



índice

- EDITORIAL
- 9 **Corazón delator**
- TEXTO DE CONVOCATORIA
- 10 **ramona se entrega. Todo destino.**
- 11 **Gonzalo Aguilar
Diana Aisenberg**
- 12 **Roberto Amigo**
- 13 **Maggie Atienza Larsson
Timo Berger**
- 15 **Gustavo A. Bruzzone**
- 20 **Xil Buffone**
- 21 **Cecilia Caballero
Juan E. Cambiaso**
- 22 **Alejo Campos**
- 23 **Emilia Casiva**
- 26 **Elda Cerrato**
- 27 **Haydée Cervini
Cynthia Cohen**
- 28 **Alan Courtis**
- 29 **C.S.L.
Marina De Caro**
- 30 **Daniel de Culla
Luciana del Maestro**
- 31 **Claudia del Río
Ana Claudia Díaz**
- 32 **Marula Di Como
Julia Dron**
- 33 **Leticia El Halli Obeid
Luis Espinosa**
- 34 **Leopoldo Estol**
- 35 **Florencia Inés Ferreiro
Pablo Fessel**
- 36 **Marcos Figueroa**
- 37 **Clara Firpo
Viviana Fischler**
- 38 **Natalia Fortuny
Romina Freschi**
- 39 **Luis Garay**
- 40 **Andrea Giunta**
- 43 **Clarisa Grabowiecki
Yanine Gribnicow**
- 44 **Gachi Hasper
Alejandro Ikonicoff**
- 45 **Zuky Israel**
- 46 **Roberto Jacoby**
- 54 **Ángel Mariano Jara Oviedo
Alejandro Kaufman**
- 55 **Nuria Kojusner**
- 56 **Martín Kovensky
Syd Krochmalny**

- 65 **Fernanda Laguna**
- 66 **Daniela Lucena**
- 67 **Magui Lucero**
- 68 **María Elena Lucero**
Marcos Luczkow
- 69 **Marti Manen**
- 70 **Guadalupe Maradei**
Dolores Martín
- 71 **Eugenia Meccico**
- 72 **Cuauhtémoc Medina**
- 77 **José Fernández Vega**
- 79 **Gabriel Millozzi**
- 80 **Adriana Minoliti**
Carolina Muzi
- 81 **Jorge Opazo**
- 82 **Marie Orensanz**
Mariano Oropeza
- 84 Entrevista a **Gabriel Pérez-Barreiro**
Mariano Oropeza
- 88 Entrevista a **Philippe Cyrournik**
Mariano Oropeza
- 90 **Marina Papadopoulos**
Ricardo Pardal
- 91 **Cecilia Pavón**
- 92 **Florencia Penna**
- 93 **Jerónimo Peralta Rodríguez**
- 94 **Juan Pablo Pérez**
- 95 **Cecilia Pérez Declercq**
Alejandra Perié y Fernando Fraenza
- 96 **Gastón Pérsico**
- 97 **Ricardo Piglia**
- 99 **Leonel Pinola**
- 100 **Norberto J. Puzzolo**
Daniel Quiles
- 101 **Luciana Rago**
- 102 **Natalia Ramírez**
- 103 **Tomás Richards**
Gustavo Daniel Ríos
- 104 **Marcela Römer**
Jorge O. Ruíz Díaz
- 105 **Kiwi Sainz**
- 106 **Mariela Scafati**
- 107 **Lila Siegrist**
- 108 **Steven Soldiers**
Chino Soria
- 109 **Virginia Spinelli**
- 110 **Oscar Steimberg**
- 111 **Ana Verónica Suárez**
Leandro Tartaglia
- 112 **David Torres**
- 113 **Elizabeth Torres**
Viviana Usubiaga
- 114 **Celina Van Dembroucke**
- 115 **Santiago Villanueva**
- 116 **Victoria Viola**
Juan Waimberg
- 118 **Sin ustedes allí nosotros aquí para qué**

Un anfibio cultural

Martín Kovensky

S upongo que el tema de la muerte –del final– es uno de los grandes motores inconscientes que mueven al arte. Tal vez **ramona** fue uno de los grandes motores del arte local en la última década. Ahora que ella se va, seguramente algo tomara su lugar, así de vitales son los procesos culturales... ¿no?
Yo recuerdo leerla mucho en el subte B.

Cuando la fiesta terminó, ella supo adaptarse al vendaval 2002. En ese sentido **ramona** fue un anfibio cultural. Un testigo mutante de su época. Creo que va a sobrevivir en cantidad de bibliotecas y que se hablará mucho de ella en el futuro. En ese sentido me parece que logró su cuota de inmortalidad. ¡Larga vida pues! ¡Gracias a todos!

La Cumbre, abril de 2010

Tres hipótesis sobre ramona y el arte contemporáneo argentino

Syd Krochmalny

Para pensar una publicación periódica como objeto de investigación es necesario sopesar el influjo de las condiciones históricas de su aparición, sus características específicas (estructura, formato, público al que apela, noticias que privilegia), la calidad y cantidad de sus lectores, sus posiciones político-ideológicas y su influencia en la opinión pública del momento, el perfil de sus colaboradores. Proponemos concebir **ramona** como una revista y un artefacto artístico cuyo devenir estuvo asociado y conectado con formaciones artísticas autogestionadas, con los fenómenos de profesionali-

zación, legitimación y los avatares de la historia económica y política argentina.

