

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

PANDEMIA. MIENTRAS TANTO Y DESPUÉS

SERGIO BAUR ■ ANDREA GIUNTA ■ VALERIA GONZÁLEZ
VICTORIA NOORTHOORN ■ SERGIO SIMINOVICH
MATILDE MARÍN ■ ALBERTO BELLUCCI ■ MARTA PENHOS
ELENA OLIVERAS ■ FERNANDO DIEZ ■ CYNTHIA FRANCICA
DIANA CABEZA/ANALÍA SIRABONIAN ■ DORA DE MARINIS



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2022

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

PANDEMIA. MIENTRAS TANTO Y DESPUÉS

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / MAYO 2022

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Matilde Marín

PRESIDENTA

Juan Travnik

VICEPRESIDENTE

Sergio Alberto Baur

SECRETARIO GENERAL

Marta Penhos

PROSECRETARIA

Julio Martín Viera

TESORERO

Gracia Cutuli

PROTESORERO

Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA EJECUTIVA

Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL / FONDO DOCUMENTAL

Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Emilce García Chabbert

BIBLIOTECA

Mariano Schenone

CONTADURÍA

Guillermo Walter Torres Floris A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación académica y edición

Marta Penhos

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizarlo en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos, para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia: Pandemia, mientras tanto y después / Marta Penhos... [et al.]; compilación de Marta Penhos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2022.
148 p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-126-6

1. Pandemias. I. Penhos, Marta, comp.

CDD 709.0512

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

| | | |
|------------------------------|-----------|---|
| Matilde Marín | 7 | PRESENTACIÓN |
| Laura Malosetti Costa | 9 | INTRODUCCIÓN |
| Sergio Baur | 15 | MUSEOS Y PANDEMIA |
| Andrea Giunta | 23 | UNA BIENAL QUE SUCEDIÓ EN PANDEMIA |
| Valeria González | 35 | CURAR (EXPOSICIONES) EN PANDEMIA |
| Victoria Noorthoorn | 41 | #MUSEO MODERNO EN CASA: ARTE PESE A TODO |
| Sergio Siminovich | 53 | CONCERTANDO EL DES-CONCIERTO. LA VIDA CORAL EN PANDEMIA |
| Matilde Marín | 59 | DIFÍCIL HABLAR DE UTOPÍAS |
| Alberto Bellucci | 65 | 2020: MEMORIAS DE UN AÑO EN CUARENTENA |

| | | |
|---|------------|---|
| Marta Penhos | 77 | <i>NOLI ME TANGERE</i> Y LA INCREDELIDAD DE SANTO TOMÁS. IMÁGENES DE LA DISTANCIA Y EL CONTACTO PARA PENSAR LA PANDEMIA Y DESPUÉS |
| Elena Oliveras | 89 | MALOS, EXTRAÑOS Y OPORTUNOS NUEVOS TIEMPOS |
| Fernando Diez | 99 | PANDEMIA Y MEDIO AMBIENTE: SOBRE LO DIFUSO Y LO EXTENSO, EL REBAÑO Y LA PRADERA |
| Cynthia Francica | 109 | ESTÉTICAS DEL CUIDADO, EL DUELO Y LO NO HUMANO EN LAS ARTES VISUALES FEMINISTAS CHILENAS |
| Diana Cabeza - Analía Sirabonian | 119 | “CONTACTO MUTANTE”. ARCHIVOS VIVOS/INVESTIGACIÓN PREPANDEMIA |
| Dora De Marinis | 133 | MÚSICA PARA ESCUCHAR: JUAN JOSÉ CASTRO, ALBERTO GINASTERA Y LUIS GIANNEO |
| Obituarios | 135 | GUILLERMO ROUX / FABRICIANO GÓMEZ / LUIS MUCILLO / POLA SUÁREZ URTUBEY |

MIENTRAS TANTO

— BAUR

— GIUNTA

— GONZÁLEZ

— NOORTHOORN

— SIMINOVICH

— MARÍN

— BELLUCCI

Una bienal que sucedió en pandemia

ANDREA GIUNTA
CONICET/UBA

El 16 de abril de 2020 todo estaba planeado para la inauguración de la Bienal 12 de Porto Alegre, “Femenino(s). Visualidades, acciones, afectos”. El proyecto había comenzado en junio de 2018, cuando el director de la Fundación de la Bienal, Gilberto Schwartzman, me invitó a presentar una propuesta dedicada “a las artistas mujeres”. Un proyecto comenzaba, otro finalizaba. El 18 de agosto de ese año presentábamos la última instalación de *Mulheres Radicais: arte latinoamericana, 1960-1985* (*Radical Women* en sus versiones del Hammer Museum, Los Ángeles, y del Brooklyn Museum, Nueva York) en la Pinacoteca de San Pablo, exposición que cocuramos con Cecilia Fajardo-Hill. La investigación histórica sobre arte latinoamericano durante la segunda ola del feminismo, entre los años sesenta y ochenta, que habíamos comenzado en 2010, entraba en una nueva etapa con los proyectos futuros de cada una de nosotras. Desde París, antes de viajar a San Pablo para la última instalación de la exposición, escribí la propuesta curatorial para la Bienal.¹ *Afectos, participación, acciones* eran términos clave en esta bienal en la que pensaba en las presencias negras en el arte, en la relación entre arte y participación democrática, en las identidades y los afectos a los que nos permitía acceder el arte.

