con Erika Blumenfeld (EE.UU.), Adam Hyde (Nueva Zelanda), Rebecca Mattos (Brasil), Thomas Mulcaire (Sudáfrica), Siphwe Ngwenya (Sudáfrica), Amanda Rodrigues Alves (Brasil), Pol Taylor (Chile) y 1stborn (Ntsikelelo Ntshingila)(Sudáfrica y Swazilandia / Swazilandia)

ICEPAC – Programa de obras producidas durante el proyecto ITASC en la Antártida en 2006-2009 (en orden alfabético)

1STBORN (NTSIKELELO NTSHINGILA) Y ADAM HYDE (Sudáfrica y Swazilandia/ Nueva Zelanda)
Pulsation Magnetometer, 2006-2007 | Audio, 6 pistas, 26: 57 min. | Producido por Jem Sqash

1STBORN (NTSIKELELO NTSHINGILA) Y SIPHIWE NGWENYA (Sudáfrica / Swazilandia)
Natives from the Sun, 2007 | Audio, 10 pistas, 35: 48 min. | Producido por Mabonakude/ Sound Kitchen Studio/ Vibrations Recording Studio

ERIKA BLUMENFELD (EE.UU.)
Apparent Horizons: Antarctica, 2009 | Basado en una serie fotográfica, proyección digital

REBECCA MATTOS Y AMANDA RODRIGUES ALVES (Brasil)
Piece for a Solitary Machine, 2007 | Audio, 1 pista, 6: 40 min.

THOMAS MULCAIRE (Sudáfrica)
Study for Solaris, 2007 | Video digital, 6: 35 min.

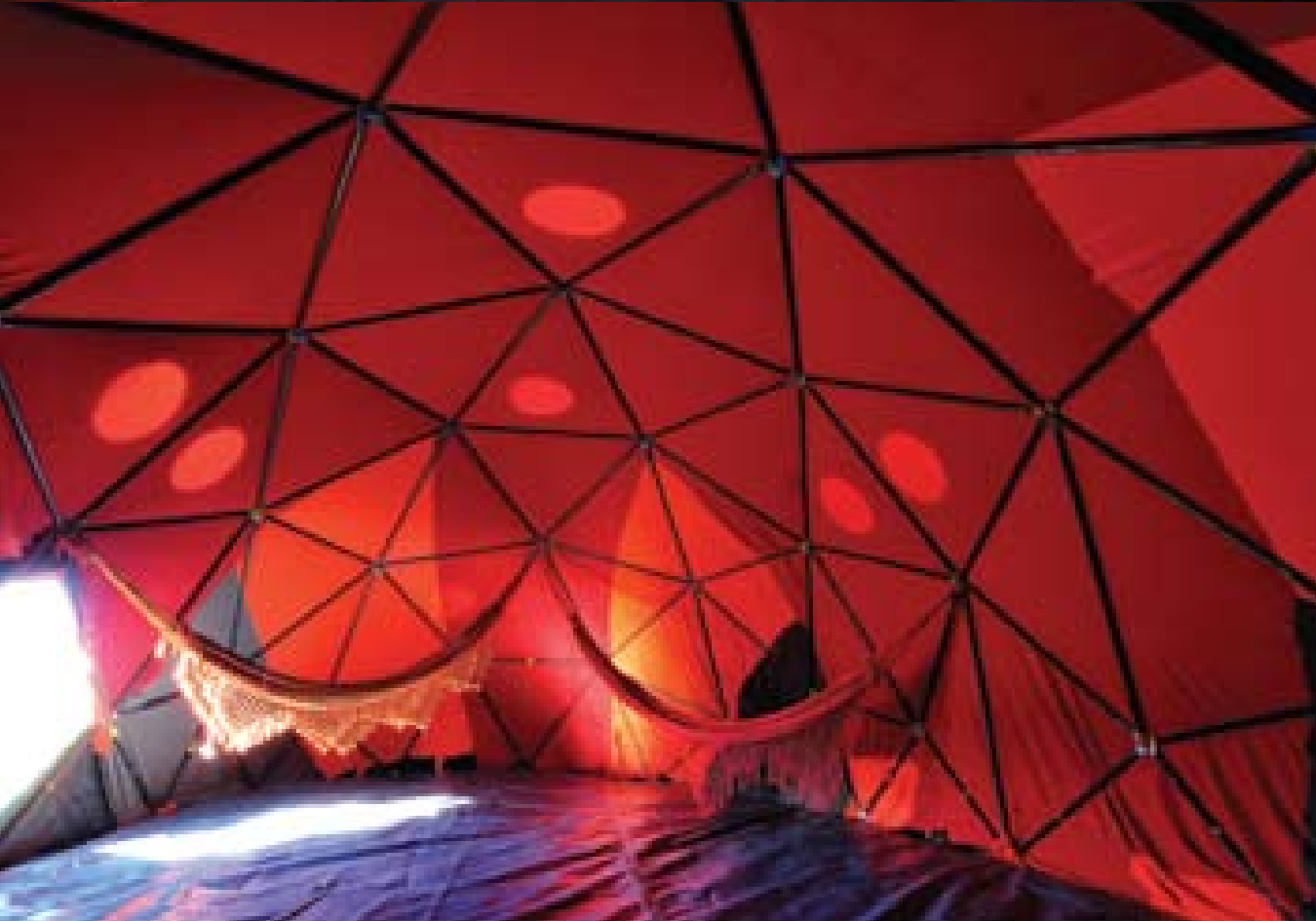
THOMAS MULCAIRE (Sudáfrica)
Solaris, 2007 | Video digital, loop

THOMAS MULCAIRE Y POL TAYLOR (Sudáfrica / Chile)
FRIDAY, 2009 | Orina, bolsas plásticas | Toma de la Instalación Vesleskarvet Nunatak, Antártida, 2009

AMANDA RODRIGUES ALVES (Brasil)
Lugar Común, 2007 | 4 fotografías, dimensión variable







Katie van Scherpenberg

UTOPIÁ, 2009 | Intervención en Lago Escondido, Tierra del Fuego, Patagonia. Cuatro cuadrados en óxido de hierro, 50 x 50 cm.



Mahony (Alemania/ Austria) | con la colaboración de Ezequiel Monteros (Argentina)

Potato Dinner, 2009 | Performance

Sr. Curador de la Bienal del Fin del Mundo.

Le escribo esta carta para explicarle por qué no pude traer el chucrut para la cena del Fin del Mundo.

El barril de chucrut partió en un camión del barrio 11 de Viena hacia Bremen, allí hizo un transbordo hacia Hamburgo de donde por fin salió a altamar en el barco Monte Olivia. El barco hizo varias escalas: Francia, Inglaterra, Senegal y Brasil para llegar al puerto de Buenos Aires el 5 de Abril.

Una vez en Buenos Aires me comuniqué con el Comercio que nos trasladó el barril para preguntar sobre detalles de su llegada. Aquí surge el primer problema:

“La señora del Comercio me preguntó quién iba a importar el barril e inmediatamente le expliqué que era yo quien importaba el barril, Éste fue el principio de la odisea.

Las oficinas de Comercio en Bs. As. están todas situadas cerca de un mástil que todos llaman obelisco. Cuando fui personalmente al Comercio descubrí la importancia de ser importador, cuestión sobre la que nadie me había advertido antes de salir de Viena.

Ante esta situación decidí “iniciarme” como importador. Ésta parecía la única posibilidad legal para ingresarlo al país. Tuve que ir a la Aduana a buscar información, y allí me explicaron que tenía que inscribirme en un Registro Nacional de Importadores, pero antes tenía que inscribirme en la Administración Fiscal de Ingresos Públicos, lugar que pude visitar y conocer - Señor Curador, usted se podrá imaginar que para mí la comunicación en un país austral era muy difícil ya que no podía hablar correctamente el castellano para empeorar aún más mi situación, en la oficina de informes me atendió una persona con discapacidades para hablar, así que directamente tomé un número y me dispuse a esperar por cuatro horas. Cuando por fin me atendieron me explicaron que primero tenía que dirigirme a la Oficina de inmigración, que se encuentra muy cerca del viejo hotel de inmigrantes de finales de siglo XIX. En la Oficina de Inmigración el escenario me recordó a aquellos inmigrantes europeos de siglos pasados que vinieron a la Argentina. Cuando por fin pude ingresar y ser atendido, me explicaron que tenía que hacer un trámite de residencia en el país y me mostraron un listado de oficios y requisitos. Yo estaba en la categoría de artistas y deportistas, pero para ello debía volver a Viena a por mis antecedentes policiales, certificado de nacimiento, etc. Nunca había pensado en radicarme en la Argentina, ¡ menos todavía para poder ingresar un barril de chucrut!

Otro de los descubrimientos que pude hacer fue la existencia de los “despachantes de aduanas”. Ellos son los encargados de los trámites aduaneros, así que decidí conocer a alguno. Cuando por fin encontré a un despachante, me explicó las dificultades que existían para ingresar el chucrut al país debido a que no era “importador”, pero lo que mas me llamó la atención fue lo que me dijo después:

-Mirá, lo de ustedes es imposible, la única que nos queda es darle una coima a la aduana.

Para que usted lo entienda, “la coima” es un comercio en negro que se realiza directamente con los administradores del estado. No le voy a negar que la propuesta me resultó atractiva, más considerando

que podíamos liberar al chucrut, pero decidí dejar esa idea de lado.

En ese momento como faltaban cinco días para emprender mi viaje al Fin del Mundo decidí llamar a la embajada para pedir ayuda, pero fue inútil porque no podían hacer nada. Entonces me acordé de que tenía un contacto con una galería de arte, pero tampoco me podieram ayudar y me pasaron el teléfono de una empresa de importación y exportación, ellos me dijeron que solamente importaban muebles y obras de arte, pero no comida, aunque fuese para una obra de arte.

Ya me encontraba inmerso en el mundo de la importación. Tuve la oportunidad de hablar con prestigiosos despachantes y descubrí aún mayores dificultades, ya que aparte de ser importador tenía que estar inscripto en el Instituto Nacional de Alimentación y este tramite podía durar tres meses.

En ese momento ya no tenía a nadie más a quien recurrir, entonces decidí ir directamente al Depósito Fiscal de Aduanas en donde estaba mi barril, pero antes tuve que averiguar la palabra clave “quiero saber si la mercadería ingresó en el depósito”.

Allí me dieron un casco y un chaleco de seguridad para llegar al Galpón nº 5 en donde me recibió Carlos, el encargado del depósito. Para mi sorpresa él sí hablaba alemán porque había trabajado como marinero mercante. Primero le pedí que me llevara hasta el barril a lo que accedió sin mayores inconvenientes.

-Allí estaba el barril de chucrut, ¡ el mismo barril que compré en Viena!

Luego de explicarle mi situación y la del barril, me dijo que sí existía una posibilidad:

-Andate a la aduana, a la Oficina de Técnica de Importación y preguntá por Pepe, contale lo mismo que me contaste a mí, cualquier cosa vení a verme de vuelta.

Cuando fui me explicaron que existía un registro especial para importadores por primera y última vez, pero no podía hacerlo porque no era residente en Argentina, me dijo que si no lo retiraba tendría que presentar una nota en donde pedía al estado “el abandono y destrucción del barril” y después de eso esperar la respuesta del estado. Lo que no sabía era cuándo me iban a responder y si aceptarían la destrucción.