Este texto se divide en cuatro apartados. El primero define a **ramona** como una revista dentro de un dispositivo complejo. El segundo fundamenta por qué **ramona** puede ser definida como una forma de arte. El tercero explicita tres hipótesis sobre el arte contemporáneo en conexión con el devenir de **ramona**. El cuarto consiste en señalar una serie de procesos y sus posibles consecuencias.

1. Sobre ramona

Podríamos rastrear la gestación de **ramona** remontándonos a mediados de los '90, antes

de la primera publicación en el año 2000. Esta emergencia fue la preocupación de artistas y no artistas por la ausencia de una plataforma de discusión sobre arte contemporáneo. Esta ausencia estuvo relacionada con la marginalidad del arte contemporáneo en el campo cultural e intelectual, en particular, y por la falta de políticas de estímulo a las artes por parte del Estado, en general.

Esta preocupación fue compartida por Gustavo Bruzzone, Jorge Gumier Maier, Rafael Cippolini y Fabián Lebenglik, quienes proyectaron la idea de hacer una revista que se llamaría **ramona**.¹⁵ La Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (Fundación Start)¹⁶ que respaldó institucionalmente a la revista, proveyó también el marco jurídico-legal, institucional, técnico y operativo para una serie de proyectos entre los que se destacan **Bola de Nieve** y **Proyecto Venus**. La Fundación Start, desde julio de 1999, promueve “la experimentación y el desarrollo de nuevas formas de vida social a través de la interacción entre artistas y no artistas en el uso de tecnologías digitales”.¹⁷

Venus finalizó en diciembre del 2006, ahora es el turno de **ramona** en soporte papel. Este desenlace debe ser leído como una transformación dentro de un dispositivo más complejo, pues, en los últimos tres años surgieron una serie de proyectos de registro y formación tales como **Vivo Dito** (archivo de documentación de la performance en Argentina) y el **Centro de Investigaciones Artísticas** (programa de cursos, talleres, seminarios, presentaciones y conferencias a cargo de artistas e investigadores alrededor de cuestiones teóricas, históricas y poéticas).¹⁸ Estos mecanismos parecen señalar la conexión del *social turn* (Bishop, 2007) y el *educational turn* (O’Neill y Wilson, 2007; Iglesias, 2010). Del interés artístico sobre la colectividad, la colaboración y/o el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad a los dispositivos de transmisión de conocimiento (temas de bienales y el surgimiento de nuevos proyectos pedagógicos).

De una u otra forma, el fin de **ramona** es la

conclusión de una época. Aunque no sepamos el futuro o el postpretérito, pensamos que es uno de los indicadores del cambio en el arte local. ¿Por qué? Porque **ramona** es una “hecho social”, algo así como su “conciencia colectiva”: la puesta en común de múltiples voces. El dispositivo **ramona** consistió en el registro, reflexión y comentario por medio de palabras –sin imágenes– del arte contemporáneo. El instrumento fue una escritura en “tiempo real” de publicación mensual (un mundo de velocidad y de toma de decisión rápida, como sostienen Scott Lash y Ulrich Beck). Registrar los actores, las escenas, los discursos, los artefactos, las relaciones, para que este registro vuelva a activarse en textos y conversaciones posteriores y así iluminar otras situaciones. De esta manera, **ramona** cumpliría con *el ideal de la improvisación*: la orientación a la producción de un máximo de complejidad en las combinaciones y un máximo de número de las voces (Laddaga, 2006). Las colaboraciones fueron polifónicas e involucraron a diversos autores: desde artistas, historiadores, críticos, curadores, coleccionistas, galeristas, escritores e investigadores. Contó con más de 500 autores de diversas ciudades del mundo. En este sentido, **ramona** experimentó la multiplicación de los puntos de vista. Porque generó un espacio para la participación de diversos actores y discursos acerca de “qué es” y “qué no es”, el “por qué”, el “para qué” y el “cómo” del arte. La revista albergó discursos diferentes, alternativos y opuestos. **ramona** más que constituirse en la voz del arte, tuvo la intención de dar lugar a los discursos de distintos actores del campo artístico. Sin embargo, hay que tener en cuenta dos cuestiones que moderan la noción de polifonía, que no sólo caracteriza a la revista por la participación de múltiples actores sino porque forma una metonimia visual. Una revista que no sólo carece de voz, tampoco tiene imágenes.¹⁹ La primera consiste en el análisis de la participación de los actores y los géneros discursivos en la trayectoria de la revista (2000-2010). La segunda es el

15> En este número Gustavo Bruzzone relata los orígenes de **ramona**.

16> Start fue impulsado por Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Lidia Aufgang, y Pablo Jacoby.

17> Los objetivos de Start son: la “promoción de nuevas formas de vida social”, la “creación de espacios públicos

autogestionados y autosustentados”, la “formación de redes que articulen la actividad artística y social, la estimulación de “la interacción de artistas con no-artistas a través de proyectos en colaboración”.

18> También pueden mencionarse la visualización dinámica de la red de **Bola de**

Nieve, ramonaweb 2.0 (renovación del sitio web), **ramona researcheable** (“una herramienta web que permite el acceso digital y la búsqueda por contenidos específicos, en todo el material publicado en **ramona**”).

19> La estética es en blanco y negro, con fuente de letra helvética.

análisis de la composición y las representaciones –ideología– del público.

Para el primer caso, hemos catalogado el devenir editorial de **ramona** en cuatro ciclos. Pueden ser categorizados de la siguiente manera:

a. *Plataforma dialógica de tipo asamblea 2000-2002*: se ensayó la escritura de artista –los artistas escribiendo sobre arte– y conversaciones colectivas de artistas y no artistas –escritores, ensayistas, investigadores, escritores –.