Cuando la propuesta fue seleccionada, comencé la investigación para formar el equipo curatorial.² Conocía desde la Universidad de Texas en Austin a Dorota Biczal, especialista en arte de Perú, de Ecuador y de los países del este de Europa; me recomendaron a Fabiana Lopes, especialista en arte afrolatinoamericano y africano; investigué *online* sobre curadores en Porto Alegre y contacté a Igor

Simões, cuando leí sobre el seminario que estaba dictando, *Vozes negras no cubo branco*.³

Algunos objetivos eran claros desde el principio. Sin las referencias que organizaron a *Mulheres Radicais* (mujeres artistas latinoamericanas de un período), podía cruzar tiempos, geografías y genealogías para investigar líneas que no habíamos podido recorrer, como habríamos deseado, en el proyecto que realizamos con Cecilia. Entre 1960 y 1980, el arte latinoamericano no solo había marginalizado a las mujeres, sino que también había expulsado la inmensa presencia afrolatinoamericana y las identidades disidentes. En un continente en el que la población afrodescendiente es mayor del 50%, su representación en el arte es nebulosa, apenas visible. Así era hasta tiempos recientes en los que una mayor institucionalidad y políticas curatoriales activas definieron un espacio de visibilización y comprensión cultural.⁴ La Bienal buscaba ser parte de ese proceso. Persuadida de que la representación debe ser en primera persona y no por delegación, la investigación curatorial de Fabiana Lopes y de Igor Simões era parte del giro desde el que entendí a la Bienal como un nuevo momento de investigación sobre lo(s) femenino(s) en el arte latinoamericano. En el título se nombraban “Femenino(s)”, con una “s” entre paréntesis, a fin de introducir su problematicidad. El giro también involucraba desmarcarse del término *mujer* como programa excluyente, indagar lo(s) femenino(s) como pluralidad y diferencia que se inscribe en el lado expulsado del orden dominante. Lo femenino como lo alternativo al orden patriarcal, como lo otro del canon de la normalidad excluyente.

1. La Bienal puede consultarse en <https://www.bienalmercosul.art.br/online> y la propuesta curatorial, en <https://es.bienalmercosul.art.br/bienais/12%C2%AA-Bienal-do-Mercosul> (consultado: 22/12/2021).

2. Sobre el equipo curatorial, ver <https://www.bienalmercosul.art.br/curadoria> (consultado: 22/12/2021).

3. Título también de su tesis de doctorado, que puede leerse en <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/197434> (consultado: 22/12/2021).

4. Ver Andrea Giunta, “El arte negro es el Brasil”, en *Z. Revista cultural*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1er semestre de 2020. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/el-arte-negro-es-el-brasil/> (consultado: 22/12/2021).

Entre el momento en el que presenté el proyecto y su realización, cambios radicales se produjeron en Brasil y en el mundo. Durante la última semana de la exposición *Mulheres Radicais* en la Pinacoteca de San Pablo, Jair Bolsonaro ganaba las elecciones en Brasil. Así como la llegada al poder de Donald Trump en 2017 había atravesado la inauguración de *Radical Women* en Los Ángeles, introduciendo un giro político que transformó radicalmente la recepción de la exposición, la nueva situación en Brasil hacía que la concepción misma de una exposición dedicada a lo(s) femenino(s) pasase a ser un hecho con nuevas e impredecibles consecuencias políticas. Los seminarios que realizamos en 2019 para enriquecer teóricamente las proposiciones de la Bienal⁵ permitieron también evaluar los límites y los peligros que potencialmente tendría que enfrentar: después de todo, había sido en Porto Alegre, en la fundación del Banco Santander, donde en 2017 se había producido un hecho de censura que sacudió el mundo del arte en Brasil: la clausura/censura de la exposición *Queer Museum*.⁶ En el primer seminario que realizamos en 2019, me preguntaron si conocía el proyecto de Bolsonaro de una “escuela sin ideología”. ¿Cuáles eran los senderos por los que tendría que transitar la Bienal para llevar adelante su programa y evitar la censura?

Cambio de escenario

La pregunta que en 2018 o 2019 marcaba el centro de las preocupaciones de la Bienal fue desplazada por un nuevo escenario, cuyas consecuencias no podíamos anticipar cuando este tomó forma pública, en febrero de 2020. En la conexión parisina hacia Helsinki, donde viajé para dictar una conferencia, me sorprendí ante la absurda situación que se había planteado cuando, preocupados por las noticias del virus que China había anunciado en enero, en la ciudad de Wuhan, los parisinos habían dejado de comprar en el barrio chino de la ciudad. El miedo generaba comportamientos extraños, que pronto veríamos reproducirse a escala mundial. Pocos

días después de regresar a Buenos Aires, el 3 de marzo de 2020, se anunciaba el primer caso de COVID-19 en la Argentina. El 7 de ese mes, el Ministerio de Salud confirmó la primera muerte en el país y en América Latina. El 12, con el anuncio del cierre de aeropuertos precipitándose en el mundo, decidimos diferir la apertura de la Bienal. Enviamos una carta a las y los artistas informando la decisión y logramos, antes del cierre de fronteras, que regresaran a sus países las artistas que se encontraban ya trabajando en sus obras en Porto Alegre. También suspendimos los viajes de quienes iban a llegar ese fin de semana. Sin estas decisiones, en las que la participación de Fabiana Lopes fue decisiva, varios artistas habrían quedado varados seis meses en Porto Alegre.

El epicentro de la pandemia estaba en Europa. Estados Unidos y América Latina cerraban sus aeropuertos y sus fronteras. Entrábamos en un tiempo cuyos parámetros desconocíamos, para el que no teníamos recursos anticipados. El 16 de marzo comenzó la cuarentena en Tierra del Fuego, el 20 de marzo el presidente Alberto Fernández la decretó en todo el territorio nacional. Pasábamos a estar aislados en nuestras casas. Las calles se vaciaron y los parámetros de lo común cambiaron radicalmente. El mundo entró en suspenso. Comenzaba un nuevo tiempo.