Señor Curador, no me gustaría destruir el barril y la Bienal del Fin del Mundo ya empezó hace dos horas, pero no creo que podamos hacer mucho. Si a usted le parece, podemos dejarlo en el mar para evitar las fronteras. Espero ansiosamente su respuesta. Lo saluda atentamente,

El Importador

[*] El texto es parte de la performance Kartoffeleessen (cena de papa), realizada por el Grupo Mahony (Alemania-Austria) y el performer Ezequiel Monteros (Argentina) en la Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia, Tierra del Fuego, Argentina durante el año 2009. Autor Ezequiel Monteros.





Ronald Duarte (Brasil)

Nimbo //Oxalá, 2009 | Performance | Afuera del hangar





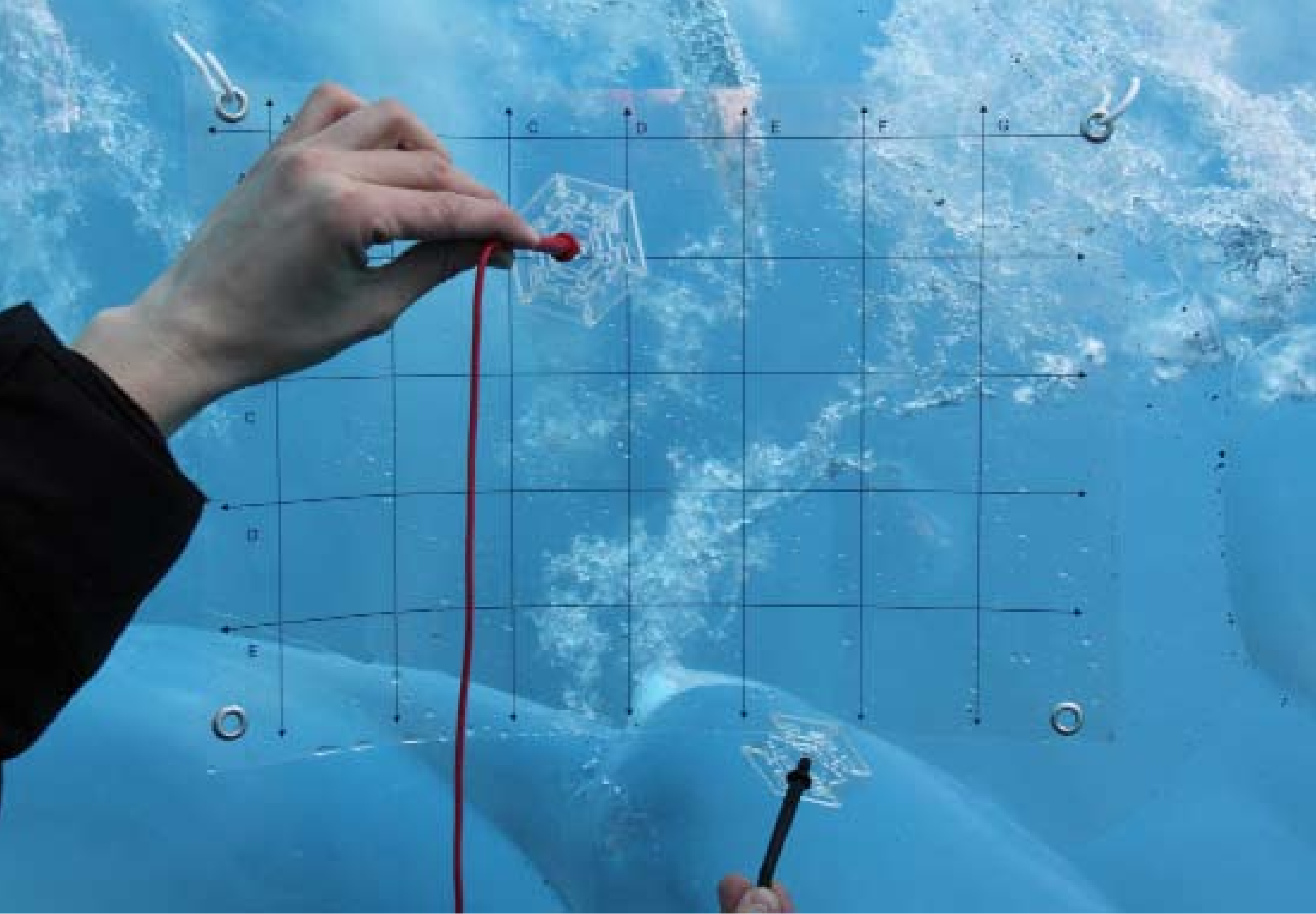
EL CALAFATE



Agnes Meyer-Brandis (Alemania)

L.I.N.Q. / Living Ice Notion Quest. El Calafate, 2009 | Acción y objetos | HD transferido a DVD, color, sonido, 16 min.





Esteban Álvarez (Argentina)

Proyecto Económico para una Ecología más Justa, 2009 | Video Performance, color, sonido, 8 min.



Gerd Rohling (Alemania)

Sin Título, 2008 | Performance en Patagonia (Glaciar Perito Moreno y Torres del Paine)



UN PROYECTO PEDAGÓGICO PARA LA BIENAL DEL FIN DEL MUNDO

KARINA MADDONNI

*Declarado de Interés Educativo por el Ministerio de Educación de la provincia de Tierra del Fuego.
Resolución nro. 257/09*

La orilla, el borde, el linde, la máxima proximidad posible desde América al Polo Sur y a la Antártida, el mar interrumpido por pequeñas e innumerables islas, una cordillera que en esta isla encuentra su final -o inicio- se imponen y modelan todo lo que sucede y lo que no sucede. Esta particular geografía pareciera estar en consonancia con la experiencia del límite que aquello entendido por *pedagógico*, y aquello designado como *artístico* delinearon entre sí, estableciendo coordenadas nuevas para el encuentro de estas dos esferas.

El Proyecto Pedagógico de la II Bienal del Fin del Mundo se ha fundamentado en la certeza acerca de la importancia cardinal de compartir con instituciones educativas de todos los niveles y con el público general, el espacio de profunda reflexión a cerca de los avatares de nuestro tiempo, ofrecido singularmente por la Bienal.

Una Bienal, además de ser una gran exhibición de arte, debe tener como prioridad ofrecer un aporte significativo a la construcción del saber, y así, a la identidad de una región. Es en este sentido que este Proyecto Pedagógico ha apuntado al porvenir desde su primera edición en 2007, fortaleciendo las bases y fundamentos que otorgan sentido y continuidad a esta Bienal.

De esta manera, la identidad de esta joven Bienal se constituye también desde la importancia que se le ha decidido otorgar a su Proyecto Pedagógico desde su fundación, constituyéndose sin duda en uno de sus valores diferenciales.

Para esta segunda edición, el compromiso ha consistido fundamentalmente en afianzar la labor comenzada en 2007 y extender los alcances geográficos del proyecto a la totalidad de la Provincia de Tierra del Fuego, Argentina.

Esta propuesta concebida como punto de partida, es un espacio donde, a partir de la construcción plural y compartida, es posible comenzar aquella edificación con el otro de un saber fundado en la educación de la sensibilidad y en la reflexión crítica que se espera que las obras y los artistas estimulen.

Entendemos que el vínculo entre lo educativo y lo artístico presenta variadas intensidades según cada bienal y cada edición, dependiendo de las propuestas y las características de los curadores, si bien podría afirmarse que en los últimos años, al menos para las bienales latinoamericanas, se tiende al fortalecimiento de este vínculo y la dilución de los límites entre una y otra esfera. Claros ejemplos de esta tendencia lo evidencian las bienales de La Habana (Cuba) y la Bienal del Mercosur (Porto Alegre/Brasil). Esta situación prolonga en su dimensión temporal a las bienales, pudiendo ofrecer actividades pre y post muestra.

Escribir acerca del Proyecto Pedagógico de una bienal implica la dimensión de lo humano situada en el centro del campo a desplegar. En este sentido ha sido de prioritario interés desde la perspectiva del Proyecto Pedagógico, el análisis de los efectos posibles que este tipo particular de eventos provocan tanto en la comunidad local, así como también en la población de ciudades próximas como Río Grande (Tierra del Fuego) para poder delinear las estrategias de transferencia más apropiadas para ese momento y para las futuras ediciones ya que es tarea fundamental del presente programa educativo enriquecer y ampliar la relación que pueda establecer la bienal en calidad de exhibición con el público que proviene de la comunidad local.

Los propósitos del Proyecto Pedagógico de la II Bienal del Fin del Mundo

El principal propósito es que el proyecto pedagógico funcione como interfase posible entre el mega evento y la comunidad local. Desde el punto de vista de los contenidos nos hemos propuesto reflexionar sobre la línea curatorial de esta segunda edición de la Bienal; fomentar la actividad creativa en las instituciones participantes; establecer vínculos posibles entre la noción de INTEMPERIE y el lugar desde el que la misma es pensada; poder pensar en INTEMPERIES; fomentar el intercambio de material artístico, a través de la itinerancia de los espacios de exhibición; generar materiales de calidad para que conformen el archivo de producciones del proyecto.

En este sentido, los propósitos del Proyecto podrían nuclearse en tres grandes unidades:

- > Contribuir al fortalecimiento de la presencia del Arte Contemporáneo vehiculizado a través de la Bienal del Fin del Mundo, en la educación, partiendo de la certeza de la existencia de barreras simbólicas que alejan al público general y potencial de este tipo de manifestaciones artísticas.
- > Acercar a las instituciones educativas la II Bienal del Fin del Mundo, proponiéndose como un canal de conexión concreto y efectivo a cargo de profesionales expertos en la materia y teniendo como eje conceptual la INTEMPERIE propuesto por la curaduría general.
- > Generar trabajos teóricos de investigación acerca de las experiencias devenidas de la puesta en práctica del P.P. durante las sucesivas ediciones y promover sus presentaciones nacional e internacionalmente a modo de aporte e intercambio con otras instituciones artístico-educativas.
- > Mantener la presencia vital del proyecto pedagógico a través de un espacio de exhibición de las producciones realizada a partir de los dispositivos propuestos durante el 2008 y el 2009 en la Sede principal de la bienal.

¿Cómo lograrlos?

El diseño de dispositivos didácticos apropiados para cada nivel del proceso educativo y en la formación de guías, esperando ofrecer un aporte a la ampliación de la sensibilidad artística de los estudiantes y del público general. Este programa se ha focalizado en las comunidades de las ciudades de Ushuaia, Río Grande y Tolhuin (Tierra del Fuego), así como también han participado instituciones de educación superior de formación artística de Francia y Suecia.

1. Capacitación en torno a la Bienal

Guías: a través de guías se hizo efectiva la llegada del discurso curatorial, así como también las particularidades de las obras presentadas y de sus artistas. Se ofrecieron seminarios intensivos presenciales en Ushuaia, donde los postulantes encontraron la capacitación necesaria para resolver inquietudes por parte del público asistente, a nivel artístico y turístico, consustanciándolos tanto con la propuesta curatorial de la Bienal como con el lugar geográfico y su historia. Se conformó un equipo de 16 guías que trabajaron en las diversas sedes de la Bienal (Hangar del Aeropuerto Viejo, Antigua Usina, Museo Marítimo de Ushuaia (Ex Presidio) y el Bosque Yatana).

Docentes: se dictaron seminarios durante el 2008 y el 2007 para los educadores del área artística, de todos los niveles, en las ciudades de Ushuaia y Río Grande, para que acompañasen a los alumnos en el proceso de aprendizaje del Arte Contemporáneo dentro del aula.

