

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 9 – Julio de 2023

**TRANSMISIONES. DIÁLOGOS SOBRE ARTES, CURADURÍA
Y GESTIÓN PÚBLICA DE MUSEOS**

Coord. María Fernanda Pinta



Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Directora: Mónica Kirchheimer

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 9 – Julio de 2023

Buenos Aires, Argentina

Imagen de portada: *Museo Tomado*, Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe, 2018. Imagen: Gentileza de Analía Solomonoff



CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

Nº 9– Julio de 2023 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

TRANSMISIONES. DIÁLOGOS SOBRE ARTES, CURADURÍA Y GESTIÓN PÚBLICA DE MUSEOS

Coordinadora María Fernanda Pinta

ÍNDICE

Presentación. María Fernanda Pinta.....pág.4

Primera Parte. ¿Cómo activar un museo?

Museo Tomado: la activación de un patrimonio.

CHARLA CON ANALÍA SOLOMONOFF.....pág.7

Curaduría y gestión en un museo histórico.

CHARLA CON PABLO MONTINI.....pág.21

Segunda Parte. Superficies de contacto: intermedialidad, artes y literatura

Una exasperación del procedimiento. Entrevista a Francisco Bitar.

MARÍA STEGMAYER Y DARÍO STEIMBERG.....pág.30

El gesto audiovisual. Entrevista a Leticia Obeid y Tomás Lipgot.

MARÍA FERNANDA PINTA Y JORGE SALAS.....pág.40

Estados del deseo. Entrevista a Agustina Wetzel y Gustavo Tarrío.

EZEQUIEL LOZANO Y PABLO BOIDO.....pág.53



Presentación

María Fernanda Pinta

En las páginas siguientes encontrarán una serie de conversaciones que desde la cátedra Estudios Curatoriales I y el proyecto de investigación “Intermedialidad. Artes, literatura y curaduría” realizamos entre 2020 y 2021. Todas ellas se enmarcan en los años de pandemia, momento en que no fue posible realizar las actividades de forma presencial en el Área Transdepartamental de Crítica de Artes y el contacto se trasladó al espacio virtual. Así, estas conversaciones tuvieron lugar a la distancia y en vivo, atravesadas por las posibilidades que nos ofrecía la tecnología disponible de Zoom. A pesar del contexto, se crearon charlas generosas en su extensión y, sobre todo, también en sus formas de compartir y de escuchar.

En el caso de las charlas de la Primera Parte, desde Estudios Curatoriales I nos interesaba conservar, en la medida de lo posible, los encuentros con curadores, críticos y gestores culturales que realizamos todos los años como una forma de acercarnos, ya desde el primer año de la carrera, a las experiencias de profesionales de destacada trayectoria. Nos pareció oportuno, dada la herramienta disponible para el dictado de la asignatura, invitar a Analía Solomonoff (directora del Museo Provincial de Bellas Artes, Rosa Galisteo de Rodríguez) y a Pablo Montini (director del Museo Histórico Provincial de Rosario, Dr. Julio Marc) para que nos hablaran sobre sus programas de gestión. Fueron conversatorios valiosos no sólo por las ideas que se pusieron en juego, sino porque por primera vez escuchábamos experiencias de otras ciudades del país. Enriquecieron nuestra mirada y nos hicieron pensar y poner en escala cuestiones federales, pero también regionales y locales singulares en relación a contextos, patrimonios, políticas públicas y públicos diversos. En este sentido, algunas de las preguntas que abrieron estas charlas fueron: ¿Cómo activar un museo y su patrimonio? ¿Cómo trabajar en el campo artístico y cultural pensando en la coyuntura y más allá de ella? ¿Cómo pueden cruzarse prácticas y experiencias de gestión, edición y curaduría? ¿De qué modo se configuran los mapas regionales y locales y cómo trazar recorridos alternativos, abiertos a la singularidad de los espacios y las comunidades?

En el caso de las entrevistas de la Segunda Parte, se trató de un ciclo que realizamos desde el proyecto de investigación antes mencionado¹. Apenas iniciado, en 2020, tuvieron lugar las medidas sanitarias de aislamiento. En esa situación, y dado que el grupo se encontraba en formación, quisimos sostener la actividad pensando formatos que nos permitiesen conocer nuestras investigaciones individuales y a la vez crear marcos de trabajo conjunto. Ese primer año dos de los miembros del grupo coordinamos un dossier para la revista CAIANA² e hicimos una presentación pública del mismo de forma virtual. Para 2021, entonces, la actividad consistió en compartir aquello que estábamos investigando e invitar a los y las artistas que estábamos estudiando para preguntarles sobre sus procesos de trabajo, sus obras, sus experiencias de cruces de lenguajes, medios y disciplinas y su relación con el campo artístico actual. Las dos primeras entrevistas (que tuvieron como invitadas a Leticia Obeid, Tomás Lipgot, Agustina Wetzel y Gustavo Tarrío) se realizaron de forma abierta y pública, mientras que en el caso de la entrevista a Francisco Bitar consistió en una conversación que María

¹ Esta y otras actividad del proyecto de investigación pueden consultarse en:

<https://ieac.criticadeartes.una.edu.ar/intermedialidad-artes-literatura-y-curaduria/>

² Disponible en: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=default.php&vol=20&vol=17>



Stegmayer y Darío Steimberg sostuvieron con el autor previamente a la charla que luego hicieron sobre su obra.

Así, se habló sobre audiovisual y cine, teatro y literatura a partir de una premisa que Eric Méchoulan³ sintetiza del siguiente modo: “Lo que está en juego es el hecho general de relacionar formas de vinculación, modos de transmisión o comunicación, formas de registrar o rastrear experiencias, en definitiva, es un método. Por tanto, es perfectamente posible imaginar el tratamiento de problemas intermediales en un solo medio, o incluso en un único objeto `y el mismo´ objeto. [D]ebemos pensar en qué es transmitir: desde el sentido más trivialmente técnico hasta los sentidos más intensamente sociales”. Y más adelante, en el mismo texto, el autor señala el rol que ocupan aquí las artes: “Precisamente porque no están automáticamente atrapadas en sustancias con formas establecidas, es más fácil ver emerger las turbulencias y las estabilizaciones de las transmisiones. Precisamente porque su supervivencia está en cuestión desde el principio, estos tipos de obras permiten hacer preguntas fundamentales sobre cómo heredamos de otros y cómo legamos a los otros”.

Todas y cada una de las conversaciones se abren, de este modo, a preguntas y reflexiones acerca de las figuraciones (en tanto conexiones, desplazamientos, superposiciones, enfrentamientos entre términos que se creían estables), los dispositivos (constantemente renovados y reprogramados) y las instituciones (que aseguran, al menos en una proporción, la exposición pública). O sea, se interrogan acerca de las intermediaciones y transmisiones que, en distintas dimensiones, operan en el campo artístico y cultural del presente en tanto entramado de relaciones. La publicación de estas conversaciones, por su parte, aspira a contribuir a la difusión de las ideas y experiencias que allí (en ese espacio del “entre” propio de lo relacional) tuvieron lugar.

Queremos agradecer muy especialmente a Analía Solomonoff, Pablo Montini, Leticia Obeid, Tomás Lipgot, Agustina Wetzel, Gustavo Tarrío y Francisco Bitar por participar de estos conversatorios y colaborar en la revisión y edición de los materiales que aquí se publican.

³ Nota de la autora: La traducción al español es nuestra. Méchoulan, Eric (2017), “Intermedialité, ou comment penser les transmissions”, *Fabula / Les colloques, Création, intermedialité, dispositif*. Disponible en <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>



Primera Parte
¿Cómo activar un museo?



Museo Tomado: la activación de un patrimonio. Charla con Analía Solomonoff⁴

Moderación de Alejandra Rondón

Fernanda Pinta: Buenas tardes, les damos la bienvenida a esta charla abierta y agradecemos muy especialmente a nuestra invitada, Analía Solomonoff. Cuando nos contactamos con Analía le acercamos una serie de preguntas, a modo de puntos de partida para la conversación. Las comparto nuevamente aquí para iniciar la charla. ¿Cómo activar un museo y su patrimonio? ¿Cómo trabajar en el campo artístico y cultural en la actual coyuntura y más allá de ella? ¿Cómo pueden cruzarse prácticas y experiencias de gestión, edición y curaduría? ¿De qué modo se configuran los mapas regionales y locales y cómo trazar recorridos alternativos, abiertos a la singularidad de los espacios y las comunidades? Te escuchamos Analía.

Analía Solomonoff: Buenas tardes. Soy Analía Solomonoff, directora del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.⁵ Para esta charla me pareció importante comenzar por contarles sobre mi recorrido, mi formación. Yo tengo una licenciatura en diseño gráfico, me formé como diseñadora gráfica y trabajé muchos años en estudios y en agencias de publicidad. Y finalmente siete años en televisión, produciendo toda la identidad gráfica tanto de Sky, que es señal satelital, como para Televisa. Y a la par me fui formando de manera independiente como gestora, principalmente en el campo de la edición independiente, generando espacios de encuentro de editoriales independientes de México, Latinoamérica e Iberoamérica.

También trabajé como subdirectora de la Sala de Arte Público Siqueiros - La Tallera⁶ y realicé una Maestría en Estudios Curatoriales en la Universidad Autónoma de México. En 2015, me entero del concurso del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo y me decido presentar y el 1 de abril de 2016 asumo el cargo de directora. A partir de ahí, presento un plan museológico que propone repensar el museo, ahí nos conocimos con Santiago Villanueva, en la exposición curada por Florencia Magaril, *El museo como campo de batalla*, y con una suerte de binomios que cuestionaban el concepto de museo. La presencia de Santiago como artista, justamente problematizaba la colección como un elemento nodal de pensar y trabajar en torno a un espacio museístico. ¿Qué ha sucedido desde entonces? Bueno, hemos tenido varias acciones que proponen al museo como un espacio pedagógico. El Museo tiene un organigrama que no cuenta con un área curatorial, cuenta con un área pedagógica mas no curatorial, así que las curadurías se han ido concretando en relación con invitados, que pueden ser curadores, investigadores, artistas, gestores culturales, siempre las propuestas mancomunadas con las líneas de trabajo del Museo. ¿Esto qué quiere decir? Que siempre durante estos 4 años, todas las muestras que se han realizado han tenido en su corazón la pregunta de por qué esto debe suceder en el Museo Rosa Galisteo. ¿Por qué ha sucedido esto? La idea es, al encontrarnos con un espacio que está por cumplir 100 años, nuevamente conceptualizar el espacio, encontrar por qué ese espacio edilicio existe, cuál es su sentido y justamente en función de ir generando esa programación, ir respondiendo e ir nutriendo la conceptualización de ese lugar.

Desde la cátedra me pidieron puntualizar esta presentación en dos o tres acciones muy específicas, una fue el cambio que tuvo el reglamento del salón, que en su momento se conocía como Salón de Mayo, y poco a poco hemos vuelto a su nombre Salón Anual Nacional

⁴ La charla tuvo lugar el 2 de diciembre de 2020 vía Zoom.