La Bienal inauguraba el 16 de abril, pero su apertura quedaba en suspenso. En Brasil la situación sanitaria se agravaba, los casos crecían, el sistema sanitario estallaba. El 20 de abril comenzaron a abrirse fosas comunes en Manaus mientras el presidente Bolsonaro resistía la aplicación de medidas sanitarias. El escenario era confuso fuera de la bienal y complejo en el interior de los equipos que la realizaban. Por un lado, los museos corporativos de los Estados Unidos (como el Metropolitan Museum o el Museum of Modern Art en Nueva York), ante el cierre generalizado, despedían entre el 40 y el 60% de sus empleados.⁷ Fundamentalmente, guías de sala y personal de atención al público. Para las y los artistas, la situación también era compleja. No solo porque el mercado de arte se paralizó, sino porque

5. Ver el programa de estas actividades en <https://www.bienalmercosul.art.br/post/semin%C3%A1rio-arte-feminismos-e-emancipa%C3%A7%C3%A3o>, <https://www.bienalmercosul.art.br/post/33%C2%BA-festival-de-arte-da-cidade-de-porto-alegre>, <https://www.bienalmercosul.art.br/post/nosotras-proponemos> y <https://www.bienalmercosul.art.br/post/territ%C3%B3rio-kehinde> (consultado: 22/12/2021).

6. Heloísa Mendonça, “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”, *El País* - “Cultura”, San Pablo, 13 de septiembre de 2017. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html (consultado: 22/12/2021).

7. Sobre los despidos en el MoMA, ver Valentina Di Liscia, “MoMA Terminates All Museum Educator Contracts”, *Hyperallergic*, 3 de abril de 2020 (<https://hyperallergic.com/551571/moma-educator-contracts/>) y sobre la situación de los museos en Nueva York al comienzo de la pandemia, ver Kelly McCarthy y Benjamin Siegel, “Coronavirus exposes vulnerability of NYC museums and museum workers”, *ABC News*, 6 de abril de 2020 (<https://abcnews.go.com/Business/coronavirus-exposes-vulnerability-nyc-museums-museum-workers/story?id=69957903>) (consultado: 20/12/2021)



Esther Ferrer, instalación, 1 de abril de 2021, exposición “Cuando cambia el mundo”, Centro Cultural Kirchner. Foto: Manuel Pose Varela

tampoco podían ir a sus talleres, trabajar en su obra o dar clases. Para muchas y muchos artistas la situación fue crítica. No sabíamos por cuánto tiempo se suspendía la Bienal o si habría que cancelarla. Ante un escenario cuya complejidad apenas describo, la pregunta urgente era cómo se re definía la acción curatorial.

Curar en pandemia

Sabemos que el término *curar* se asocia con las ideas de atender, sanar, cuidar. En el contexto de la pandemia, *cuidados* fue una palabra

clave. Teníamos que cuidarnos cada día llevando adelante las medidas sanitarias que se indicaban; teníamos que cuidar de otros que enfermaban; teníamos que atender, asistir, organizar. Muchas asociaciones semánticas activadas en este inédito momento se vinculaban a las agendas diversas del feminismo, atentas tanto a los territorios de la domesticidad como al cuidado de los niños y adultos mayores. Lo doméstico, el cuidado cotidiano, que el feminismo enfocaba como una de sus áreas de reflexión y de intervención, se desplazaban al primer lugar de las preocupaciones y de la vida cotidiana: las familias pasaban a convivir 24 horas en los límites de la casa. La problemática de los cuidados de los niños dejaba de ser asunto exclusivo de las mujeres. Cambiaban

los parámetros que ordenaban nuestras vidas. Desde los años setenta las agrupaciones ecofeministas reflexionan sobre el estado del planeta. En la Argentina investigadores como Maristella Svampa analizan el colapso ecológico y la resistencia de las mujeres indígenas en el sur del país.⁸ Esta línea crítica y reflexiva se activaba durante la pandemia. Los humanos se retiraban de las calles a las que retornaba la vida animal. La parálisis global bajaba la emisión de gases en la atmósfera. Estos cambios vibraban en nuestras experiencias.

Cuando todo esto sucedía, el equipo curatorial de la Bienal tenía que situarse ante el nuevo escenario y las posiciones no coincidían. Compartíamos la distancia crítica desde la que analizábamos la crisis de la pandemia. El planeta daba cuenta de la extenuación de recursos, de su imposibilidad de frenar la destrucción que se distribuye en forma generalizada, pero de distintas formas, en el mundo. La tala, la contaminación de los mares, los procesos de desertificación, los pesticidas, los desechos... la simple enumeración podría llenar páginas. ¿A qué estado del mundo querríamos volver? El campo del arte, con la intensificación de los viajes, los traslados, los públicos masivos, las impresiones de libros y catálogos que en ocasiones no llegan a distribuirse y que quedan acumulados en depósitos, impulsaba una pregunta recurrente en el equipo de la Bienal. ¿En qué formas el mundo del arte contribuía al estado en el que se encontraba el planeta? Desde este marco debatíamos y nos situábamos en un escenario en el que teníamos que tomar decisiones.

Inmersas en un tenso debate interno, que nos paralizaba, percibí que no sabíamos, que no habíamos preguntado, cómo estaban los artistas. Les habíamos escrito para comunicar la suspensión, pero no conocíamos en qué medida el cierre que afectaba al mundo, a las instituciones del arte, impactaba en su vida. Como curadora general, el 20 de marzo escribí una carta dirigida a las y los artistas que participaban en la bienal:⁹

Buenos Aires, 20 de marzo de 2020

Queridxs artistas de la Bienal 12 Femenino(s). Visualidades, acciones y afectos.

8. Maristella Svampa y Enrique Viale, *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal)desarrollo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2020.