2. La Experiencia de lo Colectivo

Videar la Intemperie: Propuesta de video-arte para estudiantes avanzados de las carreras de Imagen y Sonido. Los trabajos fueron exhibidos en el espacio del Proyecto Pedagógico de la Bienal en el Hangar.

3. El Mundo en Nuestras Manos: Este eje estuvo orientado hacia la concientización de la importancia del cuidado del medioambiente a través de la experiencia estética.

A) Proyecto Biosfera (Coordinador docente-artista Joaquín Fargas). Entendiendo la dimensión estética como medio facilitador para la voluntad de cuidado del medio, hemos propuesto la recolección de ecosistemas propios de la región y el armado de sus propias *bioesferas* con materiales accesibles, aproximando a los niños la noción de Care Art. En el

espacio del Proyecto Pedagógico se exhibieron fotos de las distintas etapas del Proyecto y un prototipo rector de bioesfera del artista.

B) Las Dos Caras de Mi Hábitat: Para este dispositivo la idea ha sido redescubrir el hábitat personal desde la dimensión estética, utilizando como medio la fotografía, mediante la experiencia de un safari fotográfico entre alumnos y docentes por el propio hábitat.

A modo de conclusión

Sin duda las particularidades geográficas y sociales de esta ciudad, modelaron de manera única el diálogo con este evento internacional del cual formaron parte la mayor cantidad posible de actores de esta comunidad, contribuyendo así al asentamiento de bases firmes para la continuidad de acciones culturales y educativas de este tenor y envergadura.

Ésta ha sido la segunda vez que he tenido la maravillosa oportunidad de diseñar y conducir el proyecto pedagógico de esta joven bienal. A diferencia de la primera edición, nos encontramos con una comunidad deseosa de que *suceda* este evento y de *formar parte* del mismo. La alta convocatoria a las capacitaciones en arte contemporáneo, la enorme cantidad de envíos de trabajos de los alumnos de todos los niveles, el espacio que los medios le han otorgado y la colaboración tanto de los Municipios de Río grande y de Ushuaia así como del gobierno provincial evidencian la avidez que tiene esta comunidad de quebrar barreras geográficas y culturales, de proyectarse de manera consciente al resto del mundo desde esta Bienal cuya fragilidad irá mutando en fortaleza si estas bases silenciosas continúan afianzándose edición tras edición.

Prof. Lic. Karina Maddonni

Curadora del Proyecto Pedagógico de la Bienal del Fin del Mundo 07 y 09. Licenciada en Artes Visuales con orientación en Pintura (IUNA), artista visual, maestranda en Lenguajes Artísticos Combinados y miembro del equipo de Investigación del Postgrado del IUNA.



Joaquín Fargas junto a prototipo rector de Bioesfera en el espacio del Proyecto Pedagógico en el Hangar del Aeropuerto Viejo



Capacitación de guías in situ a cargo de la curadora del proyecto Karina Maddonni, Hangar del Aeropuerto Viejo.



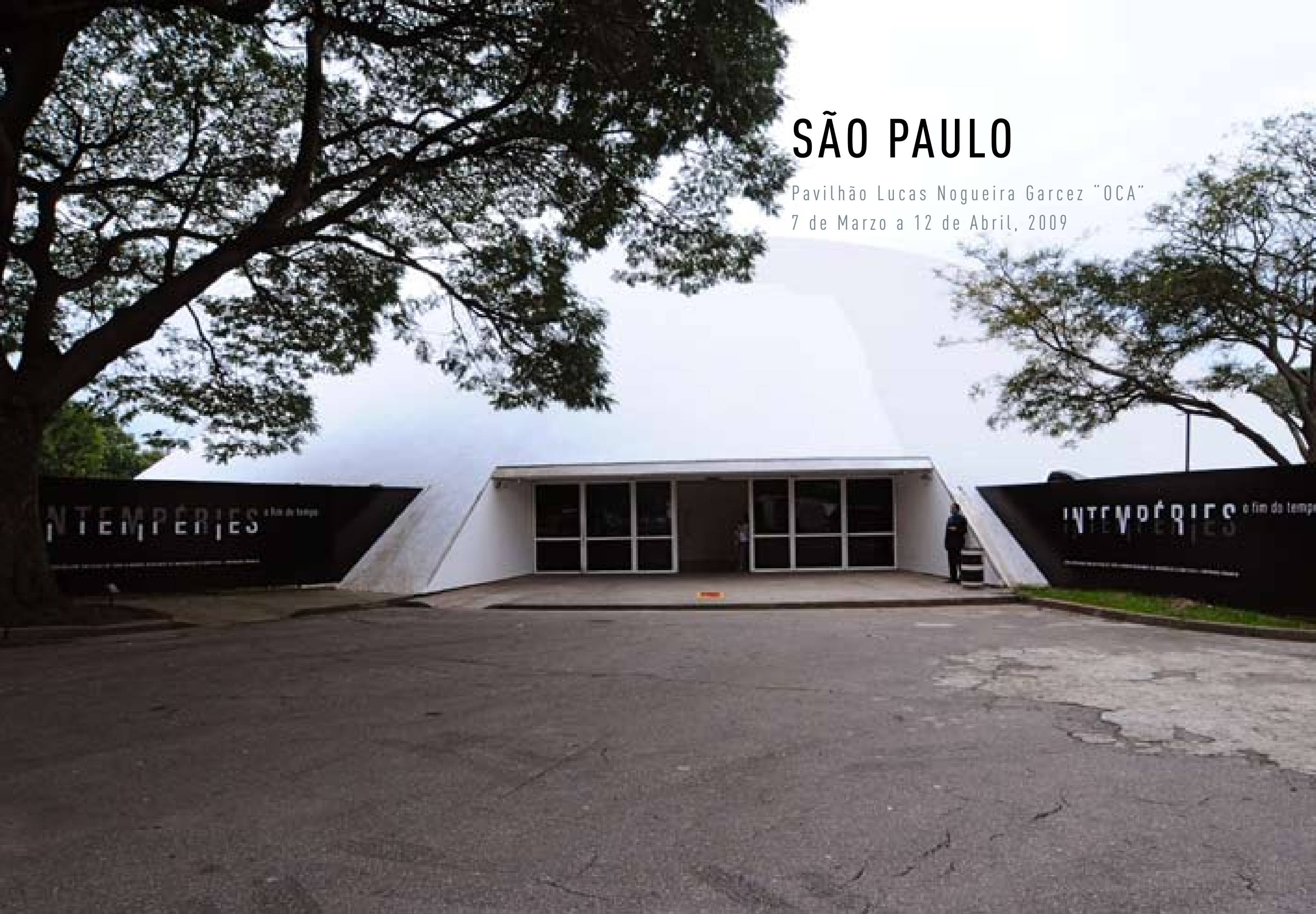
Capacitación de guías in situ a cargo de la curadora del proyecto Karina Maddonni, Hangar del Aeropuerto Viejo



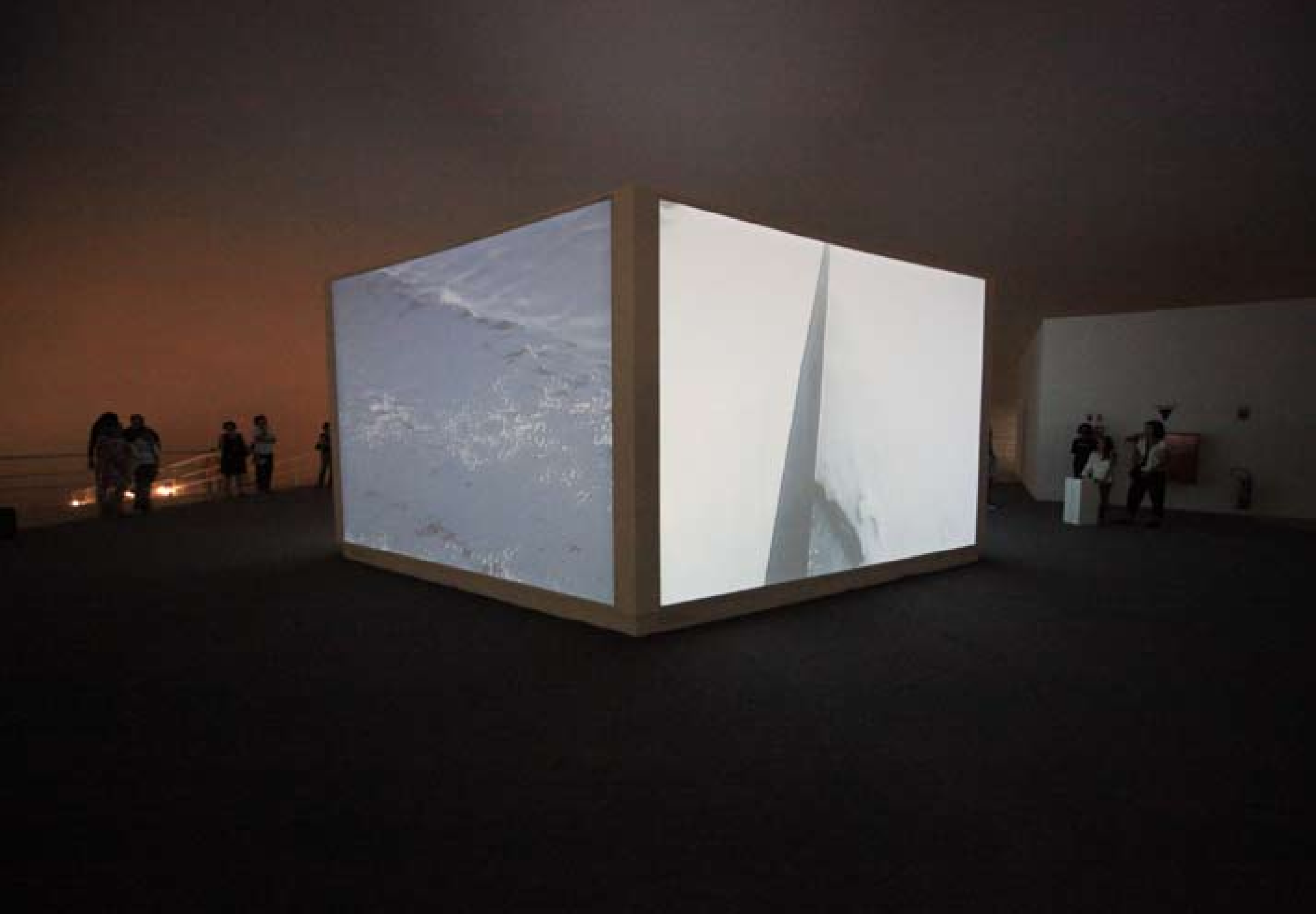
Las dos caras de mi hábitat, escuela Sábado(Ushuaia), profesor coordinador Laura Aguilera, autor Leandro Lodi, título, "Nuestros Recursos", 2009, Díptico fotográfico

SÃO PAULO

Pavilhão Lucas Nogueira Garcez "OCA"
7 de Marzo a 12 de Abril, 2009







Alexander Nikolaev (Uzbekistán)