⁵ <https://www.museorosagalisteo.gob.ar/>

⁶ <http://saps-latallera.org/tallera>



de Santa Fe. Nos parecía importante destacar en el nombre, en la enunciación, desplazarlo de un tema cronológico y enunciar que es un salón nacional, enfatizar de una u otra manera la acción federal que desde el Museo nos interesa abordar y fortalecer justamente las redes federales. Y otra de las acciones fue que el Salón otorgaba tres premios (primero, segundo y tercer lugar) que eran premios adquisición y también aceptaba como adquisición algunos premios que otorgaban instituciones públicas o privadas. Lo que decidimos primero era no jerarquizar, es decir, que la obra que ingresara al Museo no era una obra que ocupara un segundo o tercer lugar, sino que era una obra que correspondía por sí misma, ya sea por la trayectoria del artista, por la propuesta estética conceptual de la obra, debía de pertenecer a la colección del Museo, entonces eliminamos las categorías. Y decidimos también en función de un análisis crítico de la reserva con el área de conservación y restauración, que lo importante al adquirir una obra era la responsabilidad que el Museo asumía por conservar esa obra. Entonces que, en función de las dimensiones del espacio, de las acciones que se tienen que llevar a cabo para responder a esa conservación de la obra, íbamos únicamente a elegir una obra de adquisición y que el monto a su vez de esa obra adquisición iba a incrementarse. Esta es una acción que también está ligada a la no precarización de la producción artística, porque se habían dado casos de adquirir obras por diez mil pesos por ejemplo, entonces con este reglamento hemos definido en estos años un monto que definimos mucho más congruente con el valor de la obra y con el trabajo de los artistas no precarizando la producción artística en Argentina. Por supuesto, otorgamos también premios estímulo, pero eso ya tiene otra connotación, es un acompañamiento, justamente como lo dice la palabra, es un estímulo a la producción artística, es un reconocimiento a la producción y los premios que otorgan las entidades públicas y privadas también son estímulos, es decir, que no obligan al artista a desprenderse de su obra sino simplemente que recibe un monto que lo acompaña en su trayectoria. Otra de las acciones importantes fue eliminar las disciplinas, nos parecía que era una enunciación propia de un museo que había surgido en 1922 pero que año a año se va volviendo contemporáneo a través de la adquisición de una obra de un artista vivo, necesitábamos empezar a dialogar con nuevas prácticas y, sobre todo, con la idea de las prácticas que se cruzan. Así que la enunciación también de la no disciplina nos permitió, por ejemplo, incorporar el año pasado la primera obra en video para el Museo Rosa Galisteo con Cecilia Lenardón. Bueno, esto ha supuesto en sí críticas, también celebraciones, pero bueno, eso es parte de cuando se gestiona un espacio público, por supuesto que las acciones si están justificadas y bien conceptualizadas y van acompañadas también de acciones que explican el por qué, finalmente consideramos que eso, de una u otra forma, garantiza que la acción se sostenga y sea acompañada por una comunidad específica, como pueden ser los mismos artistas del campo cultural pero también por la comunidad. A medida que el Museo también se piensa como un espacio pedagógico, el acompañamiento de la comunidad se vuelve mucho más sólido y de una u otra forma empieza a tener sentido para el público y para quien recorre los espacios museísticos.

Otra de las acciones con la que vamos a cerrar en el 2021 es *Museo Tomado*.⁷ Se trata de una muestra patrimonial. El Rosa Galisteo tiene más de 2700 obras, una colección muy potente del arte argentino de la modernidad. Y en 2018 nos encontramos con dos ideas que teníamos que conjuntar. Por un lado, una demanda ciudadana, una demanda del contexto cultural acerca de qué teníamos en la reserva en la medida en que no se sabía qué artistas y qué obras tenía el Rosa Galisteo como patrimonio. Había desde planteamientos muy específicos hasta conversaciones del día a día y también del público. Cuando hablo de una demanda puede ser

⁷ https://www.museorosagalisteo.gob.ar/exposiciones_detalle/606/museo-tomado.-el-patrimonio-del-rosa-toma-el-museo.html



una persona que se acerca al espacio y dice “recuerdo que de niño vi tal obra, dónde está, qué ha pasado”, y después una demanda específica del campo curatorial, de los investigadores que también fuimos sumando a través diversas estrategias. Pero bueno, nos encontrábamos con eso y también nos encontrábamos por supuesto con la pregunta de qué es un museo y obviamente qué es el patrimonio, la colección. Por otro lado, entramos en una etapa de remodelación del espacio y llegábamos finalmente a la remodelación de la reserva. Para remodelar la reserva, teníamos que retirar las 2700 obras y permitir el ingreso de la empresa que iba a realizar el trabajo. Entonces en esa situación dijimos “Bueno, hay que remodelar el espacio y hay que repensar la colección”. El gesto poético fue anunciarlo como *Museo Tomado* inspirado en el cuento de Cortázar, este ente que no se termina de entender bien qué es, que va ocupando el espacio y va expulsando a estos dos hermanos hasta el último momento que terminan en la calle cerrando la casa y abandonándola. La acción fue esa, cubrimos todos los pisos y paredes con las 2700 obras, es decir, todas las salas de exposición están exhibiendo las 2700 obras, parte de ellas están colgadas en muros y las esculturas en diversos pisos y salas del Museo. Pero también habilitamos una reserva transitoria que se puede recorrer. El público puede transitar por el espacio y ver que efectivamente están ahí las 2700 obras. Museo Tomado tiene una exposición procesual. En el día 0 fue cuando salió la primera obra de la reserva y no el día que terminamos de colgar y montar todo y abrimos el museo. Esto significaba que el público podía acceder y estaban los andamios, estaba el equipo de montaje, estaba el equipo de conservación y restauración que también emprendió acciones muy importantes como, por ejemplo, elaborar un informe del estado de condición de las 2700 obras, determinado a través de cuatro colores (rojo, naranja, amarillo y verde), y entonces todas las obras ya tienen un primer paneo del estado de conservación.

Museo Tomado tuvo un montaje (iba a decir aleatorio), pero había una acción democrática frente a la selección de las obras, de hecho, muchísimas de ellas no habían sido nunca expuestas. Y eso permitió dos cosas: por un lado, visibilizar artistas que no se encontraban visibilizados, sobre todo mujeres artistas que, a su vez, implicó ciertas acciones puntuales que estamos llevando a cabo como *Mujeres en el Rosa* que es una acción donde estamos invitando artistas y las entrevistamos (el primer encuentro fue presencial y bueno, luego llegó la pandemia y tuvimos que realizar el segundo de manera virtual). Cinco representantes de las áreas del Museo, desde el área administrativa, conservación y restauración, investigación, el área pedagógica y el área de comunicación entrevistan a las artistas, cada uno con cuestiones vinculadas a su área. Por supuesto se visibiliza la obra de la artista que se encuentra en el patrimonio, pero sobre todo se permite, por un lado, recabar un montón de información para la catalogación de obra. Hay artistas por ejemplo, Diana Dowek que hacía por lo menos 20 años que no estaba en relación con el Museo y después de 20 años pudo reencontrarse con el espacio museístico y sobre todo compartir su experiencia de cómo las tres obras que tenemos en el Museo llegaron al espacio, y compartir, por supuesto, las materialidades que utiliza, sus procesos de trabajo con el área específica de conservación y restauración, intercambiar saberes. Entonces de alguna u otra manera en este encuentro se permitía también el afecto, refundar el afecto con el artista que forma parte del Rosa. Por otro lado, *Museo Tomado* también fue vital para visibilizar la tarea de los y las trabajadores del Museo, un reconocimiento que nos hacemos y le hacemos a todos los y las trabajadoras de museos de la Argentina. Nos parece importante tener esta mirada del espectador (del público que llega), sobre nuestro trabajo, dignificar la tarea del día a día pero también actualizarla, actualizar esta tarea que puede ser absolutamente mecánica de montar y desmontar y de todas estas acciones que entiendo ustedes conocerán y sacudirlas de esa mecanicidad para también, al visibilizar nuestra tarea, preguntarnos qué estamos haciendo.



Y en esa acción de vaciar la reserva, *Museo Tomado* permitió igualmente pensar nuevos ordenamientos de la obra. En este sentido, y en función de los que les comentaba acerca de evaluar el estado de condición de las obras, *Museo Tomado* nos ha permitido proyectar tareas a corto, mediano y largo plazo y me refiero a un rango de 6 meses a 5 años. O sea, de una u otra forma *Museo Tomado* es una acción de gestión, por supuesto que es una acción curatorial porque culmina en el espacio de exhibición y eso implica un montón de decisiones curatoriales pero está arraigado profundamente a una acción de gestión. Y eso nos pareció valiosísimo, una acción que potencia un plan museológico. Pensar *Museo Tomado* como la posibilidad de proyectarnos a futuro en el día a día, por un lado, disminuye las emergencias y los imprevistos que generalmente son acciones que desatan e inhabilitan a pensar una idea y madurarla. Por otro lado, al tener este espacio de proyección con la obra ahí, con la materia viva (porque de una u otra manera eso también permite que la colección respire y reviva), fortalece un montón de dinámicas colectivas y organiza un montón de acciones, como por ejemplo solicitar un presupuesto anual al Ministerio, definir exposiciones, definir un plan pedagógico, convocar con tiempo estrategias e invitados y evitar esta carrera que terminamos realizando si no tenemos una perspectiva clara, objetivos, misiones, calendarios y demás. Y también nos permitía profesionalizarnos y pensar en una nueva cultura del trabajo y fortalecer un trabajo transversal, entender que las áreas tienen que estar conectadas, que el área administrativa no se dedica únicamente a números, sino que tiene que estar absolutamente sensibilizada sobre el plan museológico, tiene que saber cuáles son las acciones pedagógicas, de hecho, hemos establecido muchas acciones de activación y curatoriales, voy a decir en ronda, como para que puedan visualizar un espacio de trabajo que termina siendo una acción curatorial que se piensa de manera entrecruzada entre las distintas áreas.

¿Qué ha significado esta transformación? Bueno, en principio el que el Museo no tenga un área curatorial ha enriquecido enormemente este campo de acción porque ha permitido, por un lado, que el Museo trabaje y conceptualice su identidad pero que al tener invitados que hagan propuestas siempre hay una mirada crítica sobre el trabajo institucional. Ha permitido este adentro y afuera que vitaliza todo el tiempo y en esa misma instancia de irse fortaleciendo, permite también encontrar en estos invitados y en esa mirada externa, qué caminos debe seguir esa identidad del Museo. Si hay una certeza planteada bueno, sobre esta certeza, repensarla de manera continua en función de los proyectos que van surgiendo. Sobre todo porque encontrando respuestas en el pasado y en la acción fundacional del Museo, cuando Martín Rodríguez dona el espacio, dona el museo así, porque la construcción del Rosa se hizo para ser un museo, dona una colección de obras, pero también dona su biblioteca. Y por otro lado, nos encontrábamos en 2016 con un archivo administrativo que en realidad se había convertido en un archivo histórico, con cartas de directores, con publicaciones que tenían más de 50 años, con investigaciones, con fotografías, que estaban resguardadas pero que no estaban visibilizadas y siguen sin estar catalogadas, nuevamente otra acción que vinculaba la gestión con el plan museológico.