9. Ver la lista de las y los artistas que participaron en <https://en.bienalmercosul.art.br/bienal-12-artistas> (consultado: 22/12/2021).

Les escribo para saber, en primer lugar, cómo se encuentran. Estamos en un momento de incertidumbres y transformaciones aceleradas, organizándonos para cuidarnos, nosotrxs, nuestras personas queridas, nuestras comunidades, el planeta. Queremos también estar cerca de lxs artistas que forman parte de la comunidad de la bienal.

Desde el viernes el equipo de la bienal se dedicó a realizar acciones urgentes: organizar el retorno a su país de artistas que se encontraban en Porto Alegre realizando proyectos específicos, cancelar viajes que iban a realizarse durante el fin de semana, disponer medidas para el cuidado de todx el equipo de la bienal.

Enviamos entre el viernes y el sábado pasado las noticias sobre la postergación de la apertura. Estamos siguiendo las indicaciones de los organismos de salud, y no tenemos por el momento una nueva fecha. Esperábamos ansiosos el momento de conocernos. Pero no va a suceder en la fecha prevista. Estamos atentos a la posibilidad de inaugurar más tarde. Aún es posible. La bienal se ha diferido, no cancelado. En tanto, buscamos abrir un espacio de reflexión, creatividad, encuentros, intercambios y visibilidades. Un espacio para conocernos y estar juntos.

La palabra "afectos" tiene un lugar central en el título de nuestra bienal. Aunque hoy casi todos nos encontramos aislados en nuestras casas, queremos buscar las maneras de sentirnos juntxs y pensar desde los afectos. Estamos trabajando para que la bienal suceda en la red.

El momento convoca a un intenso "activismo de los afectos". Queremos profundizar en la obra de cada artista para desde allí pensar nuevas formas de estar en el mundo. Conectarnos y comunicar. En tal sentido estamos planificando comenzar a subir la bienal a la red, con intervenciones de ustedes, desde donde se encuentren. Activaremos también actividades pedagógicas, educativas, para multiplicar las obras y la bienal en múltiples formatos. Estamos organizando estrategias para acercarnos como comunidad involucrada en la bienal que pronto les haremos llegar. Tenemos la certeza de que el arte es un espacio de reflexión y de afectos que precisamos activar para no sentirnos solos. Y para poder re imaginar el futuro.

Queremos estar cerca, comunicados. Anticipar la comunidad que íbamos a formar en el momento de apertura de la bienal que, por supuesto, haremos lo posible para que suceda.

Un gran abrazo,

Andrea Giunta
Curadora en Jefe
Bienal 12, Porto Alegre, 2020

Las respuestas inmediatas a esta comunicación fueron conmovedoras. Agradecían la carta, expresaban su confianza en la Bienal y

daban cuenta, sobre todo, de la necesidad de establecer contactos. Ponían en evidencia la importancia de contar cómo estaban. La pregunta no había sido formulada por las instituciones del arte a su comunidad de referencia. En muchos sentidos, las instituciones no fueron, durante el comienzo de la pandemia, la casa, el cuidado, el amparo de la comunidad artística. Pasaron semanas hasta que se activaron redes de proximidad o de asistencia hacia quienes experimentaron en forma radical las consecuencias del cierre y del aislamiento. No solo no podían los artistas ir a sus talleres para trabajar en su obra, sino que quedaron sin los recursos básicos de subsistencia que provienen, en muchos casos, de la enseñanza privada. Las respuestas que recibíamos eran afectivas, cercanas, daban cuenta de la importancia que cobraban las palabras. En ese momento fue cuando la Bienal pasó a articularse como un espacio de activismo.

Activismo curatorial

Experimenté el efecto social que puede producir una exposición cuando curé la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta (2004). Una exposición que desbordó el campo específico del arte, que convocó la opinión de historiadores del arte, periodistas, políticos, religiosos y del público que se involucró en el debate sobre las delicadas relaciones entre el arte, la religión y la política. El activismo en la retrospectiva de Ferrari comenzó cuando fue imprescindible situarse ante el escenario que la exposición generó y tomar decisiones que permitieran sortear la imposibilidad que resultaba de su censura. Semejante, a pesar de las evidentes distancias, era la situación ante la imposibilidad que generaba la pandemia. ¿Por qué en lugar de suspender la Bienal y esperar a que fuese posible instalarla en el espacio era importante activarla en las redes? ¿Por qué no podía ni ante la censura de la retrospectiva ni ante la imposibilidad de realizar la Bienal presencial dar por concluida la tarea y salir del escenario del conflicto?

La respuesta se vincula a la forma de comprender la práctica curatorial. En primer lugar, porque curar una exposición no radica, desde mi perspectiva, tan solo en el plan previo o en la ubicación de las obras en el espacio. Curar una exposición involucra las tareas de atender también sus efectos sociales, la reacción de los públicos. Es cuidar todos sus procesos. Así como no podía abandonar el escenario ardiente que estalló con la retrospectiva tampoco podía borrar la Bienal, sus equipos de trabajo y, sobre todo, sus obras y artistas. Era

sencillo eliminar el problema sosteniendo que la definición del arte radica exclusivamente en el contacto físico con la obra. Las respuestas a la carta me demostraban que, más que nunca, precisábamos del arte, de las experiencias y conocimientos que condensan las obras. Precisábamos hacerlo desde las redes, el único soporte y espacio del que disponíamos. ¿Cuáles eran las inscripciones de la práctica curatorial ante este nuevo escenario en el que crecía la virtualidad?