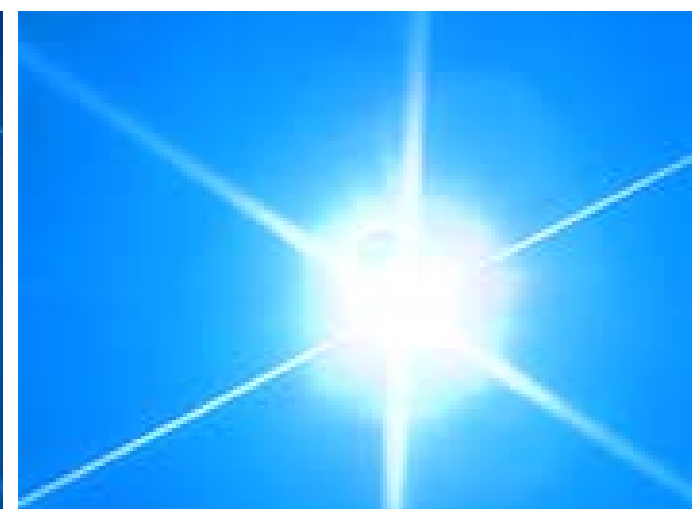
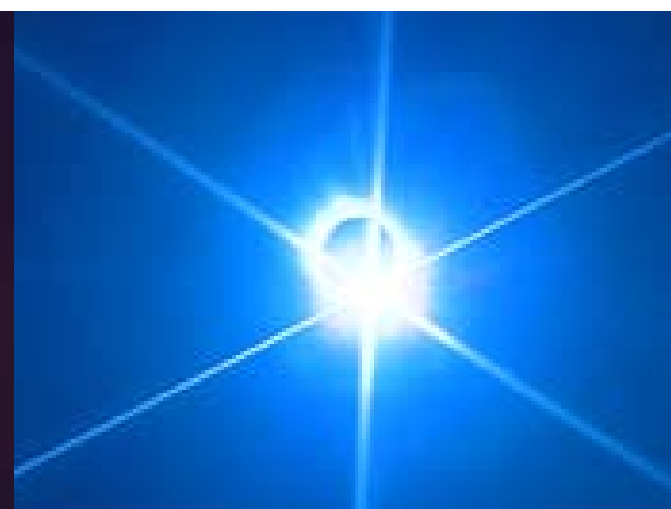
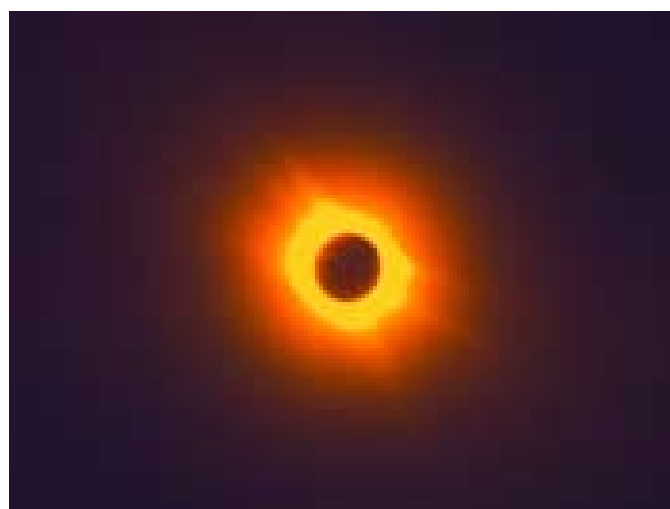
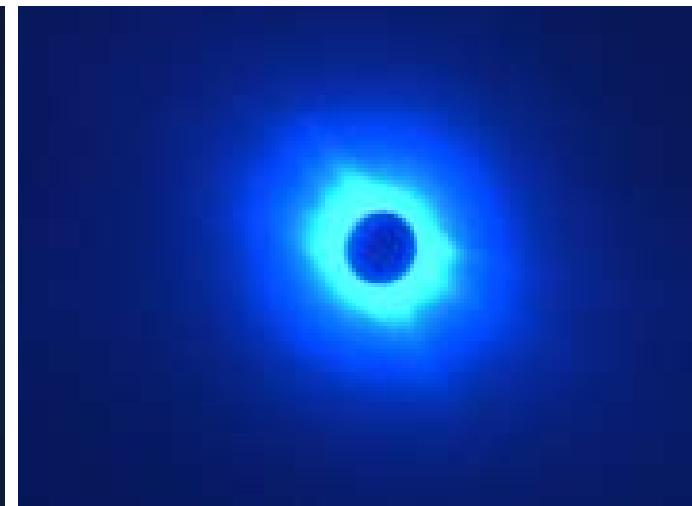
Prayer, 2007 | Video, color, sonido, 5:21 min.





Ann Veronica Janssens (Bélgica)

Side, 2006 | Vídeo, color, sin sonido, 3:02 min. | Cortesía Galerie Micheline Sz wajcer, Antuerpia





Andrej Zdravič (Eslovenia)

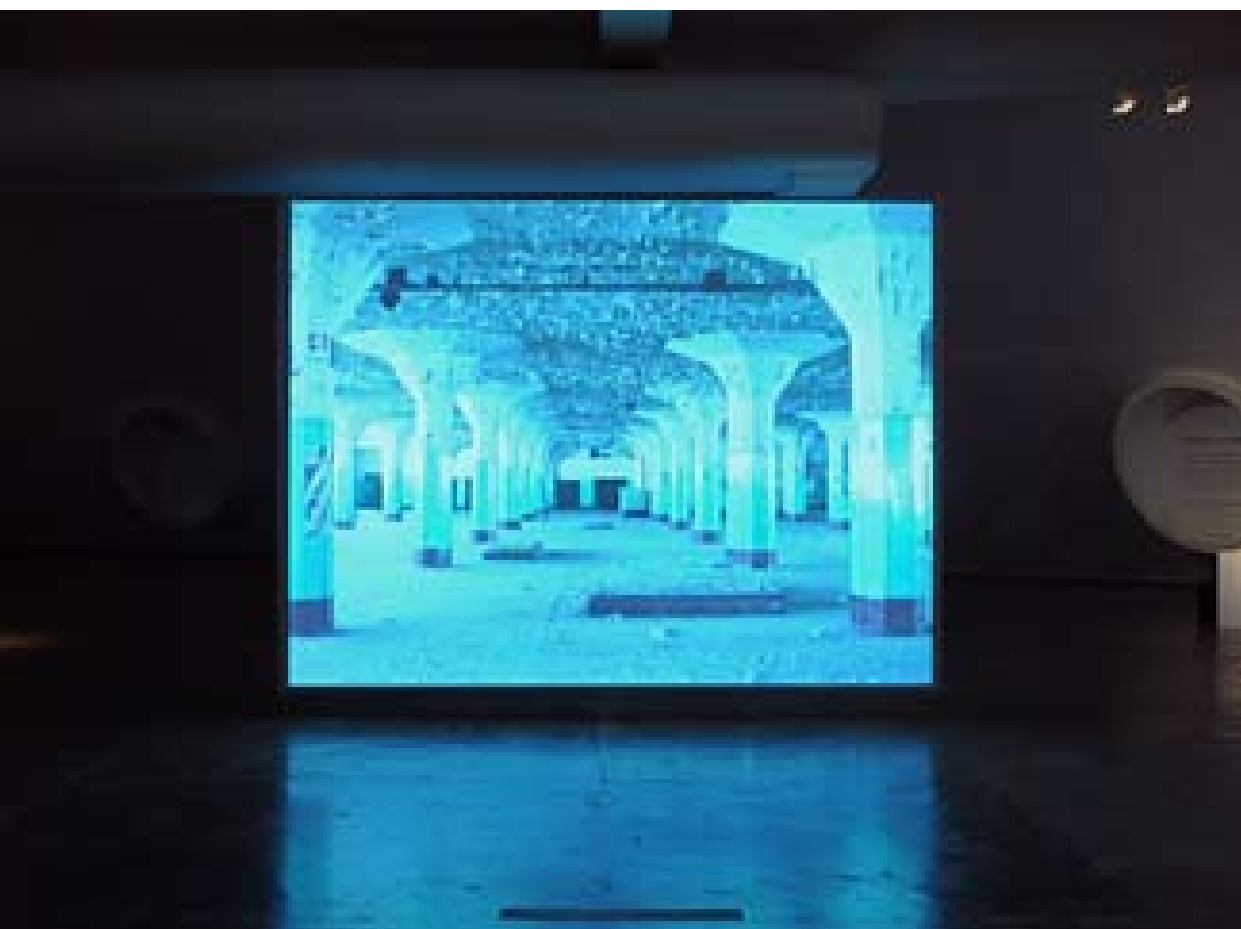
Riverglass, A River Ballet in Four Seasons, 1997 | Video, color, sonido, 40:53 min.





Diana Lebensohn (Argentina)

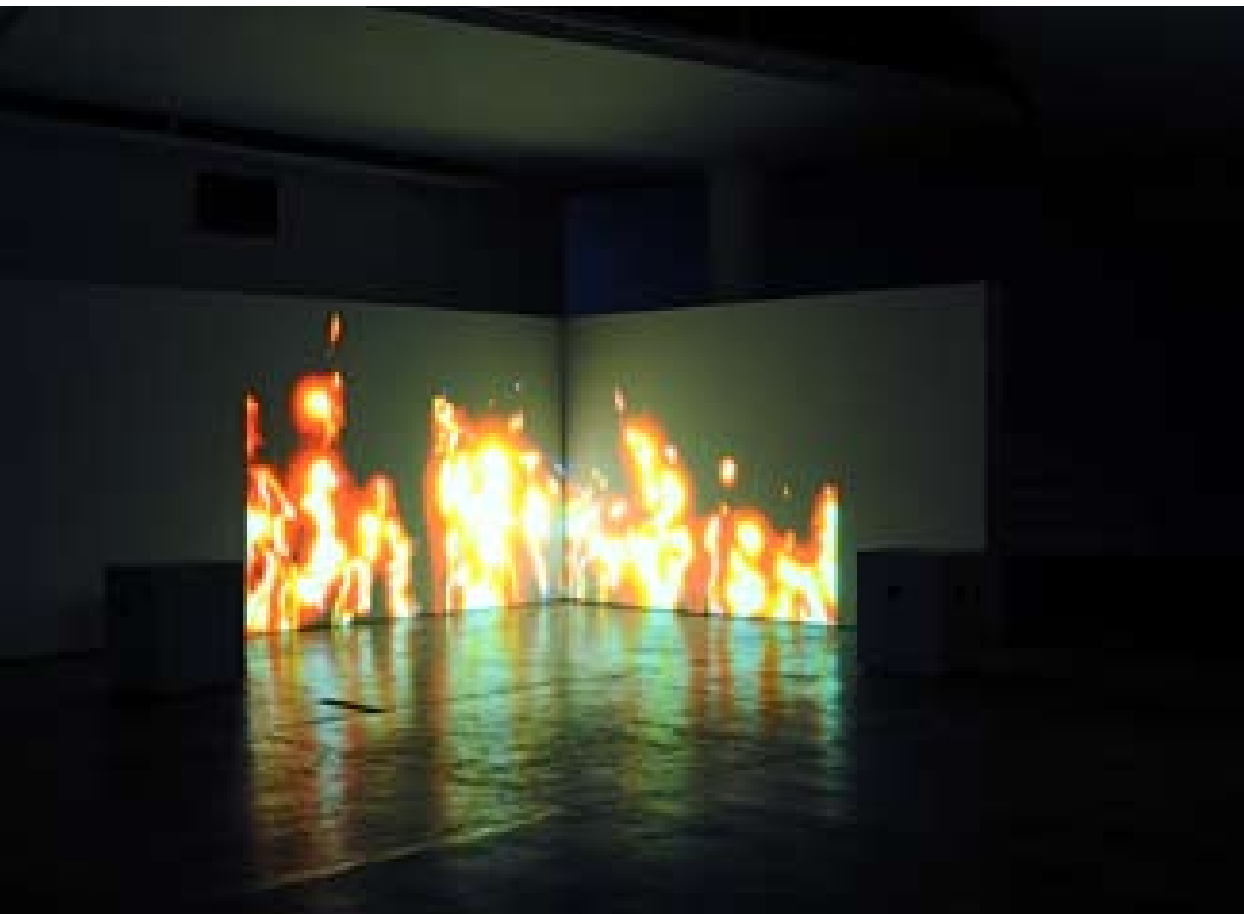
Cuando Bagley Lloró, 2008 | Video, color, sonido, 5:33 min.