Métodos asamblearios: el titulado de las notas, el café **ramona**, plácidos domingos, el pequeño Daisy Ilustrado, “Haikucomentarios”, mesas redondas y debates, etc.

Múltiples actores: artistas, investigadores,²⁰ críticos,²¹ escritores y poetas,²² coleccionistas.²³

Escritura de artistas:

Artistas escribiendo sobre otros artistas:

Berni por Pablo Suárez; De Chirico por Pablo Siquier y Fabiana Barreda; Ernesto Ballesteros por Karina Peisajovich; Bairon, Gumier Maier y Schiavi por Fernanda Laguna, etc.

Artistas conversando: Pablo Suárez y Sergio De Loof; Marcelo Pombo y Jorge Macchi; Enio Iommi y Pablo Siquier.

Artistas corresponsales: Nicolás Guagnini, Karin Schneider, etc.

b. *La forma del ensayo como texto y edición (2003-2006)*²⁴. Publicación recurrente de un tipo de escritura especulativa, un modo de conocimiento interpretativo guiado por la intuición con el mundo. Fue el ensayo el modelo de escritura, entendido como una interpretación que tiende a la evidencia de carácter endopático, afectiva, perceptivo-artística. Las conexiones de sentido son de comprensión intelectual diáfana y exhaustiva.

“De algo podemos estar seguros: toda obra de arte patafísica, simplemente toda obra artística, al menos en su dimensión patafísica, se presentará absolutamente objetiva en su cientificidad.”

Lucio Arrillaga, octubre de 2006, p. 84.

*“No estaría nada mal definir las propuestas que últimamente arquitecturizan nuestro caro piccolo mondo de las artes de Buenos Aires con esa perfecta palabra-comodín: **demasiado**. Y es que cada uno de sus temporales núcleos (si es que estamos de acuerdo en denominarlos así) constituye en sí mismo una multiplicidad de multiplicidades (o, para decirlo de otro modo, constelaciones dentro de constelaciones dentro de constelaciones).”*

Rafael Cippolini, marzo de 2006, p. 5.

“La elección de la simetría como operación que define la estructura formal de una composición pictórica requiere, en primer lugar, una definición adecuada. En griego “simetría” significa “con medida” (sun: con, metron: medida) e implica una idea de armonía o de equilibrio entre las partes de un todo.”

Mario Gradowczyk, abril de 2004, p. 57.

Este género fue impulsado por la participación de Rafael Cippolini, Mario Gradowczyk, Lux Lindner y Justo Pastor Mellado, entre otros. Al mismo tiempo, la línea editorial careció de un eje central por número, en su lugar se formaron *clusters* temáticos. Por ejemplo: en el número 51 hay una serie de artículos en torno a Duchamp, otros en relación con el arte de los noventa, otra serie vinculada a la arquitectura y el urbanismo, y uno sobre comunidades experimentales; en otros números Documenta, Patafísica, Duchamp; Residencia de artistas, Proyecto Ciudades, Documenta, etc. En algunas ocasiones hubo ediciones de números centrados en un tema, pero esta línea editorial no se desarrolló con continuidad. Algunos intentos fueron **ramona** 33 (con los relatos de distintas agrupaciones artísticas en las jornadas “Multiplicidad” en Tatlin y el debate “Arte Rosa Light y Rosa Luxemburgo” en el Malba), **ramona** 45 (con el dossier sobre Masotta), **ramona** 53 y 59 (con los especiales sobre coleccionismo) y **ramona** 57 (con el dossier sobre Duchamp). En este periodo disminuyó la escritura de los artistas y la polifonía en relación con la etapa anterior, participaron más investigadores²⁵ y curadores.²⁶

20> Longoni, Giunta, Tarcus, Valeria González, etc.

21> García Navarro, Cippolini.

22> Daniel Link, Carlos Moreira, Jorge Di Paola, Ricardo Piglia, Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Romina Freschi.

23> Bruzzone, Eduardo Constantini, Mauro

Herlitzka, entre otros en la sección coleccionistas en los números 2, 4, 6, 9/10, 14, 19, 20 y 23.

24> Esta etapa se fue desarrollando, como una capa geológica, a medida que Cippolini fue ocupando posiciones en el cargo editorial. Primero, a partir del número

12, fue único consejero editorial. Luego, en **ramona** 24, devino coeditor junto con Bruzzone. Finalmente, este ciclo se consolida cuando Cippolini toma el cargo de editor responsable en marzo de 2005.

c. “*Etapa académica*” (2007-2010):²⁷ centrada en temas de investigación por número.²⁸ Cada tema fue abordado por editores invitados.²⁹ Así cada edición fue encargada, generalmente, a un investigador o grupo que no formaba parte de los colaboradores permanentes. Aumentó la participación de académicos y jóvenes investigadores. Se publicaron textos cercanos a la forma *paper*. Además, las notas fueron acompañadas por una breve biografía del autor. La edición estuvo más cuidada en la corrección.³⁰

d. **ramona latinoamericana**: expansión orgánica de la mirada hacia Latinoamérica (desde mediados del 2008).³¹ Ediciones dedicadas al arte contemporáneo de Brasil, México, Perú y la interrogación sobre la posible existencia del “arte latinoamericano”.³² Estos números estuvieron a cargo de curadores, investigadores y artistas de cada país.³³ Esta periodización no aconteció en bloques compactos como esta lectura parece sugerir, sino que es el esbozo de una tipología construida a partir de aquellos rasgos sobresalientes de la línea editorial. Son conceptos-tipo, en el sentido que reducen la complejidad de los datos, sintetizan, abstraen y generalizan. Retomaremos estos ciclos y los asociaremos con las hipótesis sobre el devenir del arte autogestionado, en la que sopesamos el influjo de las condiciones históricas. La segunda cuestión refiere al volumen, la composición y la ideología del público lec-