Curar/Cuidar

Cuando los museos neoyorquinos cerraron sus puertas también suspendieron los contratos de los equipos educativos que estaban en contacto con el público. Para los museos corporativos el cierre y la imposibilidad de cobrar entradas clausuraba la reconceptualización de sus dinámicas. Incluso para los museos gratuitos, cuya financiación no tiene entre sus variables el costo de las entradas, fue notable la dificultad para pensarse en las nuevas circunstancias. La parálisis implica la desarticulación, la ausencia de una agenda de trabajo para quienes aun desde sus casas podían contribuir a pensar nuevas formas de alcanzar a los públicos. En Buenos Aires, el Museo de Arte Moderno fue una temprana excepción. Exposiciones y programas estuvieron casi inmediatamente disponibles *online*. Desde mayo de 2020 el Ministerio de Cultura de la Nación y el de la Ciudad implementaron programas de asistencia para artistas e instituciones culturales, que fueron fundamentales para su subsistencia.¹⁰

Desde la Bienal, las decisiones eran menos claras. No se trataba de un museo, no existía una colección. Una bienal es un megaevento que cada dos años define programas, presupuestos y formas de financiación. No es sencillo trasladar en el tiempo toda su dinámica. Entendía que tal opción era particularmente difícil por tratarse de una bienal territorial, como es la de Porto Alegre, una ciudad con otra circulación de públicos culturales que la que se produce en ciudades como San Pablo o Berlín —que en ese momento también suspendían y diferían sus bienales—. Sin programa alternativo, los equipos que trabajaban en la Bienal serían inmediatamente cancelados. Curar era, en tales circunstancias, cuidar los contratos, tanto de quienes trabajaban en la producción como de los artistas que participaban. Y no

10. "Anuncios de Nación y Ciudad. Lanzan subsidios para apoyar al sector cultural en medio de la crisis", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de mayo de 2020. https://www.clarin.com/cultura/nuevas-medidas-apoyo-sector-cultura-golpeado-crisis_0_sheedS301.html (consultado: 22/12/2021).

se trataba solo de recursos y de ingresos, no eran solo las fuentes de supervivencia material; también se trataba de mantener un proyecto en sus diversas posibilidades vitales. Sostener el proyecto de la Bienal, articularlo en la plataforma *online*, respondió a un conjunto de responsabilidades que comprendieron tanto el sostén material de las personas que teníamos a nuestro alcance como aspectos emocionales y profesionales, importantes en un momento en que los contactos y los proyectos se habían paralizado o cancelado. La Bienal *online* permitió extender contratos, formar nuevos equipos, cumplir con los honorarios de las y los artistas, generar un colectivo dedicado a pensar estrategias de presentación y difusión. El paso de lo presencial a lo virtual permitió concebir públicos y crear comunidades que no habíamos imaginado.

Estrategias

La primera acción que desarrollamos comenzó inmediatamente después de las respuestas a la carta. La primera intervención en las redes fue concebida pensando cómo llevar la emocionalidad, el afecto, de los mensajes que recibíamos a las redes. Con el consejo de la artista Gabriela Golder concebimos un breve tutorial para hacer un video:

Queridas y queridos artistas:

(...)

Les proponemos que graben un corto video con el celular, en posición vertical, de aproximadamente 30 segundos con el siguiente guión:

1. *Presentarse:*

nombre, de que país son, dónde se encuentran en este momento.

2. *Contar qué obra iban a presentar en la Bienal.*

3. *Qué actualidad tiene esa obra en el contexto actual.*

O bien

4. *Qué reflexión tienen sobre el momento que estamos viviendo y que quieran acercar a quienes integran la comunidad de la Bienal.*

Las breves grabaciones llegaban y se editaban en el diseño de la Bienal para subirse a las redes. Las y los artistas miraban la cámara y narraban una breve historia personal, contando dónde y cómo estaban, cuánto tiempo hacía que no iban al taller, cómo estaban pasando la cuarentena, qué obra iban a exponer en la Bienal y, sobre todo, expresaban su afecto hacia quienes verían el video. Los films producían un contacto emocional cercano, directo. Una semana después del cierre

comenzábamos a subir estos videos, que pueden encontrarse en su totalidad en YouTube¹¹ y que contaron con la intervención de más de cuarenta integrantes de la comunidad de la Bienal, entre artistas y equipos de producción. Visto en su conjunto y situado en el momento en el que fue realizado y difundido en las redes, inmediatamente después del cierre, este es un archivo temprano de los afectos de la comunidad artística. No hubo, con tal inmediatez, un documento equivalente.

Al mismo tiempo que producíamos este contacto con el público, comenzábamos a procesar el material digital y a subirlo al sitio de la Bienal. Es importante comprender que la Bienal no había concebido un sitio web para alojar todas las fotografías y videos. Por lo tanto, fue una tarea de sincronización y adaptación de la red que exigió un gran esfuerzo de los diseñadores. No solo había que solicitar material y autorizaciones a cada artista —es destacable que nadie se negase a compartir obras y videos completos—, sino expandir la capacidad del sitio para alojarlo. El 16 de abril, día en el que íbamos a abrir las puertas de la Bienal física, inauguramos el sitio virtual subiendo una parte de las obras. Fue entonces cuando comenzamos los encuentros por Zoom entre artistas, invitados y curadores, que también pueden encontrarse en la red.¹² Esta tarea compleja y dinámica no podría haberse realizado sin la coordinación de los equipos que realizó Carina Días y sin las personas que intensamente se abocaron a la tarea de organización e imaginación que imprimió una dimensión creativa a un contexto que minaba toda posibilidad de proyectarse en el entusiasmo. Recordemos, por un instante, la percepción y los afectos que nos rodeaban en los primeros meses de la pandemia.