Eugenio Ampudia (España)

Fuego Frío I, 2003 | Video - Instalación



George Osodi (Nigeria)

Oil Rich Niger Delta, 2007 | Proyección digital de 200 diapositivas | Cortesía Galería Ziggi Golding, Londres





Kalle Laar (Alemania)

Calling the Glacier, 2009 | Instalación | <http://www.callingtheglacier.org/>

Call me! – Calling the Glacier

+ 49 89 3791 4058

Un proyecto de Kalle Laar

Las imágenes, sean estas móviles o estáticas, son siempre representantes espacialmente lejanos de nuestra realidad. Antes de que ellas puedan llegarnos debemos cubrir esa distancia. El sonido no conoce ese límite. Los sonidos llegan al cerebro y al (sub)consciente inmediatamente. La serie de proyectos Call me! investiga los sonidos de fenómenos naturales, provocados por el calentamiento global. A través de la tecnología de telecomunicación, se establece una conexión acústica. La llamada abre a todos los participantes la posibilidad de conectarse con una región remota ignorada por la prensa. Sin embargo, la pura transmisión de información tiene un papel secundario en proyectos como *Calling the Glacier* o *Defroster*. Si bien en primer plano está la comunicación auditiva, la meta final es activar esta perspectiva y concatenarla con los aspectos sociales, políticos y científicos de Call me!

Calling the Glacier es la comunicación telefónica directa con el glaciar Vernagt en los Alpes austríacos. Un micrófono instalado en el interior del glaciar transmite los sonidos de la naturaleza en forma directa y sin elaboración. Se oye fluir el agua con intensidad variable, de vez en cuando se escuchan crujidos y otros sonidos tal como son producidos por un glaciar vivo a lo largo de las estaciones del año. Mientras tanto, un público más amplio toma conciencia de la realidad de los cambios climáticos. Los glaciares de nuestro planeta simbolizan este cambio de modo dramático. Son criaturas vivas gigantescas, que lentamente, o en muchos casos con aterradora rapidez, se van encogiéndose, reduciendo, literalmente se desaguan y desaparecen. *Calling the Glacier* permite que quien se decida a digitar ese número desde cualquier lugar del mundo, esté allá, en tiempo real, en cualquier momento. El proyecto no pone en primer plano noticias sensacionalistas sobre mundos distantes y extraños, sino la experiencia personal de un proceso que nos alcanza a todos.

Call me! es una parte de la iniciativa artística y ecológica “*Overtures*”, una serie interdisciplinaria de proyectos árticos. Artistas, técnicos, científicos y representantes de los medios adquieren conocimientos actualizados sobre el cambio climático a partir de escenarios futuros posibles, lo que les permite pasar esta información a un público más amplio

Serafine Lindemann



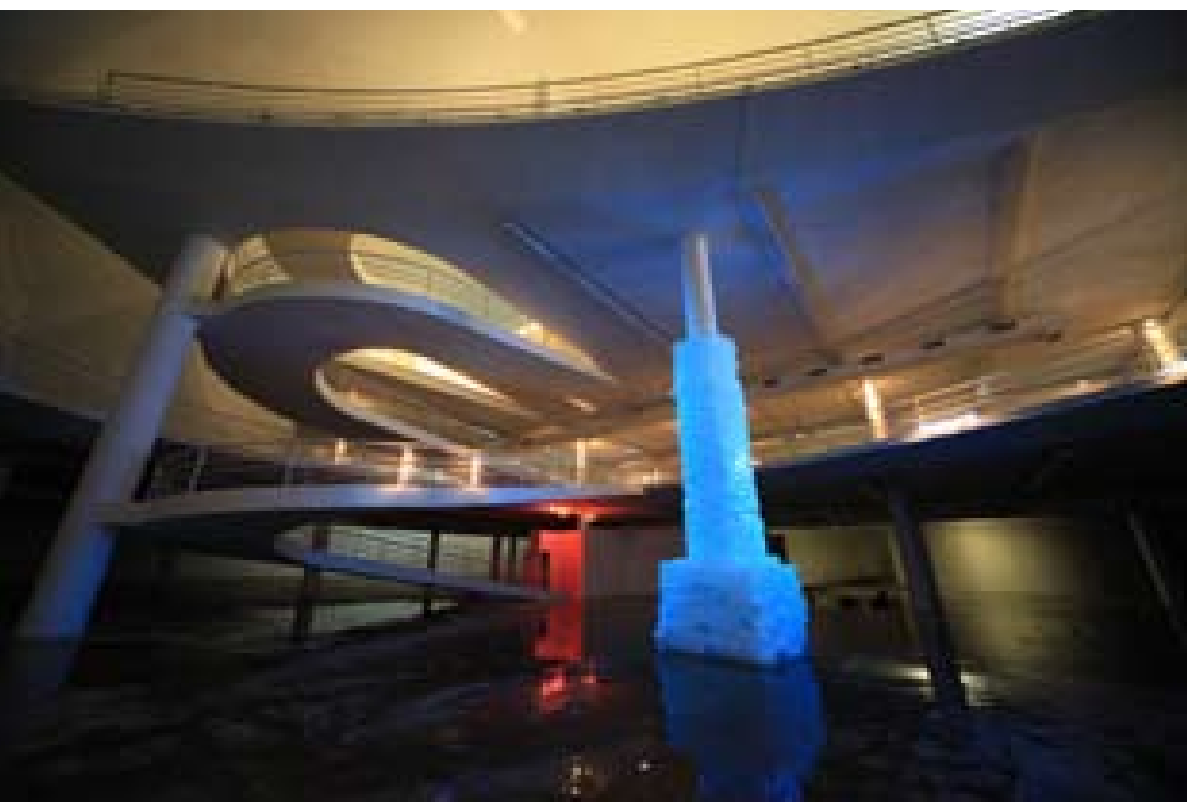
Laura Vinci (Brasil)

Branco, 2004 | Video, color, sin sonido, 2:58 min.



Marcello Dantas (Brasil)

Degelo, 2009 | Escultura de hielo y luz azul, 1100 x 150 x 150 cm.



Michael Sailstorfer/Jürgen Heinert (Alemania)

3 Ster mit Ausblick (3 Metros Cúbicos de Madera con Vista para Fuera), 2002 | Video, color, sonido, 1:52 min.





Mika Rottenberg (Argentina/ EE.UU.)

Fried Sweat, 2008 | Video, color, sonido, 2:28 min. | Cortesía Nicole Klagsbrun Gallery, New York





Reynold Reynolds (EE.UU.)

Secret Life, 2008 | 16 mm transferido a video y stills, color, sonido, 10 min. | Cortesía galería COMA, Berlín





Shin Kiwoun (Corea)

Alarm Clock, 2006 | Video, color, sin sonido, 4:03 min.



Simon Faithfull (Inglaterra)

Sin Título, 2005 | Video, color, sin sonido, 43:53 min.



Thiago Rocha Pitta (Brasil)

Secret Sharer, 2008 | Video, color, sonido, 8:38 min. | Cortesía Galería Gentil Carioca, Río de Janeiro



Yang Shaobin (China)

X-Blind Spot, 2008 | Video - Instalación, 4 proyecciones | Cortesía Long March Project, Beijing





PUNTA ARENAS

Museo Regional de Magallanes
29 de abril a 14 de junio, 2009



Sebastián Preece | fotografías







Sebastián Preece









Hombre del Invernadero. Mantener Cerrado en Navegación, 2009 | Instalación, dimensiones variables
Objetos recolectados, plantas, partes y piezas de inmuebles reciclados (cabina de un bote, parte de un invernadero, una letrina), madera, vidrio y zinc. | Cortesía Museo Regional de Magallanes, Punta Arenas, Chile





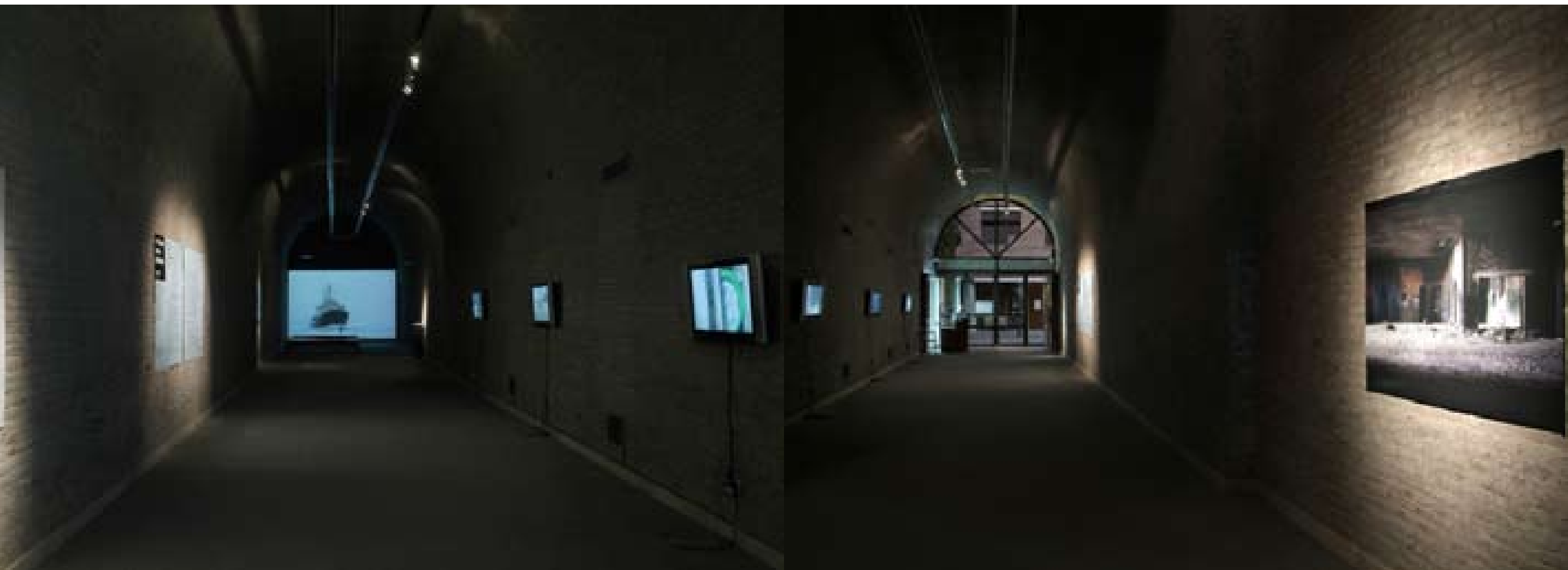




ROSARIO

Centro Cultural Parque de España
8 a 31 de Mayo, 2009





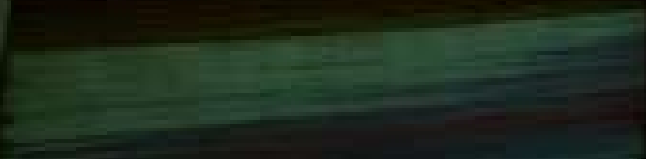
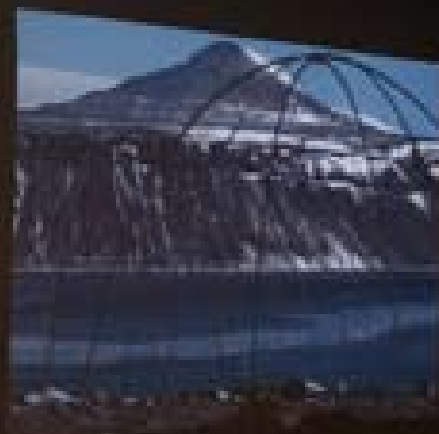
RÍO DE JANEIRO