¿Cómo enunciar el espacio museístico como un espacio de investigación? Lo que estamos haciendo año a año es convocar al certamen Padeletti, es un premio estímulo a la investigación en el campo de la Historia del Arte, se reúne un jurado, se convoca a investigadores, artistas, curadores, gestores, que deseen presentar un tema de investigación relacionado con el Museo Rosa Galisteo y se les otorga un premio estímulo, este año fue de \$170.000 pesos, que los compromete a trabajar durante 11 meses en la investigación. Esto implica viajar, abrir la biblioteca y el archivo, ponerlo en circulación, visibilizarlo y pone de manifiesto la urgente necesidad de catalogar esta información. Entonces son acciones que se van complementando, ¿Para qué catalogar? Para que llegue un investigador a investigar. ¿Para qué investigar? Para catalogar. Entonces la justificación de la acción es redonda por todas



partes y se fortalece en este ida y vuelta y sobre todo se genera un campo de pensamiento crítico sobre el espacio museístico. Y, sobre todo también, una información que está acumulada se convierte en una información analizada desde un campo de investigación que abre caminos que terminan también convirtiéndose en acciones curatoriales y de plan museológico.

Ha sido un camino complejo, ha implicado afrontar críticas. Por supuesto que cuando una institución activa y acciona y se pone a repensar, hay una fuerza que confronta, que tensa. Para mí, es un espacio de oportunidad, la voz que critica desde cualquier lugar, es una voz que hay que atender y desmenuzar y después en función de eso, repensar las acciones que uno ha hecho y las que está haciendo y las que vienen.

Me gustaría un poco también conversar en relación a este año, al 2020, que ha sido un año tan complejo para nosotros como personas, como colectivo, como Nación y por supuesto, para las instituciones ha implicado profundas miradas para repensarse. Lo que sucedió con el Rosa es que decidimos habilitar espacios de producción de contenidos, pero poner mucha energía en lo que implicaba para el equipo de trabajo no estar en un espacio museístico, trabajar desde casa, reacomodarnos a un nuevo lenguaje y en función de eso, sostener un trabajo colectivo que al no estar el día a día, el encuentro ni el cuerpo en el lugar, implicaba repensar cómo permanecer y cómo contenernos como equipo de trabajo. Con respecto a eso, yo siempre he tenido una postura muy crítica en relación a la sobreproducción, en todos los campos y particularmente el que me convoca que es el cultural. Este año me parece que fue algo que nos puso a prueba en ese sentido, cómo pensar la virtualidad y lo inmaterial no desde un quehacer que se preocupe por cubrir espacios en una suerte de visibilización 24 horas. Este frenesí de contenidos inalcanzables, que terminan generando mucha frustración, porque está ahí el contenido, está ahí el evento, estamos en todos lados y a la vez no estamos en ninguno. Así que en ese sentido generamos acciones que estaban muy vinculadas con analizar propuestas que habían sucedido durante los cuatro años anteriores, entonces convocábamos justamente a esos artistas, investigadores, curadores que durante ese tiempo nos habían estado acompañando a revisar las acciones que se habían llevado a cabo en el Museo. Convocamos a Santiago, tuvimos una charla con él a través de la cuenta de Instagram, porque justamente es una persona que nos ha acompañado durante estos años con diferentes acciones muy puntuales, así que bueno, era esa posibilidad de vernos en el pasado, analizar lo que había sucedido y era una manera de ponerle un freno, no era necesario generar nuevas cosas sino lo que habíamos hecho ya era un espacio de pensamiento crítico en sí mismo, ya tenían una historia para ser mirada desde el hoy. Y después retomamos acciones como *Mujeres en el Rosa* virtual. Y sostener el Salón de Mayo también en la virtualidad, justamente estamos en la etapa de recepción de obra, que ha sido una energía muy fuerte para sostener una acción que se concreta en un espacio físico desde el teletrabajo. Hoy en día estamos convocados las y los trabajadores en el Museo, obviamente salvo las personas que por salud, por ser padres de familia, tener hijos en la escuela, no pueden presentarse, así que tenemos una modalidad mixta de presencialidad y teletrabajo que implica una nueva organización, como les decía, y estamos ya proyectando el desmontaje de *Museo Tomado* que va a ser también una acción muy profunda. Por ejemplo, otra de las acciones que se van a realizar es convocar a curadores e investigadores para realizar una lista de las 100 obras del Rosa Galisteo para que cuando ingresen a la reserva puedan retirarse primero en una situación de emergencia. Se están estableciendo muchos protocolos que antes no existían en relación a *Museo Tomado* que es una exposición. Entonces vuelvo a enfatizar que me parece muy importante pensar las acciones, pensar qué trastocan y qué definen ciertas acciones y cómo una acción curatorial puede no únicamente existir en el campo de la exhibición, del espacio de la exhibición, sino pueden tener también una inspiración, una intervención en el espacio



mismo, en la Institución, y en la gestión misma, en la acción del trabajo del día a día del Museo.

No sé si tienen preguntas o comentarios. Me gustaría mucho escucharlos.

Alejandra Rondón: Hola Analía, ¿Cómo estás? Hay una pregunta de María Valentina Verbel, ella quiere saber las dificultades a la hora de encarar estos nuevos caminos durante tu gestión, algunos mencionaste pero quizás podrías explayarte en algunos otros.

Analía Solomonoff: Sí, por supuesto. Primero pueden ser, por ejemplo, nuevas prácticas de sistemas de trabajo. Quiero decir, cuando llega alguien nuevo a un espacio con una nueva propuesta de gestión, el espacio ya está con su propio movimiento y su propia sinergia, entonces por supuesto que eso implica transformar dinámicas, reconfigurar estructuras, marcar un sistema, una metodología de trabajo y eso... a todos nos genera digo, tanto a quien viene con la propuesta como quien la recibe, inseguridades, es un espacio de experimentación. Cuando hay cambios se tiene que concebir como un espacio de experimentación, entonces hay cosas que van a funcionar, cosas que no van a funcionar, cosas que tenemos que aprender y mover del lugar estructurado, el lugar del saber, nos tenemos que declarar desconociendo ciertas cosas, entonces los cambios son espacios de muchísima vitalidad pero son espacios que uno teme y todo el tiempo tenemos que transitar por eso. Establecer nuevas dinámicas de trabajo implica debatir, discutir, es un movimiento de ida y vuelta, hay que pensar que el espacio museístico tiene que estar todo el tiempo atravesado por un contexto, por una sociedad. En este caso, la primera acción fue organizar el espacio. Y cuando digo organizar significaba mover muebles, limpiar zonas, dar de baja máquinas de computadoras que ya no se utilizaban, o sea cosas muy concretas como, al mismo tiempo, tener una exposición que Flor Magaril tituló *El museo como campo de batalla*, donde planteaba una serie de espacios críticos en relación al museo, con la pregunta ¿Qué es un museo? O la obra de Santiago Villanueva, una acción que enunciaba un museo del río, en el río. O María Luque, que en sus pequeños dibujos ilustraba el quehacer del museo. Todas estas cosas en estos cuatro años han tenido su reverberación. La pregunta de qué es un museo, más allá que ese mural se pintó y se borró, sigue existiendo, está reverberando en el espacio. Los dibujos de María Luque de un pequeño hombrecito subiendo una escalera para martillar y colgar un cuadro se concretó con *Museo Tomado* cuando abrimos las puertas mientras se estaba haciendo el montaje de la muestra. Quiero decir, hay acciones que han tenido su existencia. Pero vuelvo a la pregunta. Por supuesto una adquisición a través del Salón de Mayo como fue la de Soledad Sánchez Goldar fue muy muy sonada, van a encontrar en internet información donde denostaban la obra, su materialidad, la llamaban “telita”, “trapo”. Quiero decir, discusiones en torno al arte contemporáneo, a qué es arte, etc., se manifestaban en estas acciones que el Museo tomó. Y después bueno, decisiones que tienen que ver con democratizar, con enfatizar el servicio a un público, con enunciar la acción pedagógica y en función de eso de repente tener un grupo de jóvenes tocando tambores dentro del espacio. En el momento que uno decide trastocar lo ya establecido es en sí una acción que revitaliza pero también confronta.

Alejandra Rondón: Hay dos preguntas más en relación a un plan museológico. Por un lado, ¿las estructuras institucionales colaboran en materializar ese plan? Y por otro lado, ¿podría pensarse en un estilo de gestión?

Analía Solomonoff: Me encantaría. En el caso de *Museo Tomado*, por ejemplo, estamos armando un material que no le quiero llamar didáctico, porque tiene más un sentido “hacia adentro” de contarnos cuál fue la experiencia, pero consideramos que es una experiencia replicable, hablando de estilos de gestión. Yo creo que el estilo de gestión corresponde al hoy, justamente eso también trastocó y generó muchas dudas sobre qué estaba pasando en el



Rosa. Muchas dudas pero también muchos deseos de llegar al Museo, muchos artistas que se habían alejado, muchos artistas que no conocían el espacio, hoy en día se sienten convocados por el Museo Rosa Galisteo. Entonces hablando de estilo, me parece que la gestión con estas acciones curatoriales lo que propone es abordar el espacio museístico, y desde ahí sí puede ser un estilo de gestión, una metodología, lo voy a poner más así porque un estilo podría ser algo de moda o podría estar muy pegado a personalizar y eso yo trato de dejarlo claro, lo que sucede en el Rosa, por supuesto soy la directora, estoy hoy aquí hablando de lo que sucede, pero hubiera sido imposible si no hubiera habido un equipo de trabajo pensando a la par conmigo. Entonces, ¿hay una metodología? Sí, estamos encontrando una metodología propia del Museo Rosa Galisteo. ¿Con qué pregunta? “¿Por qué tiene que suceder esto aquí y ahora?”. Y al mismo tiempo descubrimos que podrían suceder en otros espacios museísticos, todos los museos tienen colección, todos tienen que catalogar, todos necesitan saber el estado de condición de la obra, los museos con el paso del tiempo tienen que remodelar sus reservas, es importante como parte de la gestión visibilizar las tareas diarias de los y las trabajadoras, entonces en ese sentido sí.

Me gustaría entender un poco mejor la pregunta que me dijiste de si estaba acompañada por las estructuras...

Fernanda Pinta: Sí, sí, acá aparezco, doy la cara (risas). Hace algunos años entrevisté a la persona que estaba encargada del archivo del Teatro Solís, en Montevideo. En ese momento habían conseguido un reconocimiento de la UNESCO como patrimonio intangible. Para un archivo de teatro latinoamericano eso era muy curioso y a la vez muy meritorio. Y bueno, él me contaba que el espacio había estado cerrado mucho tiempo, que había tenido remodelaciones y que en ese tiempo se había hecho una planificación para el teatro y para el archivo de diez años.