tor. **ramona** es una revista de artes visuales destinada a un público específico. En primer lugar, está dirigida a artistas, pero también incluye un repertorio de actores que integra a críticos, gestores, curadores, investigadores, galeristas: una comunidad delimitada y acotada. **ramona** fue una revista de publicación mensual, que desde su aparición hasta el año 2003 osciló entre 2000 y 3000 ejemplares que se repartían gratuitamente en galerías. En esta etapa el financiamiento fue por donación particular y por el esfuerzo de los colaboradores.³⁴ Entre el 2003 y la actualidad el número de ejemplares fluctuó alrededor de 1200 ejemplares por mes. El financiamiento dejó de basarse en la donación y pasó a tener tres vías, las publicidades, las suscripciones y las ventas en kioscos de revistas, y la búsqueda de fondos para proyectos específicos (fundaciones internacionales en mayor medida, luego nacionales, y también particulares). La ideología de **ramona** puede ser rastreada en función de las creencias que los lectores tienen sobre el arte, los artistas y las instituciones. Es decir, las representaciones que los lectores tienen sobre diferentes instancias del campo del arte. Por lo tanto, la opinión de los lectores nos brindará elementos para entender la visión del mundo de esta publicación. Los artistas son considerados como el actor más relevante del arte argentino pero con menos poder que los galeristas y curadores. A su vez, consideran que las gestiones de ar-

25> Malosetti Costa, Fernández Vega, Burucúa, Oscar Steimberg, Gonzalo Aguilar, etc.

26> Inés Katzenstein, Victoria Noorthoorn, Eva Grinstein, Carlos Basualdo, etc.

27> En los últimos veinte números de **ramona** el grupo editor estuvo conformado por Roberto Amigo, José Fernández Vega, Graciela Hasper, Roberto Jacoby, Fernanda Laguna, Ana Longoni, Guadalupe Maradei y Judi Werthein.

28> **ramona** 69 Tecnologías de la Amistad, **ramona** 71 Estética, **ramona** 73 y 74 Arte y Activismo, **ramona** 75 Sobre Pablo Suárez, **ramona** 76 Sobre Edgardo Vigo, **ramona** 77 Educación, **ramona** 78 Arte y Memoria, **ramona** 83 Blogs y Flogs, **ramona** 84 Sociabilidad, modos de organización y gestión en el arte actual, **ramona** 85 Duchamp, **ramona** 87 Sobre el arte de los noventa y el Centro Cultural Rojas, **ramona** 99 Arte Queer, etc.

29> José Fernández Vega, Ana Longoni, Daniela Lucena, Julia Rislér, Guadalupe Maradei, Reinaldo Laddaga, Gonzalo Aguilar, Juan Pablo Pérez, Syd Krochmalny,

Cecilia Iida, Pablo Fessel, Federico Monjeau, etc.

30> En **ramona** 69 comenzó la etapa académica.

31> Esto no significa que **ramona**, antes, no haya contado con corresponsales en el exterior y colaboradores extranjeros (Liam Gillick de RU, Thierry de Duve de Bélgica, Nelly Richard de Chile, Dmitry Vilensky de Rusia, Brian O’ Doherty de Irlanda, Claire Bishop de RU, Suely Rolnik de Brasil, Susan Douglas de Canada, Robert Store de EEUU, Kevin Power de RU, Arthur Danto de EEUU, Gianni Vattimo de Italia, Abbas Kiarostami de Irán), que no haya sido leída en otros países (Berlín, Barcelona, Nueva York, Lima, México, Bogotá), que no haya sido invitada a eventos internacionales (participó en Documenta 12 Magazines en Kassel 2007) sino que hubo una sistematización sobre el arte latinoamericano en la línea editorial. Aunque también se haya escrito sobre el arte en diferentes ciudades del mundo, es significativo el nivel de organicidad en los números sobre el arte en Latinoamérica.

32> **ramona** 81, 89, 91, 92.

33> México: Cuauhtémoc Medina, investigador y curador; Carlos Amoraes, artista; Ana Mallet, curadora y crítica de arte; Bellatín, escritor, Fundación Jumex. Brasil: Fernanda Nogueira, investigadora; Paula Alzugaray, curadora; Thais Rivitti, crítica de arte e investigadora, etc.

34> “La distribución era muy amplia y se hacía una vez por mes en un remis “manualmente”. Gema y yo, y luego con Gastón Camaratta, corrimos por toda la ciudad llevando paquetes e intentábamos que fuera lo más rápido posible porque no nos alcanzaría para pagarle al remisero. Calculá que recorrimos un radio de Proa a Ciudad Universitaria, pasando por todos los barrios, bajando y subiendo del remis en todas las galerías y librerías, llegamos a visitar hasta 40 lugares”. Entrevista a Milagros Velasco, quien participó en diversas tareas en la Fundación Start (2001-2006), llegando a ser la coordinadora de **ramona** semanal (boletín de la revista).