Oi Futuro

19 de enero a 1 de abril, 2009









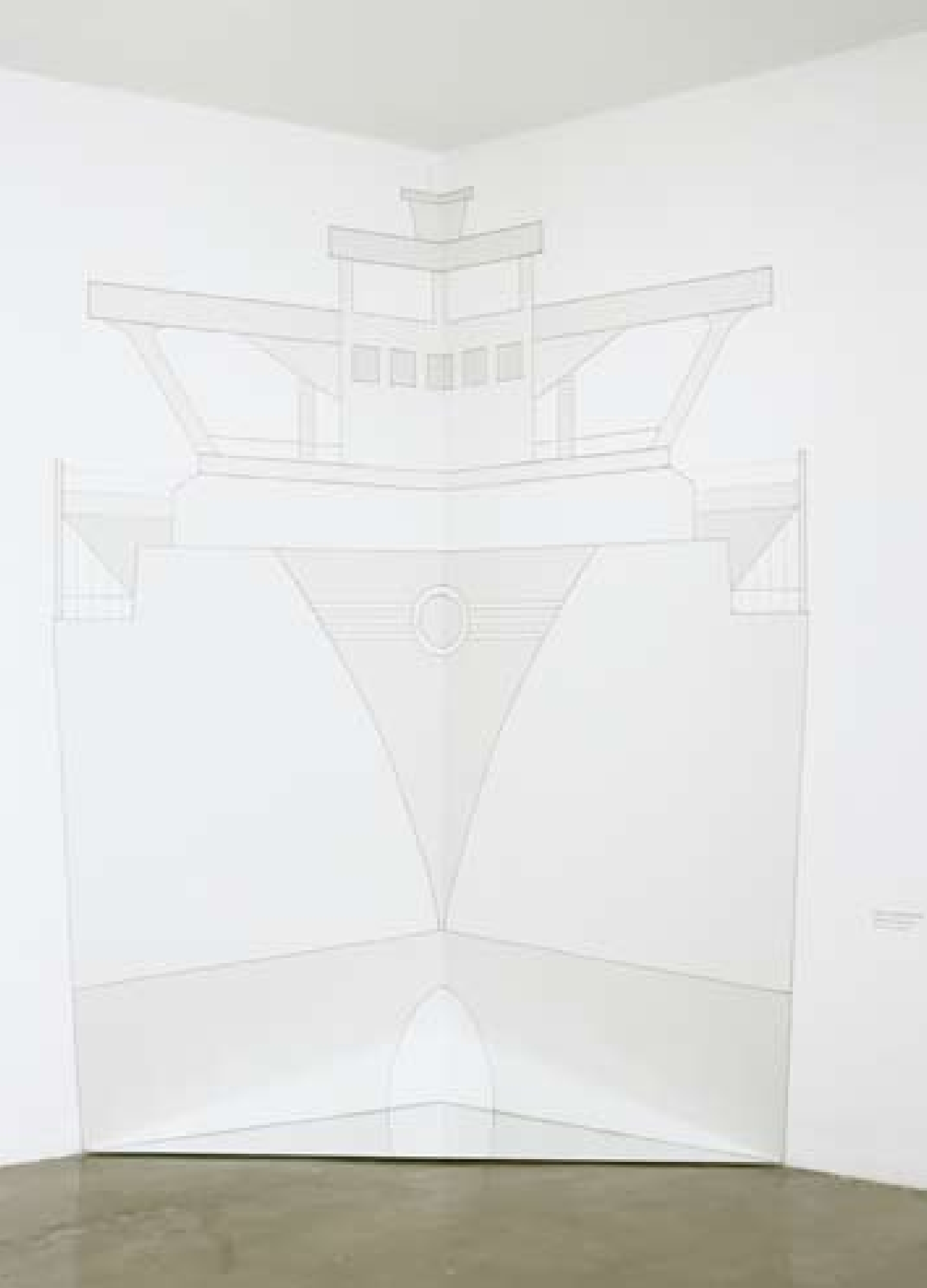


SALA BLANCA









SOBRE EL BLANCO

ALBERTO SARAIVA

El color en el arte contemporáneo es más un dato antropológico que un relieve de la mirada. El color contemporáneo sería también la construcción de un color social. Y un color social es, primero, un color antropológico. Éste se manifiesta como afirmación cultural entre otras culturas, en un cotidiano que ha sido traspasado por la globalización y que viene siendo revisto históricamente. En algún momento el arte de hoy se nos aparece como reflujo con relación a la pasteurización del mundo. Ha de haber alguna individualidad, y el arte ha sido un canal de reafirmación, de postura y de actitud. Pero no hay nada a enfrentar sino sus propias indagaciones. Y tal vez de ahí venga esta otra faceta de acción. Remitirse al color como fenómeno social sería un acto de expansión de la paleta de color, no obstante la paleta moderna haya quedado donde todavía está: en el siglo XX.

Son muchos los blancos. Su variedad y riqueza consiste justamente en el hecho de que es posible verlo o sentirlo de maneras diferentes. Tomemos dos ejemplos para ilustrar esta observación: el "candomblé" de Brasil, de origen africano, atribuye a cada una de sus divinidades un color específico. La divinidad u orixá de color blanco sería Oxalá. Otro ejemplo, como ya lo sabemos, es que los esquimales o Inuit cuentan con 32 palabras para identificar la nieve en su densidad y color en el paisaje blanco. Tanto en uno como en el otro caso, existe la construcción de saberes que ya no se pueden dispensar en función de una cultura occidental europea. La idea es que estos saberes se sumen a otros. Éste es un aspecto positivo de un mundo inevitablemente globalizado. Este mundo es un campo de tensión.

Toda la investigación sobre los colores que conocemos, si no ha tenido como pauta la pintura, por ella fue inspirada. La pintura como segmento de investigación del mundo nos ha indicado fuentes que son muy diferentes de los métodos científicos. Es el caso de la interacción entre la pintura de Cézanne y la filosofía de Merleau Ponty. El color como ciencia, círculo cromático de Newton, en que el blanco es la suma de todos los otros colores, no basta para definir lo que se espera que puedan ser los colores, de modo general, como elemento relevante en la vida del hombre.

El color alcanzó su auge de investigación en el modernismo con los estudios de varios pintores y fue por medio de la pintura que el color nos llegó como inteligencia visual. La pintura fue y continúa siendo un homenaje contundente que el hombre puede darse a sí mismo. Y la pintura, cuando se convierte en arte, nada más es que una capa exasperada del ser. Tal vez por ello Ciorán dijera que los artistas mienten menos. El color, sea cual sea la paleta del artista, es una experiencia de estar, de conocer.

Y si el color de un artista le sirve a otro artista o a alguna persona, es algo prácticamente inexplicable, pero es en ello que tal vez radique la razón de ser de una experiencia, o aquello que Panofsky llamó *irracional*. Aparte de eso, hay una extensión de estudios cromáticos que tienen sentido en su conjunto. Pero eso no dice sólo con respecto a los estudios aplicados, usados en la composición armoniosa de los colores o en la publicidad, que es el lugar donde más se usa la teoría general de los colores, de aquello que conocemos como color luz y color pigmento y su impacto psicológico. Al contrario, en el interior de la actividad del artista, el uso del color se vuelve contra sí mismo, de manera a reconstituirse como vivencia. Hay reglas, sin embargo, no hay reglas.

Artistas como Josef Albers, Kandinsky, Mondrian y Matisse investigaron de manera inédita el vocabulario cromático, la paleta de los pintores y la codificación de la realidad que funciona a través de los colores. Podemos denominar moderna a esta experiencia y aún hoy es raro que algún artista haya llegado tan lejos como los modernos. No que haya alguna deuda con respecto al modernismo, pero el “arte de los colores”, y no la “ciencia de los colores”, todavía está por llevarse adelante. Los poquísimos pintores contemporáneos que hoy pueden ser declarados coloristas no han hecho nada más que inventar una paleta propia, pero aun esto ya sería algo significativo para sumarse al conocimiento acerca del arte de los colores.

Un color sólo existe con relación a otro color. Y cuando se coloca con relación a sí mismo se vuelve más él mismo o menos él mismo, para ser más y más otro color, gradualmente más distante de sí. Wittgenstein dice que “si digo de un pedazo de papel que es blanco puro y si se colocara junto a él nieve y ésta entonces pareciera gris, en su medio ambiente normal yo, de todos modos, tendría razón en llamarlo blanco y no gris claro.”

En el círculo cromático el blanco es uno de los únicos colores que comparte el ser del espacio, de la luz, de la transparencia y que se puede considerar color y no-color, ello únicamente porque está en las fronteras más intrigantes de lo colorido. Por eso podemos pensar el blanco como un aspecto de la sustancia del ser de ciertas cosas. El blanco no sólo participa de varios universos, sino que los trae al pensamiento porque pensamos ciertas ideas a través del blanco o con el blanco, aunque no sea él propiamente el vector de cada una de esas cosas pensadas. Todo en la naturaleza circula entre lo claro y lo oscuro, y ciertamente lo más claro estaría más cerca del blanco y, según Kandinsky, el amarillo es el color que más

se aproximaría al blanco porque tiene una tendencia hacia éste. E incluso lo que es transparente como el vidrio, la luz y el agua, carece de color y es por fin colorido. El no-color existe a pesar de personificarse en el blanco. Kandinsky observó que “el blanco muchas veces se considera un no-color, sobre todo después de los impresionistas, que no ven el blanco en la naturaleza”. Es como el símbolo de un mundo donde todos los colores, como propiedades de sustancias materiales se han disipado”. Pero si el blanco personifica el “no-color”, y parece necesario que exista como contrapunto del color, ¿dónde introducirlo en el mundo, ya que está fuera del mundo? ¿Y en qué paleta?

Otra observación importante que debemos hacer, es que el blanco como aspecto del ser de ciertas cosas necesita, para ser representado, la ayuda de la forma. Veamos un caso clásico en la pintura occidental: la *Transfiguración de Jesús*, pintado por varios maestros de la pintura, entre ellos Rafael, se ha vuelto un ejercicio claro de representación del blanco como luz o de la luz mística. En Mateo dice, “y se transfiguró delante de ellos: su rostro brilló como el sol, y sus ropas se volvieron blancas como la luz” (Mt 17.2.). En Marcos, “Y se transfiguró delante de ellos. Sus ropas se volvieron brillantes y tan blancas, como ninguna lavandera en el mundo podría blanquearlas” (Mc. 9.3). Eso se convirtió en un desafío para los artistas: cómo pintar o aproximarse a la representación de la luz blanca, o del blanco resplandeciente del hecho teológico, ya que el blanco, de acuerdo con la descripción de los evangelistas, participaría del ser de aquella luz. Cuando Rafael pinta la transfiguración, tiene que buscar el blanco que suscita la luz, que comparte la luminiscencia y, aunque no haya luz en pintura, hay por fin luz en pintura en aquello que Rafael inscribe como luz. Para Wittgenstein “lo que se ve luminoso no se ve gris. Pero ciertamente puede verse blanco”. Rafael pinta las vestiduras de Jesús en la transfiguración como blanco, sin embargo, sería necesario para que el blanco fuera luz, darle forma, o más estrictamente, un dibujo. Todo lo que nos viene como pensamiento por medio del cual recurrimos al blanco, si representado, habrá de tener una forma asociada a la cosa o, dicho con más propiedad, a un dibujo. El dibujo es el que le confiere al blanco ser transparencia o luz en representación. Pero, además, parece haber, efectivamente, algo en el blanco que comparte la luz, cuando pensamos luz, porque las propiedades del blanco son coherentes con todo aquello que es más claro. Pero los colores no funcionan solos, no existen solos. Lo que hay es siempre un grupo de colores y formas reaccionando en un conjunto, así que sería imposible pensar sólo blanco o sólo negro o sólo rojo. Toda experiencia monocromática es, en suma, policromática. La luz de la transfiguración es una luz en el contexto. En caso contrario, sería imposible representarla.