Analía Solomonoff: Me encanta.

Fernanda Pinta: Y me decía: “Bueno, ahora estamos en el año”... no me acuerdo, pero ponele “ahora estamos en el año cinco”. Y yo escuchaba y decía: “esto es genial, los archivos de teatro de Buenos Aires son lo opuesto a eso”, porque tienen que trabajar en la inmediatez, con la imposibilidad de pensar cosas de mediano plazo. Entonces, me parece que muchas veces se escucha (y obviamente no estoy negando la realidad de eso), pero muchas veces se escucha lo difícil que es “mover” las instituciones. De allí la pregunta sobre el apoyo de las estructuras institucionales, pero también económicas y políticas para llevar a cabo la gestión de un museo.

Analía Solomonoff: Sí, absolutamente, el trabajo no sólo se llevó a cabo gracias a lo que se propuso dentro del espacio museístico. Había una gestión política que primero y principal generó un organigrama, el Museo no tenía un organigrama, plantear un organigrama les llevó cuatro años previos a que yo llegara, Luego, hablar con los trabajadores, con los gremios, defender el presupuesto que se necesitaba para esa acción, acción de política pública cultural y el concurso de la dirección era parte de esa estrategia. Mi concurso me habilita a trabajar durante siete años en el museo, me hicieron un primer contrato de tres años, me lo renovaron en 2019 por tres años más y me lo pueden volver a renovar o no por un año más. El concurso me habilita, yo puedo renunciar o pueden solicitarme que deje el cargo, eso está habilitado, pero eso me pareció vital. Está bien cuando me plantearon siete años, yo dije claro, los siete días de la creación, ¿no? (risas). Y en mi ignorancia, perdón no vengo de familia católica, dije claro en el séptimo día llegó el hombre y me dicen no, en el séptimo día Dios descansó y dije ¡ah buenísimo! Si llego a estar siete años aquí, espero que el séptimo sea ese espacio que pueda decir...(risas). En la entrevista que tuve con Pedro Cantini, que era el secretario del cual dependían los museos provinciales, empezamos a conversar y me planteó toda la realidad del



espacio, pros y contras, la situación, las remodelaciones, bueno, fue una charla extensísima pero sobre todo lo que me sorprendió fue que un funcionario político que tenía garantizada su gestión un determinado tiempo (digamos tres, cuatro años), me planteó todo eso a siete años. Claro, cuando un funcionario político puso el tope más allá de su propia gestión, ya ahí me indicaba que era una acción de política pública que trascendía al funcionario. Y es lo mismo que me pasa a mí ahora, proyectar lo que las áreas pueden hacer a corto, mediano y largo plazo me trasciende, organiza el museo, no es que organiza el trabajo de Analía Solomonoff, por supuesto que lo hace, pero me trasciende a mí, a los equipos y eso es vertiginoso, pero habilita a pensar el espacio como un continuo y habilita a futurizar y eso tranquiliza y da sentido a las acciones. Lo que sucede con el día a día, lo imprevisto y la inmediatez es que es muy difícil generar acciones con una densidad profunda, estamos todo el tiempo produciendo para un tiempo específico y las cosas a largo plazo se debilitan. Ahora se cambió la gestión política y continúa existiendo ese acompañamiento, es imposible para una institución pública que depende de un ministerio provincial pensar en acciones si no hay un acompañamiento, político, económico. Pero ese acompañamiento también se gana, si uno va y propone acciones pensadas, que están relacionadas también con una realidad económica nacional, mundial, por eso es tan importante conceptualizar las acciones para que no pierdan su potencia. Pero sí, ese acompañamiento estuvo desde el inicio y fue en realidad lo que permitió que yo llegara a concursar y a estar en el museo.

Alejandra Rondón: Perfecto, me gustaría unir el comentario de Fernanda con la pregunta de Santiago [Villanueva], que están bastante relacionadas, sobre los afectos y los vínculos con los trabajadores del Museo y con los artistas y era parte de mi pregunta también: ¿Cómo se combina eso con el trabajo de la comunidad? Santiago menciona, por ejemplo, la interacción con los proyectos independientes de la ciudad o proyectos de artistas como Barrio sin Plaza.

Analía Solomonoff: Es verdad que habíamos estado hablando de eso también para conversar. A la par de esta exposición fundacional, *El museo como campo de batalla* en 2016, que actuó de alguna manera como un manifiesto de lo que iba a suceder en el Museo, esa muestra estaba dentro de un paraguas conceptual, curatorial, que se llamó *Inventario*. A partir de la pregunta ¿Qué tiene el Rosa Galisteo?, hagamos un inventario, saquemos todo afuera, lo mismo que fue después *Museo Tomado*. Pero *Inventario* tenía que ver más con ideas y conceptos. Ahí invitamos a un colectivo que se llama Iconoclasista.⁸ El colectivo Iconoclasista, que tal vez alguno lo conozca, propuso un mapeo de la Ciudad de Santa Fe, esa fue la primera acción, entonces tuvimos alrededor de 400 participantes que mapearon la Ciudad de Santa Fe con temáticas absolutamente variadas sobre la violencia, espacios culturales independientes, mercados de autogestión. Bueno, una serie de preguntas muy críticas, les recomiendo si no los conocen que entren a su página. Para mí eran referentes, era un colectivo que conocía desde México así que también tuve la oportunidad de llamarlos. Por ejemplo, ahí tuvimos una de las primeras críticas. ¿Qué expusieron ellos? Ellos expusieron mesas, o sea el espacio de exposición era el espacio de taller, eran mesas donde estaban impresos planos de la Ciudad, donde la gente hacía el mapeo y conversaba, discutía, había un gran mapa del espacio, se iban anunciando las reuniones, etc. Y una de las preguntas que tuvimos era ¿Y eso qué es? ¿Por qué estaba eso en una sala de exhibición si eso no era obra? Bueno, eso es interesante, decir hay una persona que no concibe a la acción como obra, entonces, hay que trabajar sobre eso. O también decir, en el Museo no únicamente ocurren exposiciones de obra, también ocurren acciones de otras características, para preguntarnos otras cosas. Esa primera acción de *Inventario Comunidad* fue una de las primeras acciones que hicimos para enunciar lo

⁸ <https://iconoclasistas.net/>



importante que era para el Museo pensar el afuera. Dentro de una de las exposiciones de *El museo como campo de batalla*, Curadora⁹ hizo un taller donde participaron Malcom D’Stefano y Ariana Beilis. En ese encuentro, en ese taller, Malcom y Ari decidieron formar Barrio sin Plaza,¹⁰ ellos vivían en un barrio de la periferia de la Ciudad que se formó con migraciones del norte de la provincia, un espacio que había sido un asentamiento y que después se logró que la Municipalidad otorgara las tierras para que se construyeran hogares y cuando la Municipalidad presenta el proyecto a los vecinos que se habían unido para exigir esto, les muestran el plano y está marcada la plaza y los vecinos lo que decían en conjunto era que se eliminara la plaza para que esa tierra se convirtiera en más casas, de ahí el nombre de *Barrio sin Plaza*. Es el barrio Villa del Parque que tiene una vecinal muy combativa, con una enorme historia de lucha social, de demandas, es una comunidad muy unida. Y fue de las primeras acciones que yo tuve, visitar a Ari y a Malcom. Ellos habían arrancado con un proyecto (lo recordamos los tres siempre), la primera vez que llegué, empezamos a conversar, me contaron sobre este proyecto y lo primero que me mostraron fue una caja de cartón con lápices de colores y lo que me dijeron fue: “Aquí los niños están todo el tiempo en la calle, es una comunidad de todos, entonces la calle es un espacio para ellas y ellos, entonces lo que hacemos es sacar la caja de cartón con lápices y hojas blancas y convocar a todos los chicos a que vengan y dibujen”. Y lo que hicieron ellos fue una vitrina en la fachada de la casa donde colocaban todos los dibujos que los niños iban haciendo y así fue como los conocí. La segunda acción fue llevar una vitrina al Museo, es decir, que el Museo Rosa Galisteo con lo primero que te recibe es con la obra de la vitrina del Barrio sin Plaza que es una vitrina hecha de madera y vidrio donde colocamos todos los dibujos que se hacen en talleres, tenemos nuestra propia cajita de Barrio sin Plaza que cuando vienen niños la abrimos, dibujan y el Rosa Galisteo, que aparte es una construcción muy impactante, neoclásica, columnas, de hecho lo confunden con el edificio de la Legislatura, bueno, lo primero que te recibimos es con dibujos de niños. Otras de las acciones fue, en el marco de *Museo Tomado*, se llevó a cabo la obra *Trueque*.¹¹ *Trueque* fue una experiencia absolutamente enriquecedora primero y principal para los y las trabajadores del Museo. Lo que hicieron Ari y Toti fue seleccionar seis obras de la colección del Museo que durante tres días viajaron a la vecinal y fueron expuestas ahí. Entonces, lo que hicimos fue llevar unos pedestales y unas luces y montarlos en una de las habitaciones donde se hacían las reuniones colectivas en la vecinal, pintadas de verde fosforescente. Todos los días viajábamos ocho personas del Museo a llevar las obras, desembalarlas, montarlas y exhibirlas entre las 10 y las 18hs. Estábamos todos los trabajadores ahí junto con jóvenes de 18 a 25 años, que hacen todos los años una experiencia de formación en mediación y durante esos tres días, seis obras del Museo estaban siendo expuestas. Hay una anécdota muy hermosa, José, uno de los niños de Villa del Parque, el primer día que entró, sorprendido, gritó: “¡Ah esto es un museo!” Esa misma tarde embalamos las obras, las llevamos al Museo y yo de repente me vi rodeada de 2700 obras. Agarré la calculadora, dividí entre 6 y descubrí que 2700 obras son 450 museos, entonces esas cosas empiezan a pasar y a instalar preguntas. Después de esa acción, la vecinal llevó al Museo *Son ellas*, un grupo de música santafesino muy importante, y expusieron música, experiencia, memoria, fotografías, publicaciones de diarios que habían hecho durante muchísimos años...ahí están compartiendo la página, los invito a que la visiten.