tistas –Beca Kuitca, Belleza y Felicidad, Fundación Start, Proyecto Trama, Appetite– han contribuido más en el desarrollo del arte argentino en el periodo 2000-2008, que las instituciones oficiales como la Academia de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Centro Cultural Recoleta, Premio Arte BA, etc. Se considera relevante la formación privada e informal así como la pública y formal. Sin embargo, no hay un acuerdo en el rol principal del Estado en la promoción del arte, si debe financiarlo protegerlo, exhibirlo o integrarlo a una estrategia educativa o de política social. De esa manera, la ideología del público lector concibe al artista como un productor cultural más que un mesías redentor o intelectual orgánico. Por otra parte, existe la creencia en el poder instituyente de las formaciones de artistas y prolifera el descrédito en las instituciones artísticas.³⁵

2. ramona ser bicéfalo: revista y proyecto artístico

ramona puede ser pensada como una revista a secas y, simultáneamente, como un proyecto artístico colaborativo. ¿Cómo es posible? Defino como *arte en-relación* a una forma particular de hacer arte que aconteció en los últimos 10 años. Neologismo que discute y expande los términos del debate sobre un corpus significativo de proyectos: la estética relacional de Bourriaud, la instalación y *participation art* de Bishop y las ecologías culturales según Laddaga.³⁶ Pienso en cierto tipo de prácticas y relaciones sociales que fueron crecientemente interpretadas como artísticas por determinadas comunidades de artistas, curadores, críticos e instituciones de arte. Emergieron a fines de los noventa en distintas ciudades del mundo: México DF, San Pablo, París, Berlín, Nueva York y Buenos Aires. Se caracterizan por cierta dualidad, son prácticas pasibles de ser interpretadas como mediaciones o conexiones socioculturales (acciones, relaciones, materiales, artefactos y plataformas institucionales flexibles) y al mismo tiempo son definidas como artísticas. Son obras que operan sobre el proceso de producción, cir-

culación y transmisión simbólica que se conecta y ensambla con agentes no humanos, eslabones de diversa naturaleza y lenguajes. Por una parte, son prácticas colaborativas que van desde la formación de grupos, colectivos y redes de arte hasta la autogestión de espacios de exhibición y producción, publicaciones, plataformas webs, editoriales. Por otra parte, son proyectos que utilizan imágenes, sonidos y palabras hechos en colaboración, entre artistas y no artistas, siendo estos artefactos productores de innovadoras relaciones sociales, que van de la instalación a la performance. Estas obras pueden prescindir del espacio físico, localizarse en el espacio público y/o en un espacio autogestionado de duraciones variables –breves o extensas–: desde el *net art* a la gestación de ecologías culturales.

El término genérico *arte en-relación* sirve para designar este tipo de producción artística que consiste en ser repertorios creativos de sociabilidad y comunicación: formas novedosas de conexión y asociación. Abarca un tipo de arte que se caracteriza por un movimiento peculiar de asociación y ensamblado en el que lo social no es representando ni se presenta como un tipo de material o dominio. Sino que son formas con capacidades para diseñar y generar nuevas conexiones, articulaciones, ensambles y asociaciones. Este arte rastrea nuevas formas de asociación de la vida en común.

Arte en-relación forma parte del *régimen de las artes* que se configura por la articulación de varios elementos: la desmaterialización, el uso de materiales y medios, blandos, heterogéneos y menores, la disociación de la *tekhné* y la autoría,³⁷ el privilegio del proceso mental y formal sobre el manual, la experimentación, la exposición del *self* en la obra, la muerte del autor, el paso de la producción a la gestión, la colaboración como una forma de arte, la participación de no artistas, la proliferación de formas de asociación y de vida en común, la elaboración de formas institucionales flexibles, la pérdida del aura, la comunicación.

De esta manera, **ramona** es una obra de arte contemporáneo que puede formar parte

35> Datos publicados en **ramona** 87.

36> También incluye las críticas de Hal Foster y Flavia Costa, así como los relatos sobre las formas de las artes en el contexto de la crisis de 2001 en Ana Longoni y

Andrea Giunta.

37> Aquí el concepto de *tekhné* está asociado a la autoría, no queremos decir que los artefactos no estén sometidos a operaciones técnicas sino que los

procedimientos técnicos no están vinculados a la autoría, esto significa que las operaciones técnicas están a cargo de otros productores que no son los autores.

de la familia de una serie de proyectos, pienso en: Belleza y Felicidad, No hay cuchillo sin rosas, Belleza y Felicidad Fiorito, Eloísa Cartonera, Taller Popular de Serigrafía, **Proyecto Venus**, M777, el diccionario de certezas e ilusiones, **Bola de Nieve**, La filosofía política en el gimnasio, **ProyectoM**, etc.

3. Hipótesis sobre los últimos 10 años del arte argentino

ramona surgió en el 2000 como una revista autogestionada por artistas y no artistas. Su nacimiento y periplo estuvieron asociados – conexiones sociales y formales– al de muchos proyectos coetáneos que transitaron el mismo ciclo vital. A continuación, el lector podrá leer tres hipótesis y dos situaciones que describen la emergencia, legitimación y crisis de las formaciones artísticas³⁸ emergentes hacia fines de los noventa y principios del 2000 (en las que incluimos a **ramona** como caso):

Hipótesis 1. En condiciones de crisis social, económica y finalmente política, emerge un movimiento artístico autónomo y autolegitimado que se expande en un contexto de movilización e iniciativas de nuevos actores sociales (1997-2003) y que resulta ser reconocido por el sistema institucional artístico (2004-2007).