La experiencia del blanco sobre blanco de Malevich fue realizada a partir del color y de la forma también, pero hay en ello algo de mental cuando pensamos “blanco sobre blanco”. Con respecto a pensar un color Albers nos dice: “Si alguien dijera ‘rojo’ (el nombre del color)

y hubiera 50 personas oyendo, se puede esperar que habrá 50 rojos en sus mentes (...) Aunque existan numerosos colores – matices y tonalidades – en el vocabulario cotidiano sólo los designamos con más o menos 30 nombres”.

Una de las experiencias más sublimes con el blanco está en la obra del pintor Robert Ryman, que nos indica una tendencia inusitada al blanco dada su persistencia en el ámbito de ese color, y que es por lo menos drástica, pero pasó a existir a partir de la insistencia de colocar el blanco volcado hacia sí mismo. Y entre las experiencias más contundentes con el color blanco en Brasil, podemos citar el poema *AVE* de Wladimir Dias Pino, que tuvo su génesis en la mirada del artista sobre una garza blanca que se zambullía en la arena blanca de una playa. El texto que surgió a partir de esa visión dice: “el ave vuela dentro de su color. Pulir el vuelo más que a un huevo. ¿Cuán táctil es su contorno? El poema ganó forma de libro y “el libro ganó un tratamiento de máquina, con sus hojas sueltas perforadas, cortadas, codificadas en series, etc., casi al punto de ser un ordenador portátil”, declaró el artista.

Pero la garza blanca dentro de la arena blanca, o mejor, el blanco dentro del blanco (y no sobre) funcionaría como un engranaje, una máquina, provocando una eclosión que funda un universo. Este engranaje todo interno de un blanco con otro blanco se sirve a sí mismo como un torbellino de donde emana el poema visual. Un único y primer texto sería imposible, ya que los blancos entran en movimiento *continuum*, por eso Wladimir hizo numerosas versiones del mismo poema. Porque el poema es en suma las zambullidas rasantes de los blancos: pulir el blanco, tocar el blanco, contornear el blanco. Eso nos hace acordarnos de la génesis griega, cuando el vacío era pleno de fuerza propulsora. Lo que nos recuerda también lo que dijo acerca de una de las cualidades del blanco: “El blanco actúa sobre nuestra alma como el silencio absoluto (...) es una ‘nada’ repleta de alegría juvenil o, mejor, una ‘nada’ antes de todo nacimiento, antes de todo comienzo. Tal vez así tenga resonado la tierra, blanca y fría, en los días de la época glacial.” Esta idea del blanco dentro de otro blanco funcionando como motor de sí mismo, concediéndose a sí mismo acción matricial, es para Wladimir Dias Pino mucho más distante del blanco sobre blanco de Malevich y del espacio blanco de Mallarmé.

Un continente blanco como la Antártica estará siempre asociado a todo estudio y vivencia ya realizados con el color blanco. La experiencia nueva que el continente evoca con su paisaje helado en el límite de alcance de la visión es, antes de todo, mental, porque nos hace pensar en una gran extensión de tierra completamente cubierta de blanco y probar esta sensación como espacio absoluto en un lugar prácticamente inhóspito e inhabitable. El conjunto de videos realizados en la Antártica nos da esa impresión de las distancias al mostrar “como es lo que todavía no es” por ser un espacio prácticamente ausente de cultura.

La reunión de un grupo de trabajos de artistas brasileños que propone la reflexión sobre el color blanco por medio de la fotografía, de la pintura, del dibujo, del desempeño es una

manera de averiguar cómo el artista contemporáneo se inclina sobre este color y qué caminos nos sugiere.

Zalinda Cartaxo pintó la fachada de un edificio con cal, confiriéndole opacidad a los relieves y creando un fondo blanco para los transeúntes, que eran absorbidos como elementos pictóricos. Esta artista ha investigado en su obra el color blanco y según ella: “Considerando ya sea la ausencia, ya sea la suma de los colores, el blanco se puede situar en las dos extremidades de la gama cromática (tal como su contracolor, el negro) variando del opaco al brillante. *Blanca* es la denominación dada a las monedas francesas desde el siglo XIV al siglo XVI, y en la Antigüedad a cualquier moneda de plata, debido al color claro que adquieren los metales calentados a la temperatura de 1.300°C. Bajo determinadas condiciones, otras materias no coloridas también se vuelven blancas.” En su *Doctrina de los Colores*, Goethe dice: “El agua pura y cristalizada en nieve aparece blanca, pues la transparencia de cada parte no vuelve al todo transparente. Diferentes cristales de sal, al perder el agua de cristalización parecen un polvo blanco. Al estado accidental opaco de una pura sustancia transparente se le puede llamar blanco: el vidrio astillado aparece como un polvo blanco. En eso se puede observar la supresión de una unión orgánica y la presentación de la calidad atómica de la materia.”

Katie Van Scherpenberg hizo una intervención con sal grueso y luz de candiles dentro de celdas en una antigua cárcel en Ushuaia, haciendo pensar en un blanco como densidad. Su pintura utiliza diferentes materiales con diferentes densidades y discute cuestiones de color y su introducción en el ambiente.

Marcos Abreu presentó una fotografía, un autorretrato, que evoca el blanco como espacio físico arquitectónico.

Vicente de Mello sacó fotos de una pérgola de jardín en forma de arco, en la nieve, en Nueva York, que tiene el nombre de “arco del blanco”, como si fuera el blanco una noción abierta y amplia en cuyo medio fotográfico hace ver más un dibujo que una fotografía por las calidades transparentes del blanco que logra.

Paulo Climachauska dibujó, por medio de sus abstracciones, un buque rompehielos, directamente en la pared blanca, usando matices de blanco hielo y blanco nieve como si la tinta fuera también una abstracción matemática que va hasta al infinito.

Tina Velho se conectó, por Internet, en tiempo real, a las cámaras de vigilancia de la base brasileña Comandante Ferraz en la Antártida, promoviendo la observación silenciosa e interactiva con el paisaje blanco. La obra, que lleva el nombre *Mondrian blanco* devuelve a Mondrian el mundo que el artista descompuso en líneas verticales y horizontales y en colores primarios además del negro y del blanco.

Ronald Duarte realizó en Ushuaia la performance *Nimbo Oxalá* con extintores de incendio de Co2, que formaban una bella nube blanca que envuelve a todas las personas involucradas

en la performance, así como a las que están más cercanas, y que se disuelve, enseguida, como una aparición del espíritu del blanco, del blanco como entidad simultáneamente física y espiritual.

El video de Márcio Botner y Pedro Agilson aborda el blanco como transparencia. El medio transparente es el agua, que muy comunmente siempre se piensa como blanco, sin serlo en realidad. Pero ello sucede en función de que el blanco, apesar de blanco, se pueda alzar a esa calidad de transparencia, tal vez porque para nosotros es más pertinente aproximarnos a la transparencia del blanco de que a cualquier otro color. No obstante la transparencia sea presentada siempre como un conjunto de colores del ambiente. En el video, el sujeto bebe el agua y adquiere la calidad de aquello que toma, y, como una especie de Buda, se vuelve también transparente, revelando el espacio blanco en el cual estaba insertado.

Alberto Saraiva es curador del Centro Cultural Oi Futuro en Río de Janeiro

Bibliografía

JOSEF ALBERS, *A interação da Cor*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

WLADEMIR DIAS PINO, *Wladimir Dias Pino*. Cuiabá, Edições do Meio, 1982.

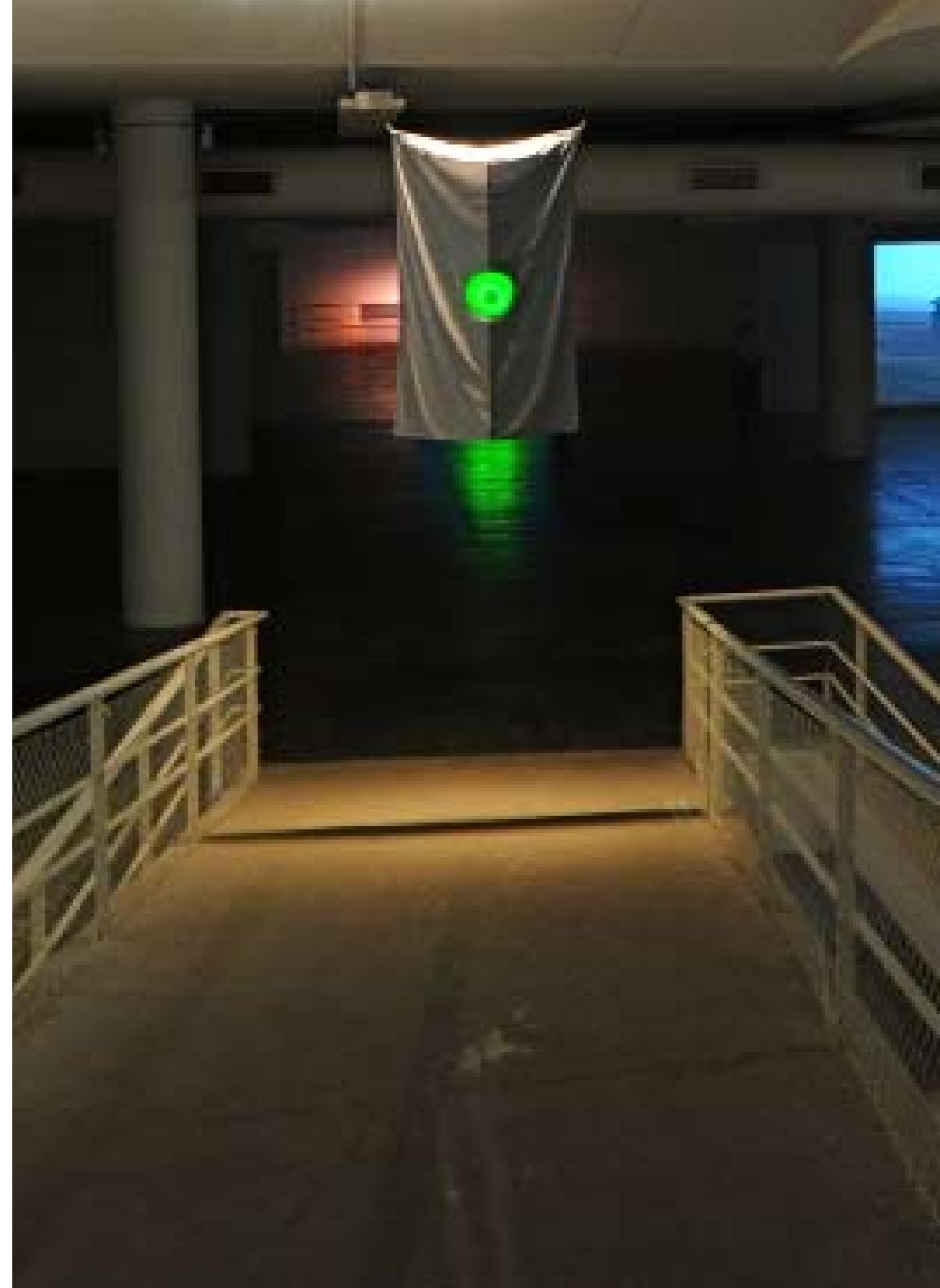
J. W. GOETHE, *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. 2a ed. São Paulo, Nova Alexandria, 1996, p. 96.