Alejandra Rondón: ¿La Voz de Villa del Parque?¹²

⁹ <https://www.curadoraresidencia.com.ar/>

¹⁰ <https://barriosinplaza.wixsite.com/barriosinplaza>

¹¹ https://www.museorosagalisteo.gob.ar/prensa_detalle/625/se-presenta-trueque-un-intercambio-patrimonial-entre-el-museo-rosa-galisteo-y-los-vecinos-de-villa-del-parque.html

¹² <https://issuu.com/lavozdevilladelparque>



Analía Solomonoff: Exactamente. En el diario de La Voz de Villa del Parque publicaron notas sobre el Museo. Entonces bueno, eso ha sido una de las acciones más potentes, una obra del colectivo de Ariana Beilis y Malcom D’Stefano, Trueque. Es una acción acompañada, generada desde un espacio museístico donde enunciamos esta necesidad que tiene la colección y el espacio de entablar relaciones con su comunidad y volver al espacio del museo para hacerse preguntas. Tenemos pendiente, por ejemplo, otro proyecto: ahora la vecinal se ha acercado para indicarnos que quieren poner en valor sus propios documentos y su propia memoria y que quieren que los asesoremos en el montaje, en cómo cuidar ese archivo, etc. Empiezan a pasar esas cosas que le dan sentido a nuestro trabajo. Y eso también quisiera decirlo, para mí fue muy importante decir que somos servidores públicos, que esas dos palabras tienen sentido y le dan sentido al plan museológico.

Alejandra Rondón: Sí, hay otras preguntas, yendo a un costado más editorial María Stegmayer, pregunta sobre tu experiencia en el campo de la edición independiente: ¿Sentís que te resultaron valiosas esas experiencias para una institución como la que te toca dirigir hoy? Por otro lado, Natalia Silberleib también habla más o menos de lo mismo, se refiere a publicaciones y museos y pregunta: ¿Qué relación hay entre ambos con la edición y la curaduría?

Analía Solomonoff: ¿Natalia está presente? Ah, bueno, con Natalia Silberleib tenemos una relación muy estrecha. A ver, la pregunta de si la experiencia vinculada a la edición está relacionada, sí, porque fue el campo donde yo me formé como gestora independiente. ¿Cómo inicié? Tenía un montón de amigos artistas, un montón de amigos que publicaban así que eso se fue retroalimentando. Gracias también a la experiencia de gestión independiente de muchos eventos que realicé junto a Florencia Magaril, Ricardo Sánchez, Aleida Pardo, y con un montón de gente, los realicé en el Museo Carrillo Gil. A raíz de esas acciones de gestión independiente vinculada al campo editorial, fue que me conoce Taiayana Pimentel y me convoca a ser subdirectora de la Sala de Arte Público Siqueiros y de La Tallera, o sea hay vínculos estrechos de redes que suceden, de cosas que pasan y que uno va construyendo su recorrido profesional desde ahí. ¿Qué otra cosa está ligada así muy concretamente? Yo me entero del concurso del Museo Rosa Galisteo a través del editor de una revista rosarina que se llamó, creo que ya no se edita, *Atípica*, al que invitamos cuando hicimos el Foro de Ediciones Contemporáneas¹³ y Argentina era el país invitado. Entonces a él lo convocamos como editor a México, ahí nos conocimos, y muchos años después le escribo, en 2015, le mando un correo: “Voy a Argentina con mi familia, los voy a visitar, voy a pasar por Rosario, me gustaría verte.” Entonces me manda el link del concurso del Museo Rosa Galisteo, así que esos son los vínculos que se generan. Después conceptualmente, yo tengo un trabajo, una investigación que se titula “La edición como práctica curatorial”, y es que desde el momento que inicio una maestría en estudios curatoriales, específicamente en las clases de Cuauhtémoc Medina, empecé a observar una fuerte relación entre esas dos prácticas.

¿Qué de todo eso está volcado específicamente en esta gestión de estos cuatro años en el Rosa? En realidad no me he sentado a reflexionar con esa claridad, pero permea mi formación y en los gestos que yo pueda tener está vinculado. Justo ahora otra de las acciones que emprendimos durante el 2020, durante esta pandemia, es Rosa Editora. Es una línea, una plataforma editorial para el museo, estamos pensando, reconstruyendo las primeras acciones que se van a publicar, justamente son las investigaciones que se están originando en el certamen Padeletti, este espacio de estímulo a la investigación. Pero por supuesto que vinculo eso en mí, en mi pensar y más allá de todas esas cosas que les cuento del editor que me

¹³ <https://revistacuartoscuro.com/tercera-edicion-foro-de-ediciones-contemporaneas/>



manda el link del concurso, o mi formación dentro del campo de la gestión independiente que me habilitó a formarme en la gestión pública también.

Alejandra Rondón: Ya lo mencionabas hoy, cuando decías que *Museo Tomado* tenía una impronta o una inspiración literaria.

Analía Solomonoff: (*risas*) Ah bueno, también, sí, sí, por supuesto. *Casa Tomada* es una de las obras que más me impactó de siempre, me quedó esa imagen y tiene que ver también lo relacionado con un texto de Preciado que decía “Cerramos los museos y vayamos afuera a buscar un nuevo significado para estos espacios”. De hecho, cuando inauguramos *Museo Tomado*, a los pocos meses empezaron las tomas de las universidades, entonces había esa doble vinculación: las universidades siendo tomadas y un espacio del Museo también. Y de alguna manera esa es la idea, las obras invadiendo el espacio, expulsándonos, nosotros poniéndole llave y saliendo a buscar nuevos sentidos, y llegó la pandemia y de uno u otro modo eso se concretó también. Estamos volviendo al espacio después de este año tan complejo, donde nos hicimos muchas preguntas, entiendo a todas las personas que trabajamos en estos espacios. Lo que sí quiero destacar, es que no son nuevas preguntas, no son preguntas que instaló la pandemia, son preguntas que vienen desde hace mucho tiempo y que lo que hizo la pandemia fue alzar la bandera y decir sí hay que hacerse esas preguntas, nos corresponde y yo siento el doble compromiso siendo una empleada del Estado, una empleada pública.

Alejandra Rondón: Totalmente. Tenemos otras dos preguntas que pueden contestarse de alguna forma, una es la de Sebastián Vidal Mackinson, profesor de la casa, y él pregunta: ¿Cómo evalúan la elección de jurados para el Salón y la aceptación de proyectos curatoriales, teniendo en cuenta que el Museo se repiensa en función de su institucionalidad y su relación fluída con las diversas comunidades?

Analía Solomonoff: La selección del jurado, obviamente personas que estén vinculadas al campo cultural, que estén trabajando en ese ámbito, que tengan un recorrido en la producción artística, en el campo de la investigación, en curadurías, o sea que sean personas que estén activas en el campo y que tengan un reconocimiento específico en el campo. Así que bueno, va variando año a año, va cambiando el jurado. Cómo el jurado evalúa y define la selección de la obra, quiero decir que hubo un solo año donde hubo cinco personas, pero el jurado generalmente es una terna donde se les invita primero a que conozcan el Museo, la colección y el trabajo que estamos haciendo, pero principalmente estén informados sobre la colección del Museo, si no hay un espacio de acercamiento al Museo y de presentación de la colección de la parte más histórica y específica. Y después el jurado, las tres personas seleccionadas como jurado, se reúnen y determinan los premios, el premio de adquisición, los dos estímulos y dependiendo qué empresas públicas o privadas hayan decidido participar a veces se entregan entre 8 y 10 estímulos más. Obviamente lo que se les pide es una justificación del premio adquisición, porque es un premio que tiene que estar avalado por esa decisión y son criterios que el jurado establece en función de la práctica artística, del recorrido, de la potencia de la obra, son múltiples ideas las que se debaten. Yo hasta ahora nunca he intervenido en esa decisión de que cambien algo o modifiquen, lo que el jurado ha definido es lo que se presenta y se enuncia. No sé si con esto estoy contestando, sé que siempre hay un debate. Quiero decir, el adquirir una obra, el resguardar una obra es una acción muy fuerte porque es enunciar una lectura de la Historia del Arte Argentino, es otorgar un presupuesto muy grueso también a mantenerlas, a renovar el espacio, a exhibirlas. Es un compromiso también que el Museo adquiere así que bueno, para mí es una de las acciones más importantes la acción de ingresar. Desde el 2017 hasta la fecha, lo que ha ingresado al espacio han sido obras de artistas destacadas, hasta ahora han seleccionado puras mujeres, por ejemplo, y han sido decisiones



de tres jurados distintos, pero han ingresado tres obras de mujeres artistas y digo bueno, eso también tal vez esté diciéndonos algo.

Alejandra Rondón: Sebastián agrega: ¿Es el jurado designado íntegramente por el Rosa o participan también las asociaciones de artistas?

Analía Solomonoff: Lo define el Ministerio junto con la Dirección del Museo.

Alejandra Rondón: Y eso va tal vez conectado a una pregunta de Francisco Centurión, que te pregunta: ¿Con el cambio de gestión, de gestión de gobierno provincial, hubo alguna modificación notoria en el Museo?

Analía Solomonoff: Hemos continuado con el plan museológico que tenemos proyectado. Llegó la gestión junto con la pandemia, es una gestión que se encontró con una situación muy compleja y tuvo que atender cosas muy específicas relacionadas con estos espacios que en marzo tuvieron que ser cerrados. Pero hasta ahora yo he continuado sin ninguna modificación del plan museológico, sin ninguna modificación de la conceptualización del espacio y siendo apoyada. Yo considero nuevamente, que cuando hay un proyecto sólido, que está justificado y que tiene acciones muy concretas, eso es también algo que garantiza. Entonces creo que el Rosa dejó de ser un espacio que recibía exposiciones para ser un espacio que generó pensamiento crítico y contenidos en sí mismo. Tal vez ahí sí venía esta palabra del estilo, creo que lo que hizo el Rosa fue enunciar una identidad que tiene que manifestarse, entonces esa impronta se ve y se respeta, o sea se respeta en el sentido de respetar como un rito ¿no? Decir, mirá, puede tener críticas, puede tener aceptación, pero algo está sucediendo y una identidad se está manifestando, que se permea todo el tiempo sí con invitados y demás, pero hay un corazón que está ahí dándole sentido.

Alejandra Rondón: Hay una pregunta de Samanta que dice: ¿Te gustaría poder replicar este proyecto que tuviste en el Rosa en México? ¿Has pensado si sería replicable en otras realidades?