Situación 1. La crisis económica y social que venía arrastrándose y postergándose en Argentina durante años, culminó con la crisis política y el inédito estallido popular de diciembre de 2001. Este acontecimiento generó un hiato en el modelo neoliberal – iniciado en el “Rodrigazo” en 1975, ejecutado durante la dictadura militar 1976-1983, consolidado en el gobierno de Menem y co-

lapsado en el de Fernando de la Rúa–.³⁹

La crisis económica contaba con cuatro años de recesión, aumento del “riesgo país”, una tasa de desempleo abierto que llegó al 23%; el estancamiento económico devino en una falta de crédito externo e interno⁴⁰ (García Delgado, 2003). El generalizado descrédito en las instituciones se agravó con la devaluación y la intangibilidad de los depósitos bancarios y una sucesión de gobiernos que no lograban estabilizar el poder político (Bonnet, 18: 33).

Nuevos actores sociales adquirieron protagonismo y legitimidad en el curso de un breve lapso (Sidicaro, 2001; Feijoó, 2003). Diversos sectores de la sociedad adoptaron formas de autoorganización: asambleas populares en los barrios (Svampa y Pereyra, 2003), recuperación de fábricas y centro productivos (Rebón, 2004), autoproducción (como reciclaje de la basura, comedores, huertas y talleres), clubes de trueque con monedas propias⁴¹ (Hintze, 2003), las clases medias salieron a vender sus objetos en las plazas, sectores furiosos de las clases propietarias atacaron materialmente a los bancos (Brunet Icart y Schilman, 2005), formas de lucha ya existentes como los piquetes se extendieron y los sectores más pauperizados comenzaron a recorrer por primera vez las calles de la Ciudad de Buenos Aires (Auyero, 2002; Svampa y Pereyra, 2003; Schuster et al., 2006).

Ciertos sectores de la sociedad desplegaron formas de autogestión y protesta social entre 1997 y 2001 (Svampa y Pereyra, 2003; Auyero, 2002) ante el desmantelamiento de las instituciones del estado nacional y la fragmentación y deterioro del mercado de trabajo (Salvia, 2003).⁴²

38> Las formaciones son los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística que tienen influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo de la cultura y que tiene una relación variable y a veces solapadas con las instituciones (Williams, 2009).

39> Las transformaciones económico-sociales acaecidas durante la década del noventa y cuya crisis se manifiesta en el 2001, tienen arraigo en el cambio del patrón de acumulación de capital llevado a cabo por la última dictadura militar, a partir de las políticas económicas de Martínez de Hoz. En los noventa se consolidaron las tendencias que surgieron a partir del segundo quinquenio de la década del setenta: “desindustrialización”, concentración y centralización del capital,

predominio de la *valorización financiera*³⁹, caída de los salarios, desempleo y precarización laboral, distribución regresiva del ingreso y fragmentación social” (Schorr, 2002: 11).

40> “Esta crisis, especial e inédita por estas consideraciones en lo interno, se enmarca en una situación más amplia, en un contexto de debilitamiento de los Estados-nación por el proceso de globalización, que afecta profundamente a los países en desarrollo y de América Latina” (García Delgado, 2003: 16).

41> “Un club de trueque es una asociación de personas desempleadas o subempleadas, es decir, que tenían potencial productivo desaprovechado por falta de demanda y necesidades insatisfechas por falta de dinero. En el club

se crea la demanda faltante y, al mismo tiempo, las personas satisfacen sus necesidades comprándose productos unas a otras. Se trata de un “huevo de Colón”, cuyo secreto está en la emisión de una moneda propia del club, que genera la demanda al monetizar las necesidades insatisfechas de los miembros.” (Singer, 1999). Los clubes de trueque contemporáneos surgieron en 1995 y se fueron desarrollando hasta el 2003, año en el que comenzó su declive” (Hintze, 2003).

42> “En términos de balance resulta evidente que el deterioro del empleo constituyó un rasgo característico tanto de las fases de crecimiento (1991-1994 y 1996-1998) como de crisis (1995-1996 y 1999-2000) a lo largo de la década del noventa.” (Salvia, 2003).

En esta situación, algunos artistas argentinos se anticiparon, a su manera, a estos fenómenos y desplegaron repertorios de acción singulares. Ya a fines de los noventa comenzaron incipientemente a desarrollar formas de asociación, redes, espacios autoorganizados, agrupamientos productivos, formas educativas (desde las “clínicas” de artistas hasta las becas Kuitca), revistas como **ramona**, sitios web –**Bola de Nieve**, **Trama**, **Venus**– acciones callejeras (GAC, TPS y Etcétera), manifestaciones militantes que se desarrollaron luego del 2001 hasta convertirse en un rasgo del período, que podría caracterizarse como de búsqueda de autonomía y autolegitimación.

Hipótesis 2. El proceso simultáneo de expansión del sistema institucional y mercantil del arte, que acompaña la recuperación de los índices económicos y el pacto hegemónico, incrementa las oportunidades y expectativas de insertarse profesionalmente en el sistema o articularse con proyectos oficiales.

Situación 2. Simultáneamente a este fenómeno entre los productores se produjo un crecimiento cualitativo y cuantitativo de las instituciones del arte, dentro de un contexto general de reactivación económica, disminución de la desocupación y de los índices de pobreza e indigencia, que aun siendo altísimas, bajaron a menos de la mitad respecto del 2001. El contexto económico y social fue favorable a sectores de la clase media y alta así como al turismo cultural. Se crearon museos, aumentó el número de estudiantes de artes y de artistas, de público, de galerías de arte contemporáneo y publicaciones, así como las inversiones de marketing y patrocinio, las becas y premios, las residencias en el extranjero, e iniciativas y diversas formas de financiación privada y estatal. Incluso se registró cierto crecimiento del mercado de obras de arte contemporáneo. En los medios de comunicación, en forma concomitante, aumentó la atención prestada y el prestigio atribuido al arte y los artistas a través de extensas coberturas respecto del éxito social y económico de artistas argentinos relativamente jóvenes.