Los encuentros en Zoom fueron el soporte inmediato con el que el mundo cultural comenzó a reconectarse. En poco tiempo se multiplicaban en un formato que reunía a figuras destacadas (directores de museos, curadores) para debatir el estado y el futuro del arte. Encontraba problemático el carácter especulativo de muchas de las presentaciones. ¿Qué podíamos decir sobre el futuro si no comprendíamos el presente ni cómo habíamos llegado a las circunstancias en las que nos encontrábamos? Por otra parte, quedaban de lado las obras, los objetos o experiencias singulares, específicas, cuyas tramas podíamos investigar para comprender desde sus formas,

11. Ver en https://www.youtube.com/playlist?list=PLXMx8NhHlgJDVNaWdOWqMiOLpdC_I6v0f (consultado: 22/12/2021).

12. Ver en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLXMx8NhHlgJAAbKkVZMP8UVPQMFdVF2tS> (consultado: 22/12/2021).



Esther Ferrer, instalación, 1ero de abril de 2021, exposición *Cuando cambia el mundo*, Centro Cultural Kirchner. Foto: Manuel Pose Varela

al mismo tiempo crisálidas y prismas,¹³ hasta qué punto se anticipaba en ellas el presente o cuáles eran los imaginarios de futuro que contenían. No podía anticipar nada acerca del futuro del mundo del arte, y no pensaba que la solución radicaba en acercar a las

13. Utilizo esta metáfora para dar cuenta de la doble y particular condición que entiendo caracteriza a las obras de arte. *Crisálidas*, en tanto en ellas se imbrica una experiencia de vida, conocimientos, contextos. Infinitas tramas que adquieren una forma singular cuya presencia produce un efecto en el mundo. *Prisma* es la figura que permite dar cuenta de esta intervención. Una forma cuya existencia es facetada, abierta a la interpretación, capaz de proyectarse, de crear contextos. Porque una obra no es solo una existencia particular, ella misma; también es la forma en la que interviene en cada una de sus presentaciones. Una obra es muchas obras, tantas como presentaciones públicas tenga, tantas como interpretaciones se realicen sobre ella, sobre sus formas, iconografías, genealogías o efectos sociales.

autoridades sanitarias protocolos para abrir los museos. También encontraba limitada la afirmación de especialistas del arte acerca de la inutilidad de las herramientas digitales. No compartía la idea de que sin contacto directo con las obras no había experiencia válida en relación con el arte. Sin proponer que las estrategias digitales podían reemplazar la apreciación directa de las obras,¹⁴ tomó para

14. Un excelente ejemplo era la exposición de Remedios Varo que había inaugurado en el Malba poco antes de que comenzaran la pandemia y el aislamiento. No existe forma de percibir mediante reproducciones o en formato digital la experiencia de ver en forma directa estas obras. Las pinturas de Remedios Varo son mucho más que sus sugerentes iconografías. La forma específica en la que están pintadas, la textura, las tramas visuales que solo pueden percibirse en forma directa son a mi entender una excelente prueba del carácter intransferible de la experiencia directa ante la obra. Todo esto no puede verse en la copia digital o impresa.

mí densidad específica el carácter imprescindible de hacer, desde el arte, en el “mientras tanto” (la expresión la usó María Moreno en sus intervenciones desde el Museo del Libro y de la Lengua¹⁵). Aunque aislados, podíamos encontrar formas de estar juntos.

Comenzamos los encuentros de Zoom una vez que las obras estuvieron en el sitio digital, una vez que el público podía visionar fotografías y videos y, a partir de esta experiencia, participar de una conversación con artistas y curadores. Semanalmente se realizaban los encuentros que se organizaban desde la curaduría educativa de la bienal diseñada por un equipo a cargo de Igor Simões. Desde esa área se concebían los vivos o laboratorios en diálogo con las proposiciones que el equipo curatorial elaboró a partir de aulas virtuales que reunieron a 1600 educadores que se inscribieron cuando se lanzó la iniciativa, al comienzo del aislamiento. ¿Cómo estar juntos cuando estábamos separados?¹⁶ Esta fue la pregunta central del programa educativo. La arquitectura didáctica y su difusión en las redes fue el área que permitió activar cada semana las obras que se subían al sitio. Es difícil evaluar los públicos que accedieron a la visualización de las obras y las conversaciones. Pero cuando el equipo curatorial fue invitado a participar en un seminario de doctorado de la Universidad de Princeton, Estados Unidos, nos sorprendió el detalle con el que los estudiantes se referían a los videos de la Bienal.¹⁷ No habría sido posible una observación tan minuciosa si los videos no hubiesen estado completamente accesibles. El recorrido físico de la Bienal, por otra parte, no habría permitido la visualización y análisis detallado internacional que la estrategia *online* permitió.

Programa educativo

El proyecto de aulas *online*, vinculado a la Cámara de Profesores del Rio Grande do Sul, permitió abordar el debate crítico de las obras de la bienal y elaborar rutas para navegar el sitio. Se elaboraron 12 proposiciones que introdujeron preguntas que activaban las pro-

15. Ver en <https://www.bn.gov.ar/noticias/mientras-tanto-en-la-biblioteca-nacional> (consultado 22/12/21).

16. El relato de la experiencia puede encontrarse en la publicación digital *A insistência de estar junto*. https://www.bienalmercosul.art.br/files/ugd/ae5dfe_8805a93f12304d3883a-894823d6741aa.pdf (consultado: 22/12/2021).

17. El seminario puede verse en el siguiente link: <https://plas.princeton.edu/events/2021/cura-continua-ii-mercosul-bienal-crossroads-covid-19> (consultado: 22/12/2021).



Esther Ferrer, instalación, 1 de diciembre de 2021, exposición “Cuando cambia el mundo”, Centro Cultural Kirchner. Foto: Manuel Pose Varela

puestas de la Bienal.¹⁸ Las preguntas se dirigían al público: ¿cuántas artistas mujeres conoces?, ¿se nace mujer o se llega a serlo?, ¿cómo es nuestra relación con la naturaleza?, ¿cómo pensar la presencia de artistas trans en el arte brasileño?, ¿cómo te representa esta bienal?,

18. Ver la publicación sobre las proposiciones en https://www.bienalmercosul.art.br/files/ugd/ae5dfe_8805a93f12304d3883a894823d6741aa.pdf y las tarjetas en las que se sintetizaron las proposiciones en <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-proposicoes> (consultado 22/12/2021).