Analía Solomonoff: Creo que es replicable en el sentido de que hay ciertas metodologías, estrategias, acciones. Quiero decir, también hay que entender que lo que pasa en el Rosa no es un rayo que ilumina y aparece y surge de la nada. Lo que sucede allí está sucediendo en un contexto, está siendo acompañado por otros espacios museísticos, yo tengo una relación muy estrecha con Pablo Montini que es director del Museo Histórico de Rosario, y cuando digo estrecha digo estrecha en una mirada, en un pensar, en un camino y bueno, esas hermandades fortalecen un montón, le dan sentido esas redes. Y después con muchas otras personas que ocupan espacios en instituciones públicas o privadas o que trabajan de manera independiente, entonces lo que pasa en el Rosa no es únicamente que está pasando ahí, estamos respondiendo a nuevas preguntas que los espacios museísticos se están haciendo y somos parte. Y de alguna manera lo que yo estoy haciendo en el museo también es una reverberación de cosas que transitó en México, que accioné o aprendí de Taiyana Pimentel, que fue una directora excelente que me enseñó un montón de cosas. Digo, lo que pasa en el Rosa es algo que no me pertenece y como no me pertenece sí se puede replicar con su propia forma, ojalá que sirva como idea a ser transformada y no copiada, en ese sentido eso es, creo que los espacios lo que tiene que hacer es poner a disposición, hacer, pensar y poner a disposición. México en este momento para mí no es una opción, si me preguntan a mí como persona, estoy en Santa Fe, me encanta vivir en esta ciudad, me encanta haber tenido la posibilidad de vivir en una ciudad de 20 millones y ahora vivir en una ciudad de 450.000 habitantes, vivir en una ciudad como Santa Fe descubrí que también es una decisión política para mí, sostener mi trabajo aquí, trabajar en un museo provincial y más allá de este trabajo, habitar este espacio y esta comunidad, que lo que está pasando en el Rosa llame la atención creo que en realidad le



pertenece a muchos y muchas otras. Es una conjunción de posibilidades, por supuesto que tiene que ver con una política cultural pública, y creo que es muy importante que como gestores estemos atentos a las políticas públicas, cómo se construyen, qué significan, cuáles son los caminos administrativos, cuáles son las leyes, las normas, los decretos, las resoluciones, los derechos de los trabajadores, hay un montón de cosas que no se enseñan y se las aprende en el campo de batalla, vamos a decirle así, que son muy importantes, que tal vez para un curador también lo serían. Creo que cada vez más nos tenemos que pensar en un entorno y capaz que descubrimos otras potencias y otros deseos, ¿No? Yo me formé como diseñadora, hice una maestría en estudios curatoriales, y ahora estoy gestionando un espacio. Diseñaba logos y publicaciones y ahora dirijo un museo. Bueno, esa plasticidad te permite entender otras cosas, así que el que se repliquen no va a depender de el Rosa, va a depender de que alguien encuentre el deseo y el museo le funcione como algo para impulsar esa acción.

Natalia Silberleib: Ana...soy Natalia.

Analía Solomonoff: Hola Nati, ¿Cómo estás? Qué gusto.

Natalia Silberleib: ¡Las cosas que hay que hacer para hablar con vos! (*Risas*) Lo tengo hace una semana agendado dije ¡qué suerte que la voy a encontrar! (*Risas*). Dado que nos conocemos hace mucho, hablamos de estos temas hace mucho, pero son muchas las preguntas en realidad, las quiero sintetizar en una sola para esta ocasión: ¿Qué te está pasando hoy con la publicación en los museos? Y por ahí pensarlo en relación a las prácticas contemporáneas del libro de artista, a lo que está significando hoy publicar e, inclusive, al género catálogo de artista.

Analía Solomonoff: Lo que puedo contestarte es cómo estamos construyendo Rosa Editora. El nombre ya enuncia que esa acción implica la construcción de un personaje, un cuerpo. Entonces por supuesto que va a tener una línea de documentación, el publicar posibilita que la información prevalezca y sea un espacio de encuentro, de memoria. Va a tener también una idea de la edición como práctica curatorial, de ida y vuelta, cosas que existan en una publicación pueda convertirse en una muestra o cosas que existieron en una muestra tengan una nueva lectura cuando pasen al formato libro. Es un camino para visibilizar y organizar los contenidos a nivel virtual, pero también la propuesta editorial está ligada a que tenga un sentido en un quehacer más allá del libro, que el libro implique una activación, implique ya el cuerpo, implique ya al público, que no sea algo para guardar en el anaquel o un objeto precioso o estético. Entonces, en realidad te diría que es una suerte de manifiesto, de panfleto en el sentido político, de vocación del cuerpo. Si me lo preguntas ahora, eso es lo que puedo decir. Debo comentar que los cuatro años de trabajo me implicaron una acción que era mi vocación, que venía conmigo, que era lo editorial y bueno, este es el momento. Que también tiene que ver con una necesidad muy fuerte de la memoria, de volver a las muestras que venimos realizando para asentarlos en un documento, para sentarse a escribir, a analizar qué sí, qué no, y seguramente está ligado a este año, al 2020 que ha sido un año de reflexión, de autorreflexión profunda. Vuelvo a insistir, nada más acertado que volvernos a hacer la pregunta ¿Qué es un museo hoy en día? Pero bueno, espero haber contestado, todo da para una charla larguísima de todo.

Alejandra Rondón: Bueno Ana, gracias por todos tus comentarios, es riquísima toda tu experiencia. Gracias por toda tu enseñanza porque realmente has dejado, por lo menos para mí, una huella, así que muchas gracias. Pero si querés dejarles algunas palabras a los estudiantes acá de curaduría...

Analía Solomonoff: ¿Unas palabras? Bueno, es complicado cerrar. Creo que ser curador es también un espacio de creación, de vida. La experiencia que yo les puedo dejar trabajando en



una institución pública es que la curaduría también tiene que estar permeada y ser una acción transversal, o sea el curador va a encontrar en esa transversalidad con otras áreas una riqueza enorme para poder conceptualizar, eso sí es un curador que trabaja en una institución. El curador independiente va a tener esa libertad también pero creo que es interesante pensarse como un curador independiente hurgando en todas las acciones, que tiene que darse ese tiempo de pensar cómo funciona la administración, qué pasa con el área de comunicación. O sea, que el curador tiene que tener una suerte de perspectiva transversal que implica hacerse esas preguntas que van más allá de la acción de exposición. Eso, estoy muy agradecida, estos espacios para mí son parte de mi labor, compartir el trabajo. Bueno, los espero en el Rosa en algún momento, eso quisiera.



Curaduría y gestión en un museo histórico. Charla con Pablo Montini¹⁴

Fernanda Pinta: Buenos días, les damos la bienvenida a esta charla abierta y agradecemos muy especialmente a nuestro invitado, Pablo Montini.

Pablo Montini: Gracias a ustedes. A mí que me cuesta reflexionar sobre lo que hago o contarlo, es bastante estimulante poder hacerlo, así que les agradezco mucho.

Santiago Villanueva: Bueno, hola a todes, bienvenides. Pablo, muchas gracias por haber aceptado la invitación. Yo quería comentar mínimamente por qué también pensamos en Pablo y en su trabajo en Rosario. Creo que desde que él ingresó a la gestión del MARC resonaron mucho varias de las actividades y proyectos que se fueron haciendo. Uno de los aportes fue la incorporación de arte contemporáneo en algunos proyectos y generar una cierta empatía también con ese medio. Por otro lado también una puesta curatorial que implicó delegar e invitar a otros curadores, como fue la muestra de la Guerra del Paraguay que curó Juan Laxagueborde y la muestra de María Obligado, que curó Georgina Gluzman. Así que en ese sentido, creo que es un modelo de gestión que involucra la curaduría desde otro lugar y creo que es interesante escucharlo desde su voz. Aparte, Pablo es curador independiente, ha hecho muestras en otros espacios, y se encuentra muy vinculado al Museo Castagnino, que es otra institución central de la ciudad. También es un gran historiador del coleccionismo y creo que ese es otro aporte importante a la hora de pensar un museo histórico. Así que Pablo, de vuelta, gracias por estar acá con nosotres.

Pablo Montini: Bueno, muchas gracias a ustedes. Esta invitación me parece súper interesante porque yo soy muy crítico a veces de algunas cuestiones que tienen que ver con el federalismo, entonces que Buenos Aires nos invite a contar nuestra experiencia y que además lo valore, lo agradezco muchísimo. Y habla también de quienes me están invitando, que evidentemente son curiosos y eso se valora.

Por mi parte me parece que hay varios nudos problemáticos para hablar de un museo de Historia. En primer lugar, no hay en la actualidad una política nacional de museos. La última vez que desde el Estado Nacional se escribió algo sobre museos fue en el 2004 y lo hizo la Dirección Nacional de Museos durante la presidencia de Néstor Kirchner. En ese momento se dijo que no se iba a exhibir más restos humanos y todos los museos se adecuaron a esa política. Hoy no tenemos una política, una política que pueda vincular a cuestiones de DDHH, a cuestiones de derechos de las mujeres, a cuestiones de derechos de los movimientos LGBTQ+, no hay nada de eso escrito al menos, que sea un programa. A eso se suma que Santa Fe no recibe nada del Estado Nacional, absolutamente nada. Ustedes saben que el presupuesto de cultura de la Ciudad de Buenos Aires es de 8.900.000 de pesos en el año 2020 que fue el año de la pandemia. El presupuesto del Ministerio de Cultura de la Nación fue de 5.500.000 de pesos, es decir, bastante menos. De ese presupuesto que tiene el Ministerio de Cultura de la Nación, el 90% se factura o se usa en la Ciudad de Buenos Aires, con lo cual queda un 10% para el resto de las provincias. Es una construcción histórica porque la mayoría de los museos están en Buenos Aires, todos los institutos están en Buenos Aires, el Fondo Nacional de las Artes, el Kirchner, la Biblioteca Nacional, y no ha habido una política nacional de descentralización. Un problema que tenemos que empezar a deconstruir. ¿Por qué Museo Nacional de Bellas Artes no distribuye sus colecciones o hace circular ese patrimonio por el resto de la Nación? ¿Por qué el Museo Nacional de Bellas Artes no tiene un programa para curadores de las provincias?

¹⁴ La charla se llevó a cabo el 17 de noviembre de 2021 vía Zoom.



Que ponga en valor lo que sucede en las provincias. Entonces, hay un problema con respecto a esto que me parece que tenemos que empezar a pensar, justamente para enriquecer la escena del arte nacional, que empecemos a interrelacionarnos entre todos.

Por otro lado, me parece que hablar de museos es hablar de Historia, en el caso del MARC mucho más todavía porque es un museo histórico y, por lo tanto, hay que hablar del tiempo. Me parece que hoy indudablemente tenemos una problemática con respecto al tiempo, una forma un tanto extraña que tenemos de relacionarnos con la temporalidad. Estamos viviendo bajo el tiempo del modelo neoliberal, de eso no hay dudas. Pierre Nora tiene un trabajo que se llama “La vuelta al acontecimiento”¹⁵ y el acontecimiento, o la historia acontecimental, había sido hasta los años 70 dejada de lado, estaba vinculada a la política, a la sucesión de los gobiernos. Básicamente, lo que había era un adelanto en las Ciencias Sociales en donde se hablaba de procesos (económicos, sociales, culturales). Pero empieza a suceder la globalización, empiezan a tener cada vez más importancia los medios y aparece de nuevo el acontecimiento, ese hecho puntual que empieza a ser usado de manera teatralizada. Otro historiador, Serge Gruzinski, dice que esta sucesión de acontecimientos lo que produce es una amnesia colectiva, nos olvidamos del pasado, de lo que sucedió anteriormente, entonces acontecimientos que pueden ser vinculados con la Historia están destruyéndose todo el tiempo para vivir básicamente en una amnesia. Esto genera muchos problemas en el orden político, en el orden de poder pensar una sociedad, y esto obviamente se vuelve mucho más conflictivo cuando triunfa el mercado. A partir de 1989, cuando cae el muro de Berlín, los socialismos fracasan y ya no hay más periodización, hay un filósofo neoliberal, uno de los primeros, Francis Fukuyama, que decía que se había terminado la historia, que a partir de ese momento íbamos a vivir en un régimen presente perpetuo, donde la libertad de mercado e individual iba a reinar. Evidentemente esto no sucedió, las sucesivas guerras de Estados Unidos lo fueron cambiando, pero continúa esa idea de vivir en un presente totalmente continuo. Me parece también que hay otro problema más, que nosotros lo estamos viviendo en Argentina hoy, que tiene que ver con esta forma de concebir el tiempo, una forma que nosotros teníamos desde el siglo XVIII y XIX que se rompió, se rompió justamente mucho más con la instalación de un capitalismo financiero como el que nos gobierna, con el cambio climático, con el agotamiento de los recursos tecnológicos, con la certeza que tenemos hoy que la ciencia y la tecnología no tienen capacidad para liberarnos, todo lo contrario, tienen una capacidad para cada vez dominarnos más sin que nos demos cuenta. Entonces el futuro dejó de existir, no hay más futuro, no hay más pasado, solo hay presente. Y este régimen presentista está vinculado a una cuestión ideológica. ¿Por qué? La izquierda es la que pensaba el futuro, todo el tiempo estaba hablando de un futuro, y la derecha no, la derecha tomaba una posición más conservadora, bueno hoy eso se invirtió. La derecha le robó a la izquierda, o se dejó robar, la idea de futuro. La historia para ellos es un lastre.