Hipótesis 3. A partir del 2006 comienza a

producirse o a observarse un proceso de atomización y segmentación de los grupos, colectivos y redes, ruptura de solidaridad, mutaciones e indicios de cooptación institucional privada y estatal que señalan la posibilidad de que la rica escena creativa generada en los últimos años pierda su impulso. La ruptura de la solidaridad no fue homogénea y ocurrió de diversas maneras. En algunos casos, los grupos, colectivos y redes se disolvieron, en otros, los miembros fundadores abandonaron las formaciones (Belleza y Felicidad, **Proyecto Venus**, TPS, m777, Eloísa Cartonera, etc.). Así, el devenir de **ramona** en este proceso puede señalarse de la siguiente manera:

En el periodo de emergencia, **ramona** es significativa por la escritura de artistas y los métodos assemblearios (principalmente, el titulado de las notas, pero también el café **ramona**, plácidos domingos, mesas redondas y debates). Durante los fenómenos de legitimación, profesionalización y reconocimiento de las instituciones al arte autogestivo,⁴³ disminuye la escritura de artistas⁴⁴ y aumenta la forma del ensayo, conformación de varios *clusters* temáticos por número. En el 2007 las ediciones están centradas en temas de investigación y los editores rotan en cada número.⁴⁵ Simultáneamente, se reinauguró el sitio web 2.0, en el que se destacan dos formas de publicación. Las reseñas de muestras publicadas por cualquier usuario registrado en el sitio, y las notas, publicadas sin evaluación editorial. Entre mediados del 2008 y el 2010 continúa la línea editorial académica y se publican números especiales sobre arte contemporáneo de otros países de Latinoamérica.

3. Conclusiones

La pregunta podría ser si el fin de **ramona** está relacionado con la crisis de solidaridad mencionada en las hipótesis anteriores. Al respecto, puede decirse que participó en el proceso de emergencia (2000-2003), legitimación (2004-2007) y profesionalización

43> ArteBA, Proa, CCEBA, Fundación Telefónica, Malba, etc.

44> La publicación de las poéticas contemporáneas (50, 60, 70, 80, 90, 100),

textos editados de los perfiles de artista de la base de datos **Bola de Nieve**, fue una política del diseño de la revista para sopesar la caída cuantitativa de la escritura

de los artistas.

45> Cippolini editó el último número de **ramona** en marzo de 2007. Con 75 textos fue el autor que más publicó en **ramona**.

(2007-2010). Durante el periodo 2000-2007 los investigadores académicos y críticos no lograron conectarse y formar una red de producción y publicación de textos vinculados con la escena artística actual. Esta plataforma de publicación, que fue iniciada por artistas de diferentes generaciones en conexión con ensayistas, críticos, escritores y algunos investigadores, se profesionalizó lentamente. En los últimos tres años, **ramona** pasó a ser una revista que podría tener valor o estatuto académico.

Este proceso, en general, marca un periodo de *diferenciación funcional* en el que la escena del arte comienza a tener la forma de sistema, por la que nuevos actores asumen roles en la compleja y creciente red de las artes (más artistas, más investigadores formados, curadores, extensión de plataformas institucionales, emergencia de un mercado). De esta manera, parece haber más conexiones entre la academia (filosofía, letras, historia y ciencias sociales), los artistas, los curadores, los espacios de exhibición (galerías, ferias, fundaciones y museos), las residencias internacionales (El basilisco, RIAA⁴⁶) y los dispositivos de formación (la Beca Kuitca, el programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, El **Centro de Investigaciones Artísticas** y Lipac en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas).⁴⁷

El proceso de *diferenciación funcional* –en que los agentes van ocupando posiciones y roles específicos– puede tener dos caras. La primera es el *cierre operacional* de las funciones, obturando las fronteras otrora difusas del arte en el que se desplegaba un espacio transversal de experimentación.⁴⁸

La otra cara es que la profesionalización y diversificación funcionen sin cerrar las fronteras disciplinarias y que el arte siga siendo un terreno librado a la experimentación transdisciplinaria.

Por lo tanto, que la escena se estanque o entre en otra etapa de desarrollo ulterior dependerá de un conjunto de factores y estrategias, entre otros:

- La capacidad de expansión de las oportunidades profesionales en el campo artístico, en las industrias culturales afines o en la producción simbólica en general.
- La subsistencia de circuitos de valoración y legitimación constituidos en la etapa 1999-2007, con un balance de la capacidad de negociación de los productos respecto de los restantes actores. Este punto implica también la persistencia de los espacios relacionales que configuran “nichos ecológicos” culturales.
- El desarrollo de la cantidad y calidad de los públicos basada en los participantes del sistema educativo en todos sus niveles y atravesando las restantes disciplinas y géneros que actualmente operan como compartimientos estancos.
- La consolidación innovadora de los dispositivos de formación y transmisión de saberes teórico-prácticos.
- La articulación de la escena local con las redes internacionales de arte contemporáneo (sistemas de residencias, circuitos de exhibiciones, grupos de artistas) con énfasis en los circuitos hispano-parlantes y países emergentes.