¿cuáles son las tramas, costuras y suturas que proponen las obras de arte?, ¿cuál es tu relación con el cabello?, ¿puede el arte crear espacios para discutir la herencia colonial?, ¿cuál sería la bandera que tú realizarías?, ¿pueden las obras de arte contribuir a debatir la violencia hacia las mujeres? Con estas preguntas las proposiciones invitaban al público a detenerse en las obras; incluso, a proponer temas curatoriales propios. Las proposiciones abordaban la presencia negra en el arte, recorrían temas específicos, como la relación entre cabello e identidad, o las prácticas de resistencia a las que históricamente han estado vinculadas las mujeres, unidas por el bordado durante la dictadura chilena o pintando banderas para salir a las calles en la larga tradición de lucha feminista a la que también se vinculó el arte. Igor Simões utilizó, para elaborar la textura afectiva de estas experiencias, el concepto de territorio Kehinde, tomado de la novela *Um Defeito de Cor*, de Ana Maria Gonçalves (2008). Kehinde remite a la memoria de la esclavitud presente en Brasil entendida como experiencia de una vida vivida. Trata de las formas de crear sentido en situaciones extremas.¹⁹ Revisadas en tiempo presente, estas propuestas de lectura permiten atravesar de distintas formas el archivo de la Bienal y analizar, desde las obras, problemas que se entretujan con agendas actuales y urgentes.

Publicaciones

Dos razones impulsaron la decisión de realizar todas las publicaciones de la Bienal en formato digital. La primera, acompañar el contexto digital en el que se difundían las obras y los programas educativos. Las publicaciones permitían revisar los materiales que se habían presentado en los encuentros online, o los que se publicaban en el sitio, desde un discurso crítico y reflexivo. La segunda razón provenía de una crítica interna sobre la intensa producción de impresos que en el mundo del arte no siempre logran distribuirse y quedan almacenados en depósitos. Es preciso comprender que una bienal tiene un presupuesto que se ejecuta en el tiempo de realización. Anticipadamente se calculan los costos de diseño e impresión de catálogos y materiales complementarios. Estos se anticipan en función del público que va a recorrer la bienal y adquirir las publicaciones. Lo que no se vende durante la bienal no siempre se distribuye, porque los costos de los envíos son altos. Es común encontrar cientos de publicaciones en los

depósitos editoriales de las bienales. En el caso de una bienal que, aun si se realizaba en el espacio, tendría un público limitado, un acceso sanitizado —tal como sucedió en bienales que se difirieron—, implicaba imprimir publicaciones que no llegarían al gran público. Implicaba, también, impedir que el material circulase en el momento en el que se realizaba la bienal virtual. El ajuste y redistribución de rubros del presupuesto que realizamos ante el nuevo contexto y el nuevo proyecto nos llevó a decidir realizar todas las publicaciones *online*. En tal sentido, editamos un *Jornal*, en el que se reúne la palabra de las y los artistas participantes, el *Seminario Internacional*, en el que se publicaron más de 50 ponencias que iban a presentarse en el encuentro que planeábamos realizar una vez inaugurada la Bienal en la Universidade Federal de Rio Grande do Sul; el *Catálogo*, con ensayos de cada curador y con los planos de montaje de las obras en cada espacio de exhibición. También se publicó un documento sobre el proyecto curatorial. Todos estos materiales pueden bajarse en .pdf del sitio de la bienal.²⁰

Una consideración especial merece el *Catálogo* de la Bienal. Recordemos que el cierre se produjo cuando faltaba menos de un mes para inaugurar. El montaje de la Bienal se realizaría en 15 días a partir del diseño de la arquitecta Ceres Storch si siguiendo un plan en el que cada detalle estaba registrado. Ante la incerteza respecto de la realización física de la Bienal, concebimos el *Catálogo* como un documento de su proceso. En tal sentido, se introdujeron en el catálogo digital todos los planos arquitectónicos, con las obras situadas en las arquitecturas de exhibición (planos y vistas o alzados),²¹ permitiendo analizar en detalle cómo fue concebido el diseño espacial de la Bienal. No es común encontrar diseños arquitectónicos, que son documentos de trabajo interno, en las publicaciones de arte. Estos planos permiten seguir las relaciones entre las obras, los diálogos que imaginábamos, las secuencias, los contrastes. Una reflexión anticipa-

20. Ver publicaciones en <https://www.bienalmercosul.art.br/publicacoes>. Específicamente, puede bajarse el *Jornal* en <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal>. https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/2468f7_c72c1f38921848bda8ee-b0e1bb1c3427.pdf, el *Seminario Internacional* en https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/af02ce_25e71233bb4b4c42877ad2ac1b95b75b.pdf, y el *Catálogo* en https://www.bienalmercosul.art.br/files/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de-308b1ef3f404.pdf (consultado: 22/12/2021).

21. La Bienal se realizaría en el MARGS (Museo de Arte de Rio Grande do Sul), el Memorial de Porto Alegre y la Fundación Iberé Camargo, además de la plaza de Alfandega, en la que se planeaba realizar gran parte de las *performances* de la semana de apertura.