¿Qué pasa con los museos de Historia, o los museos históricos en realidad? El Museo Marc, como nosotros le decimos al Museo Histórico Provincial de Rosario, Dr. Julio Marc, se crea en el año 1939, es uno de los últimos grandes museos históricos que se crean en el país y tiene algunas características especiales porque ya no está pensado en relación a las ideas positivistas de creación del Estado Nacional, como sí lo es el Museo Histórico Nacional que es el paradigma de eso, sino que está pensando justamente criticar esas cuestiones, criticar que no se haya incluido al pasado prehispánico y al pasado colonial en esa historia de nuestro país. Entonces lo que está tomando son ideas que tienen que ver con Ricardo Rojas y su concepción de nuestra identidad nacional. Yo no voy a negar que la construcción de una identidad nacional es

¹⁵ Nora, Pierre (1978) “La vuelta del acontecimiento”, en *Hacer la historia. Volumen 1. Nuevos Objetos*, Jacques Le Goff y Pierre Nora (coord.) Barcelona, Editorial Laia.



importante para un museo y más para un museo histórico, cualquier niño que vaya a un museo histórico le va a servir para darse cuenta que vive en una comunidad mucho más amplia, un país, una región, que puede construir una sociedad, y esa podría ser una función de los museos históricos. Después, obviamente, para los jóvenes se tendrían que fomentar un pensamiento crítico y, para los adultos, revisar algunas cuestiones del pasado. Pero el Museo Marc lo que hizo en 1939 es mostrar otra parte de la historia vinculada a la idea del mestizaje, la identidad nacional es parte de una fusión, que ellos en realidad la veían como una fusión o mestizaje sin problemas. Esa fusión era el pasado prehispánico con la América colonial que daba origen a nuestra nacionalidad. Y eso implicó que fuera el primer museo histórico que incorporara en su relato a los pueblos originarios. Además de Julio Marc, coleccionista y gestor del museo, estaba su asesor, Ángel Guido, que era un intelectual que tomaba mucho las ideas de Ricardo Rojas y es el que intenta rehabilitar estas cuestiones del pasado colonial e indígena. El modelo estético o el linaje estético que querían incorporar para una nueva Argentina moderna que tomara en cuenta estas cosas lo encuentran en los Andes o lo buscan en los Andes porque era un modelo estético muy importante, entonces todo lo que encontramos ahí son piezas o historias que están vinculadas al pasado indígena de los Andes, básicamente la historia hasta los Incas y luego la América Colonial y a partir de ahí nace nuestra historia patria. Entonces es interesante este modelo porque nos permite pensar en la idea del mestizaje y nos permite pensar muchas más colecciones. El Museo Histórico Nacional, por ejemplo, no tiene colecciones del pasado colonial o del pasado indígena, porque ellos creen que la Nación empezó en 1810, entonces todo lo otro no es parte de la Historia. Nosotros podemos trabajar con eso porque tenemos colecciones sobre estas cuestiones.

El Museo Histórico Provincial fue el primero (y diría hasta el único hasta el gobierno de Cristina Kirchner que hizo el del Bicentenario) que se proyectó como museo histórico, piensen que todos los museos históricos están en edificios antiguos que esa también es una problemática que tenemos los museos en Argentina. Uno de los problemas es que los museos no tienen edificios adecuados. Además, son instituciones que siempre estuvieron vinculadas a un gestor, no hubo una voluntad del Estado, hubo una voluntad privada que trató de convencer al Estado para que creara este tipo de instituciones, este fue el caso del MARC. Algo destacado en relación al rol de Estado es que del año 1936 hasta los años '50 aproximadamente puso dinero para hacer compras, hoy nos parece algo de otro planeta o de otro país pero en ese momento la mayoría de las compras, estoy hablando de grandes compras, de grandes colecciones las hacía el Estado o por lo menos las hizo el Estado y las tres jurisdicciones estatales se pusieron de acuerdo. Hoy el MARC tiene más de 50.000 objetos. Y cuando en el año 1950 empiezan a mermar los fondos del Estado, Julio Marc crea una asociación de amigos. Y esa asociación de amigos era muy potente.

Creo que todos deben haber leído *Museología radical* de Bishop,¹⁶ ella dice que los museos con colecciones históricas hoy se convierten en el laboratorio de pruebas más productivas para una contemporaneidad no presentista, esto que estábamos hablando, una cuestión multitemporal que nos permite repensar ciertas cuestiones, de repensar la temporalidad, y de repensar nuevas formas del canon. Creo que las colecciones y sus diversos usos pueden ser el arma más potente que tiene un museo para romper con estas problemáticas del continuo presente, sin colecciones es difícil armar un compromiso con el pasado para volcarlo al presente y poder pensar algunas cosas del futuro. Existen varias vías para mostrar estas colecciones históricas, una de ellas es la más clásica que es la manera cronológica, pero también hay cuestiones que tienen que ver con pensarla de forma temática.

¹⁶ Bishop, Claire (2018) *Museología radical*, Buenos Aires: Libretto.



Ahora, hablando del museo y su relación con la curaduría y la gestión, el MARC es muy grande, pero la verdad es que somos muy poquitos los que trabajamos ahí para semejante museo. Finalmente, no tengo problema en decirlo, nosotros tenemos un presupuesto anual de \$1.200.000 pesos, es muy poco pero lo aprovechamos. Es importante hablar de la cuestión presupuestaria en todo sentido porque siempre necesitamos más y siempre queremos más como dice Peret, además también lo necesitamos, es muy poco \$1.200.000 pesos, pero tiene un doble registro porque me da orgullo poder hacer igualmente algo con eso y algo también podemos pensar. Yo tengo 4 años de gestión que se me vencen ahora en diciembre, y con la posibilidad que si el Estado evalúa que lo hice bien me dan 4 años más y ahí hay que volver a concursar. Nosotros no quedamos en la planta históricamente como directores, nos tenemos que ir o tenemos que volver a concursar, algo que me parece también muy positivo. Dicho todo esto me parece importante decir cómo encuentro al Museo. Básicamente, muere Julio Marc en el año 1965 y el Estado se desentiende, piensen que hasta el año 1999 la dirección del Museo era ad honorem, no era un trabajo rentado, entonces ahí también había un problema. Entonces, del año 1965 en adelante, al director lo elige la Asociación de Amigos y eso generó graves problemas porque no eran gente experta, eran miembros de la burguesía que no habían trabajado nunca en cultura ni en el Museo pero que honorariamente les convenía ser amigos del museo. Y además, ideológicamente fue un retroceso, no digo que Marc fuese de izquierda pero por lo menos sabía articular políticas o con las políticas, y esta gente de la burguesía en realidad cada vez que había un gobierno de facto adhería firmemente a esos gobiernos. Hasta que en el año 2004 se restaura todo el edificio para el Congreso de la Lengua, porque venía una muestra española que era la de Gómez de la Serna y el gobierno santafesino como venían los reyes, no lo hizo por motus proprio, lo hizo por España, restauró todo el edificio y eso nos sirvió mucho. Cuando concurso y asumo la dirección, ¿cuál era mi problemática? Era un museo que no tenía público, no iba nadie, no había exposiciones temporarias. Entonces claro, vos ya lo veías una vez, y estoy hablando del público local, dos veces, tres veces ya era imposible porque ya lo viste todo si no hay renovaciones. Entonces era un museo sin público porque no había actividades que se renovaran. Y se trabajaba sobre la colección que estaba guardada en depósitos. Me dije: "Ok, necesito tener público". Y ahí viene el problema de la disciplina de la Historia. A los historiadores no le interesan los museos, están muy apegados a los documentos, no entienden que a lo mejor una escultura, una pintura puede ser un documento para escribir o hacer historia. Además, con la hiper especialización los historiadores sólo conocen una mínima porción de la Historia, no tienen una mirada amplia, global de la Historia, mucho menos de un museo. Entonces no eran públicos, era imposible pensar que el Museo se vinculara con la disciplina histórica, así que tuvimos que pensar en otras estrategias para atraer público. Me parece que los públicos más interesados en los museos tienen que ver con los artistas y con los museólogos, ese era mi primer público, obviamente con las familias digo, los públicos, pero eso era lo que yo necesitaba como un primer respaldo para empezar la gestión. Entonces, la primera muestra que hicimos fue *Una luz en la tormenta* (2017) que fue una exposición que había hecho Analía Solomonoff en el Museo Rosa Galisteo, que yo había visto en Santa Fe y me había parecido maravillosa y fue como una primera mirada justamente a la relación entre la Historia y el Arte. Guillermo Fantoni, historiador y curador muy reconocido, analizó la sensibilidad o el imaginario del arte en torno al período entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial y realizó una exposición maravillosa, con una colección maravillosa como la del Rosa Galisteo y luego con una nueva mirada hizo una nueva curaduría en Museo MARC que es un museo histórico.¹⁷ Esa exposición fue muy importante para nosotros porque, además de que fue mi primer acto de gestión,

¹⁷ <https://www.rosario3.com/ocio/Inaugura-la-muestra-La-luz-en-la-tormenta-arte-moderno-entre-dos-guerras-20170920-0043.html>



podimos mostrar el archivo de un inmigrante español, Isaac Calzadilla, que había llegado muy pobre a Rosario, que se había hecho rico, pero siempre fue republicano y su archivo era muy importante porque mostraba la contracara de la burguesía que había construido ese museo. E hicimos estas dos muestras para, justamente, complementarse.