46> Residencia Internacional de Artistas en Argentina.

47> La emergencia de estos dispositivos de formación parecen señalar el *educational turn* en las artes.

48> Distinguimos el arte como una experiencia transversal sin fronteras y el arte como una instancia institucionalizada.

Bibliografía

- Auyero, J., *La protesta. Retrato de la beligerancia popular en la Argentina democrática*, Buenos Aires, Libros del Rojas-UBA, 2002.
- Arrillaga, Lucio (Rafael Cippolini), “Diez indagaciones sobre arte y patafísica (1)”, en **ramona** 65, Buenos Aires, Fundación Start, octubre 2006, pp. 80-84.
- Bialakowsky, Alejandro, *Narrativas contemporáneas en instalaciones*

artísticas y performances, en Arfuch, L. y Catanzaro, G., *Pretérito imperfecto: Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, pp. 165-186.

Bishop, Claire, *Participation: Documents of Contemporary art*, Cambridge (MA), MIT Press, 2006.

Bishop, Claire, “Antagonism and relational aesthetics”, en *October Magazine*, N° 110, invierno de 2004, pp. 51-79.

Bishop, Claire, “El giro social”, en **ramona** 72, Buenos Aires, Fundación Start, julio 2007, pp. 29-37.

Bishop, Claire, “El arte de la instalación”, en **ramona** 78, Buenos Aires, Fundación Start, marzo 2008.

Bonnet, Alberto, “Que se vayan todos. Crisis, insurrección y caída de la convertibilidad”, en *Cuadernos del Sur*, N° 33, Buenos Aires, mayo

2002, p. 18.

Bourriaud, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Bourriaud, Nicolas, *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

Brunet Icart, I. y Schilman, F. L., *Convivir con el capital financiero, corralito y movimiento de ahorristas*, Madrid, Fundamentos, 2005.

Cippolini, Rafael, “Babel Forever”, en **ramona** 58, Buenos Aires, Fundación Start, marzo 2006, pp. 5-6.

Costa, Flavia, “De qué hablamos cuando hablamos de arte relacional”, en **ramona** 88, Buenos Aires, Fundación Start, marzo 2009.

Feijóo, María del Carmen, *Nuevo país*,

- nueva pobreza, Buenos Aires, FCE, 2003.
- Foster, Hal, "Arte Festivo", en *Otra Parte*, N° 6, Buenos Aires, invierno 2005.
- Giunta, Andrea, "Postcrisis la escena del cambio cultural", en *Postcrisis*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, Cap. 1, pp. 25-70.
- Gradowczyk, Mario H., "Manuel Espinosa: una [re]lectura del arte abstracto y sus operaciones", en *ramona* 39, Buenos Aires, Fundación Start, abril 2004, pp. 56-66.
- Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Laddaga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad, Ensayos sobre la narrativa latinoamericana, de las últimas dos décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo editora, 2007.
- Latour, Bruno, *Reensamblar lo social*, Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Longoni, Ana, "¿Tucumán sigue ardiendo?", en *Sociedad*, N° 24, Buenos Aires, FCS-UBA, 2005.
- Longoni, Ana, "Arte rosa light o arte Rosa Luxemburgo", en *ramona* 33, Buenos Aires, Fundación Start, agosto 2003, pp. 52-66.
- Longoni, Ana, "Encrucijadas del arte activista en Argentina" en *ramona* 74, Buenos Aires, Fundación Start, septiembre 2007.
- Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.
- Maradei, Guadalupe, "Una inyección de ironía, de provocación, de ingenio, de frescura", Entrevista con Guadalupe Maradei, (miembro del grupo editor de la revista **ramona**) a cargo de Marti Manen, en *A Desk*, abril 2010.
- Ranciére, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Rebón, Julián, *Desobedeciendo al desempleo. La experiencia de las empresas recuperadas*, Buenos Aires, Ediciones PICASO-La Rosa Blindada, 2004.
- Singer, Paul, "Clubes de trueque y economía solidaria", en *Revista Trueque*, Buenos Aires, Año 2, N° 3, 1999.
- Salvia, Agustín, "Mercados segmentados en la Argentina: fragmentación y precarización de la estructura social del trabajo (1991-2002)", ponencia presentada en el 6° Congreso Nacional de ASET, Buenos Aires, agosto de 2003.
- Schorr, M., "Mitos y realidades del pensamiento neoliberal: la evolución de la industria argentina durante los años noventa", en AAVV, *Más allá del*
- pensamiento único. Hacia una renovación de las ideas económicas en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2002.
- Schuster, F.; Pérez, G.; Pereyra, S.; Armesto, M.; Armelino M.; García, A.; Natalucci, A.; Vázquez, M. y Zipcioglu, P., *Transformaciones de la protesta social en Argentina 1989-2003* [en línea], Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, FCS-UBA (Documentos de Trabajo N° 48), 2006.
- Sidicaro, R., *La crisis del Estado y sus actores políticos y socio-económicos en la Argentina (1989-2001)*, Libros del Rojas-UBA, Buenos Aires, 2001.
- Stegmayer, María, "Sociológicas/sociologías estéticas: una mirada sobre ciertos tránsitos contemporáneos", en Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela, *Pretérito imperfecto: Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Svampa, Maristella, *Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- Williams, Raymond, *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

<p><i>Sur</i> 1931-1992 371 números</p>	<p><i>De mar a mar</i> 1942-1943 7 números</p>
<p><i>Contrapunto</i> 1944-1945 6 números</p>	<p><i>Arturo</i> 1944 1 número</p>