19. Ver el texto en <https://www.bienalmercosul.art.br/post/territ%C3%B3rio-kehinde> (consultado: 22-12-2021)



Esther Ferrer, instalación, 1 de diciembre de 2021, exposición “Cuando cambia el mundo”, Centro Cultural Kirchner. Foto: Manuel Pose Varela

da sobre la manera específica en que las obras entran en contacto en el espacio de exhibición. Abordé este aspecto en el texto que escribí para el catálogo (“Pensar todo de nuevo”). Fabiana Lopes escribió sobre la fuerte presencia afrolatinoamericana en la Bienal (“Sobre *gatherings*, agrupación y hábitos de *assemblage*”), Dorota Biczal sobre

el concepto y las prácticas de cuidado en el arte (“Actividades de cuidado: trabajos de amor, furia y luto”), e Igor Simões sobre el proyecto educativo (“Ensayo sobre lo temporal o la insistencia en estar juntos: Programa Educativo Bienal 12). El *Catálogo* proporciona materiales inéditos que no reemplazan la experiencia de recorrer el espacio de

exhibición, pero que al mismo tiempo proveen de un documento único que permite mentalmente recrearlo.

Epílogo

La imposibilidad de instalar físicamente la Bienal nos confrontó con la frustración que involucraba no ver realizado un proyecto en el que habíamos trabajado dos años. Al mismo tiempo, abrió escenarios nuevos. Las circunstancias no fueron las deseadas. Generamos estrategias y aprendimos a subvertir la parálisis logrando una bienal en pandemia que fue una experiencia que, en el escenario global de las bienales, no tuvo equivalente. Aun así, deseábamos ver las obras en el espacio. A comienzos de 2021, pude instalar en Buenos Aires la obra de cinco artistas que habían sido parte de mi selección para la Bienal. Algunas eran las mismas obras, otras eran nuevas. El desafío radicaba en presentar en Buenos Aires una exposición internacional en un contexto en el que no podían trasladarse obras. La pandemia trastornó todo el sistema de exhibiciones globales dificultando o imposibilitando préstamos y transportes de obras. Las obras de artistas de Chile (Sebastián Calfuqueo), Uruguay (Pau Delgado Iglesias), República Dominicana/Estados Unidos (Joiri Minaya), Brasil (Aline Motta) y España (Esther Ferrer) se presentaron en el Centro Cultural Kirchner entre marzo y diciembre de 2021.²² Copiamos, re-

plicamos e instalamos con excelencia sus obras, desplegadas en todas sus posibilidades en el espacio. Me detengo en la de Esther Ferrer, que fue distinta de aquella que íbamos a presentar en la Bienal. En 2016 la artista realizó una instalación con sillas para proponer una experiencia visual y emocional sobre la ausencia de las mujeres asesinadas durante el año 2015 en España. En Buenos Aires la instalación refería a los femicidios en la Argentina. Cuando se inauguró en marzo de 2021, eran 41 sillas, en abril 62, en octubre 233 y en diciembre, cuando la exposición terminó, 256. Una silla vacía por cada mujer asesinada. Las sillas salieron de la sala en la que originalmente estaban y ocuparon el espacio adyacente. La obra nos colocaba ante la estremecedora relación presencia-ausencia. Recordemos también que durante el aislamiento la violencia doméstica se incrementó y que muchas mujeres se vieron forzadas a vivir con sus agresores. Los femicidios, que continúan con números estremecedores, señalan una de las agendas más urgentes del feminismo en tiempo presente.

El arte, las exposiciones, fueron espacios de visibilidad y reflexión sobre las condiciones globales y locales que marcaron al mundo durante la pandemia. Poder estar en contacto con las obras, analizar las formas particulares en las que entrelazan sentidos, situarnos ante el poder detonante, afectivo, intelectual que ellas proponen, es una experiencia, una fuente de conocimientos complejos que precisamos en estos extraños tiempos que aún no sabemos si son los de la pospandemia.

22. Para consultar la exposición, ver <https://cck.gob.ar/cuando-cambia-el-mundo/> (consultado 22/12/2021).

Andrea GIUNTA. Es Profesora de Arte Latinoamericano y Arte Moderno y Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado. Es Investigadora Principal del Conicet. Curadora, entre otras, de la exposición retrospectiva de León Ferrari en 2004 (CCR-BA), “Extranjerías”, junto a Néstor García Canclini (2009-2012, Fundación Telefónica y MUAC); “Verboamérica”, junto a Agustín Pérez Rubio (2016, Malba); *Radical Women. Latin American Art, 1960-1965*, junto a Cecilia Fajardo-Hill (2017-2018, Hammer Museum, Brooklyn Museum, Pinacoteca de São Paulo); curadora en jefe de la Bienal 12 Porto Alegre, 2020, y de las exposiciones “Pensar todo de nuevo” (Rolf Gallery, Buenos Aires, 2020; Fundación Van Gogh, Festival de Fotografía de Arles, 2021) y “Cuando cambia el mundo. Preguntas sobre arte y feminismos” (Centro Cultural Kirchner, 2021). Es autora de numerosos libros, entre los que se destacan *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta* (1.ª ed. en español, 2001; 1.ª ed. en inglés, 2007), *Escribir las imágenes* (Siglo Veintiuno Editores, 2011), *Feminismo y arte latinoamericano* (Siglo Veintiuno Editores, 2018), *Contra el canon* (Siglo Veintiuno Editores, 2020), *Pensar todo de nuevo* (delpire & co y Ediciones Larivière, 2021). Entre las distinciones que recibió, se destacan becas internacionales como la Guggenheim, Rockefeller, Getty, Harrington, Tinker, y en tres oportunidades fue galardonada con el Premio Konex. Fue distinguida con el Rudolf Arnhem Visiting Professorship, Humboldt Universitat-DAAD, Berlín, 2021. Integra desde 2014 el Comité Artístico del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en 2018 fue nombrada académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

ISBN 978-950-612-126-6



9 789506 121266



Academia Nacional de
BELLAS ARTES