WASSILY KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Observaciones sobre los Colores*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

p. 314 | **Paulo Climachauska** (Brasil) | Quebrando o gelo, 2009 | Instalación site specific, 430 x 1200 cm. | Pintura acrílica y espejo

p. 321 | **Marcos Abreu** (Brasil) | Bandeira pra Antártida, 2009 | Tejido y pintura para tela, 100 x 150 cm. | Foto: Raimundo Bandeira de Mello



Marcio Botner y Pedro Agilson (Brasil)

Branco, 2004 | Video, blanco y negro, sin sonido, 3:20 min.



Marcos Abreu (Brasil)

Sin Título, 2004 | Serie Derivações | Fotografia, 120 x 120 cm. | Foto: Christina Bocayuva

Bandeira pra Antártida, 2009 | Tejido y pintura para tela, 100 x 150 cm. | Foto: Raimundo Bandeira de Mello



Paulo Climachauska (Brasil)

Quebrando o Gelo, 2009 | Instalación site specific con pintura acrílica y espejo, 430 x 1200 cm.



Vicente de Mello (Brasil)

O Arco do Branco, 2009 | Serie Contre Jour | Fotografia, 100 x 100 cm. | Cortesía Galeria Eduardo H. Fernandes/ São Paulo



Zalinda Cartaxo (Brasil)

Sin Título, 2001 | Fotografia, 100 x 100 cm. | registro: Wilton Montenegro

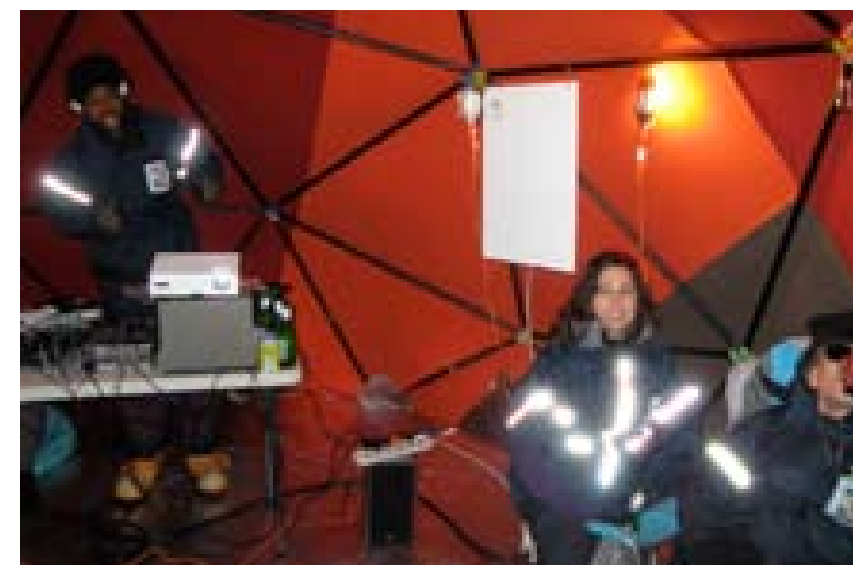
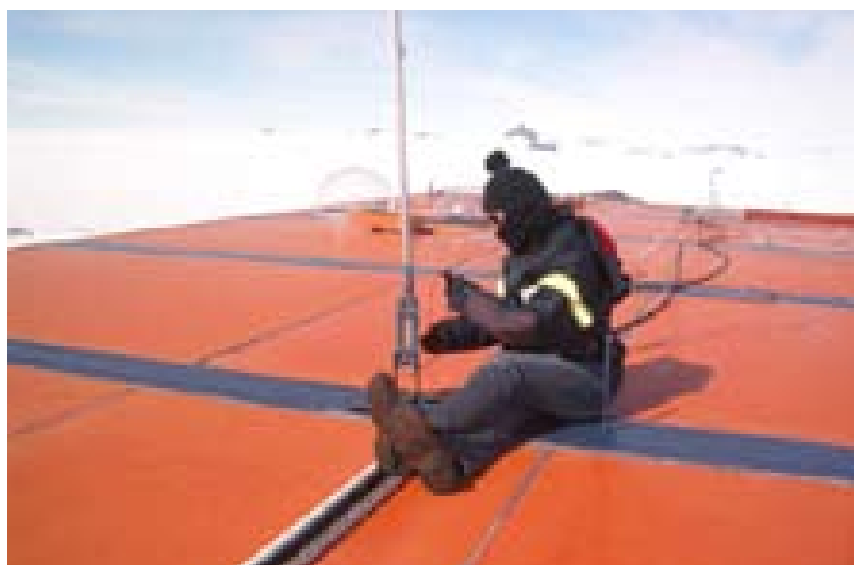


ANTÁRTIDA

Base SANAE IV de Sudáfrica Vesleskaervet,
Dronning Maud Land

2 a 21 de febrero, 2009





Proyección de videos en el ITASC Catabatic Experimental Platform for Antarctic Culture (ICEPAC), Vesleskarvet Nunatak, 2 de febrero, 2009. Foto: Thomas Mulcaire

Amanda Rodrigues Alves instalando la antena receptora en el techo de la base SANAE para la producción de la obra "Piece for a Solitary Machine" (2007) de Rebecca Mattos y Amanda Rodrigues Alves. Foto: Thomas Mulcaire

Ntsikelelo Ntshingila y Thomas Mulcaire conduciendo la prueba del modem de la radio UHF entre Lorentzenpiggen Nunatak y la base SANAE durante la expedición ITASC GROUNDHOG Reconnaissance and Communications Expedition, Antártida, 26 de diciembre, 2006. Foto: ITASC

Miembros de la tripulación ICEPAC, Ntsikelelo Ntshingila, Erika Blumenfeld y Alfons Hug, al interior del ICEPAC durante la inauguración de la II Bienal del Fin del Mundo en la Antártida, Vesleskarvet Nunatak, 2 de febrero, 2009. Foto: Thomas Mulcaire



Inauguración de la II Bienal del Fin del Mundo en la Antártida, Vesleskarvet Nunatak, Dronning Maud Land, Antártida, 2 de febrero, 2009. Foto: Thomas Mulcaire



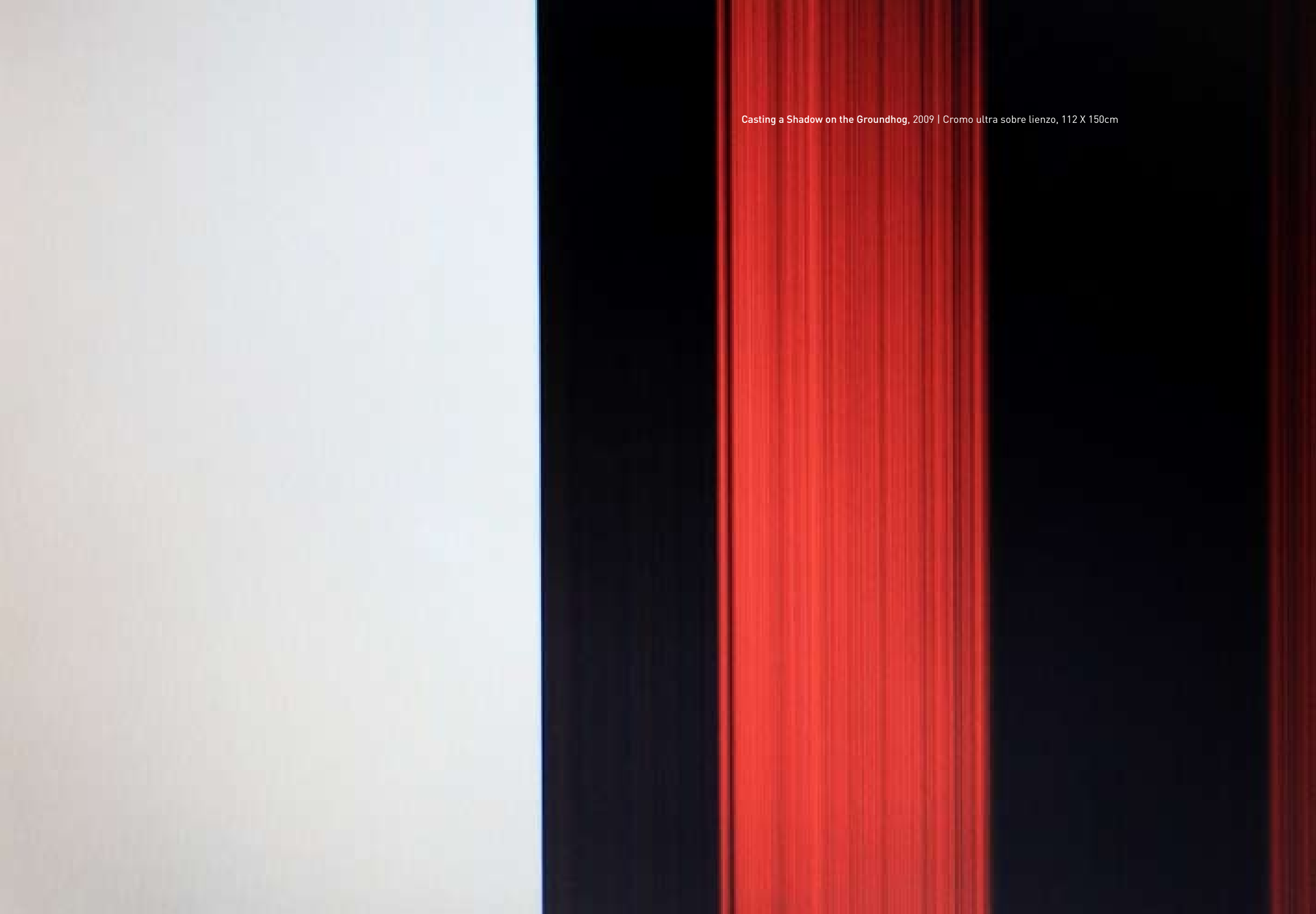
Thomas Mulcaire, Ntsikelelo Ntshingila y Pol Taylor, ICEPAC, ITASC Catabatic Experimental Platform for Antarctic Culture. Vista de la instalación. Vesleskarvet Nunatak, Dronning Maud Land, Antarctica, 2 de febrero, 2009. Foto: ITASC

Thomas Mulcaire (Sudáfrica)

Study for Solaris, 2007 | Video, color, sonido.

Two Stations at Vesleskarvet, 2009 | Cromo ultra sobre lienzo, 112 x 150 cm.





Casting a Shadow on the Groundhog, 2009 | Cromo ultra sobre lienzo, 112 X 150cm

Radio Test at Lorentzenpiggen, 2009 | Cromo ultra sobre lienzo, 112 X 150cm