Por otro lado, hicimos charlas, conferencias (que fueron numerosísimas por suerte) con muchos historiadores del Arte, por ejemplo Roberto Amigo, que para ciertos períodos históricos es fundamental para nosotros, es amigo de la casa y es un asesor privilegiado que nosotros tenemos y muy valorado que nos ayuda a incorporar nuevas piezas, a pensar nuevas piezas y a lanzar colecciones. Hasta que nos animamos e hicimos esta exposición que se llamaba *¿Qué queda del daño? Imágenes contemporáneas de la Guerra del Paraguay* que curó Juan Laxagueborde en 2018, con parte de nuestra colección y con artistas contemporáneos que Juan buscó y con los que trabajó la Guerra del Paraguay.¹⁸ La Guerra del Paraguay fue un hecho muy violento, que muchas veces se niega, que las dictaduras sobre todo la negaron o inclusive la reivindicaron, y que todavía hoy sigue siendo una marca muy importante para nosotros. Fue una exposición muy concurrida por los públicos y generó ciertos debates en los diarios, la idea de la culpabilidad de la guerra, también la crítica de que nosotros estábamos haciendo populismo. Además invitamos por primera vez a cuerpos diplomáticos paraguayos para que lo vean, lo interpreten, la verdad que fue muy interesante. Y por primera vez en el Museo teníamos cola para ver la exposición, entonces fue realmente algo de lo que nosotros nos sentimos orgullosos. Fue una exposición que generó infraestructura básicamente, esto que en algún momento hablaba un curador chileno, esto del curador como generador de infraestructura. Restauramos una parte de nuestra colección para la muestra, debatimos en torno a la conservación en el Museo y generamos una nueva sala para el Arte Contemporáneo. Esa misma sala después tuvo impacto en el medio y entonces Cecilia Lenardón¹⁹ y algunos artistas nos empiezan a traer obra y proyectos.

Hay algo que fue muy importante dentro del Museo que ojalá se sostenga, yo creo que no va a durar mucho tiempo más, tiene que ver con un programa que ideó Chiqui González, la Ministra de Cultura desde el 2006 hasta que se fue el Socialismo en 2019. Chiqui pensó un programa que se llamaba Residencias Culturales, era un programa para jóvenes entre 18 y 25 años que iban a formarse al Museo y como contraparte tenían que relacionarse con el Museo (sobre todo en experiencias educativas). Se les pagaba un salario como categoría III del Estado, se les daba obra social y ahí hacían esas experiencias, básicamente todos los meses tenían que tener una charla, hablar sobre esta cuestión y después ellos podían pensar ciertas actividades en torno al Museo. Y esto fue alucinante, sigue siendo alucinante porque pudimos pensar algunas cuestiones distintas en torno al Museo, cómo les jóvenes ven al Museo, qué temas les interesan en relación a un museo histórico. Entonces, por ejemplo, hoy están de moda las disidencias, en ese momento (2017 o 2018) era pensar las desobediencias y ellos hacían visitas. Con muy poquitas cosas podían decir cosas súper interesantes: sentarse en la sala principal, debatir entre todos y con diversidad de públicos esos temas y después había música, un DJ y tragos y se quedaban un rato bailando y eso era generalmente los jueves a fin de año. Y generó muchas vibraciones y a nosotros nos sirvió. Ellos vinieron y nos dijeron, por ejemplo: “Acá no hay mujeres, las mujeres no están representadas en ninguna sala, y yo me peleaba y decía: “Pero la colección no tiene mujeres, no es mi culpa, no puedo hacer nada porque Marc no estaba pensando de esa forma.” Entonces ellos fueron los que pensaron visitas guiadas en torno a las mujeres en las salas de Rosario y en las salas de la Historia Patria y las idearon con cartas, buscaron en el archivo, prendían linternas que alumbraban a San Martín y su madre

¹⁸ <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/para-que-al-menos-brille-la-verdad-un-momento-n1687931.html>

¹⁹ <https://www.pagina12.com.ar/196649-palabras-para-la-ruptura-o-el-encuentro>



que podría ser guaraní y recitaban... digo, eran cosas muy interesantes que de hecho las notas en los diarios referían a esa experiencia que hicieron los residentes culturales. Y ahí fue que nosotros empezamos a pensar cuestiones de feminismo, gracias a ellos. Y ahí también es cuando entra el feminismo en 2018 e invitamos a Laura Malosetti con una primera charla, Luego se hizo la primera asamblea de artistas rosarinas en el Museo, y también justo tuvimos la posibilidad de tener fondos después de 40 años, que la Asociación de Amigos comprara y compramos obviamente la obra de una mujer, Antonia Brunet de Annat y fue un gesto importante. A partir de ahí hicimos esta exposición que se llamó *Ni vírgenes ni santas: las otras mujeres del Museo Marc*,²⁰ que fue empezar: “¿Qué mujeres tenemos?” Y teníamos vírgenes y santas, nada más y algunas madres y esposas (muy poquitas) que eran de la elite rosarina. Cuando empezamos a investigar nos dimos cuenta que había muchas cosas que reivindicar de estas mujeres aunque sean de la elite. Y trabajamos con dos curadoras: María Laura Carrascal y Sonia Tessa.

Y lo otro fue la curaduría de la muestra de Georgina Gluzman vinculada al feminismo. María Obligado fue la primera donante del Museo, donó su pintura y mucho de sus colecciones y cuando celebramos los 80 años pensamos que era hora de que hablemos de una mujer. Entonces hicimos esta exposición²¹ dos años antes que la que luego se hizo en el Bellas Artes, y fue una gran exposición. Y quedamos muy contentos de nuestra exposición porque tenía cuatro salas muy grandes, conseguimos toda la obra de María Obligado, fue la primera exposición retrospectiva de una artista del siglo XIX tan grande, creo que la primera en realidad que se hizo, lo dice la misma Georgina, y tuvimos mucho público. Pudimos reivindicar una artista que estaba en depósito, no había ninguna obra expuesta de María Obligado y nadie la conocía, ahora ya tiene cierta trascendencia. No pudimos hacer un catálogo porque no teníamos recursos pero en algún momento lo vamos a hacer.

Entre otras exposiciones que siguieron, hicimos una de Hiram Calógero,²² un fotógrafo pictorialista. Y nos pusimos en contacto con Francisco Medail, que ahora es un historiador de la fotografía, curador, en ese momento muy joven. ¿Qué pasó? Paulina Scheitlin que trabaja en el Museo, es fotógrafa, va a ver la colección de un señor y le ofrecen regalarle todo para el Museo y mira sobre un escritorio y había una foto de Calógero y resultó que había 100 fotos así que ahora tenemos la colección pública de Calógero más grande, fotos maravillosas, que enseñan las técnicas y vamos a hacer una exposición contando todo esto. Pudimos reconstruir la trayectoria de un artista que fue muy importante y que por distintas cuestiones fue olvidado. Hablando de esto, rompimos la tipología de museo porque en realidad esto debería estar en el Museo Castagnino porque es fotografía artística pero bueno, si no lo hacen ellos, lo tenemos que hacer nosotros. Además, también la foto es un documento y hay muchas fotos que aparecieron ahora de edificios que están derrumbados en la ciudad y que son maravillosos, fotos de cuestiones etnológicas, indígenas del siglo XX, de cómo vivían y que por más que tenga un componente artístico la foto nos sirve justamente como un documento, o sea que tiene todos los elementos para poder llevarlo adelante.

Otra actividad importante fueron los festejos de los 80 años del Museo en 2019. Fue como una especie de apoteosis de público, el día del aniversario, el 8 de Julio, pasaron 3000 personas por el Museo e inauguramos también cómo pensar los objetos anómalos dentro del Museo, un museo histórico. Teníamos un meteorito en la puerta, que a nosotros nos molestaba mucho porque era un objeto para un Museo de Ciencias Naturales pero del que todo el mundo era fanático. Entonces llamamos a dos artistas, Faivovich y Goldberg, que trabajan con el tema de

²⁰ <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/los-tesoros-del-marc-una-muestra-clave-femenina-n1617227.html>

²¹ <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/724>

²² <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/pinceles-foco-la-mano-hiram-calogero-n1617228.html>



meteoritos, para hacer una instalación.²³ Hoy me acordaba viendo los posteos del Ministerio de Cultura de la Nación y de Patrimonios y Museos, que están trabajando sobre “Todo patrimonio es político” y están trabajando sobre meteoritos y no nos invitaron. Nosotros además que tenemos esta instalación desde 2019, hemos generado actividades y materiales con el público y los residentes en torno a esto pero aún así desde el Minsiterio y Patrimonios no nos invitaron a participar, no sé por qué.

Y en los 80 años también invitamos a un grupo de artistas ilustradores a conocer nuestras colecciones, hicimos una gran reunión, también con música, brindis y todo lo demás, pero nos dividimos en equipos y a cada uno de los especialistas les hicimos una visita guiada, trabajamos con las colecciones y después ellos hicieron lo que quisieron e hicimos esta serie de fanzines que repartimos, uno para cada una: Historia Patria, Arte Colonial, Arte Americano y una sobre la Historia del Museo. E invitamos también a historiadores potentes para escribir sobre nuestras colecciones además de los dibujos.

Y la última muestra fue *Artillería Gráfica*.²⁴ Al haber puesto en valor nuestras colecciones, el Museo empezó a funcionar y generó, por ejemplo, que empezaron a venir muchas donaciones. Entre ellas aparece una fotografía que nos dice: “Mirá tengo esta carpeta que está vinculada a la Guerra del Paraguay, es de ustedes.” Y empezamos a ver y había un periódico que se llamaba *El Centinela*, que era un periódico paraguayo, editado en el momento de la guerra, en las trincheras mismas con xilografías que era muy interesante, además el material visual, es la experiencia visual más importante del siglo XIX que tiene Latinoamérica. Se había hecho una edición facsimilar en el Museo del Barro donde había escrito Roberto Amigo y Ticio Escobar, yo la tenía, me fijo, y digo: “Acá nosotros tenemos otros números que no están en esta edición facsimilar”. A todo esto, piensen que estos tacos xilográficos, cuando Paraguay pierde la guerra, Argentina y Brasil son los que saquean Asunción y se llevan todo, entonces los tacos xilográficos se los llevó Argentina y los exhibía el Museo Histórico Nacional como trofeos de guerra, pero además no decían que eran de *El Centinela*, como que eran de otro diario. Después, en el '54 Perón los devuelve a Paraguay y ahí pueden reconstruir su memoria, pueden editarlos, pueden tenerlos, entonces eso es importante. Lo llamo a Roberto Amigo, que viene a Rosario, y descubrimos que teníamos unos números que no los conocía nadie, que no se sabía de su existencia. Y ahí decidimos hacer un fanzine sobre eso y hacer una exposición para mostrar lo que teníamos, que no lo tenía nadie. Había en el Museo Mitre unas ediciones de *El Centinela*, pero se las robaron en el siglo XX así que éramos el único museo que teníamos esta colección que era de escala sudamericana. Bueno, qué pensamos, qué hacemos, ahí empezamos a trabajar y decidimos mostrar la prensa satírica rosarina. Y trabajar con la gráfica contemporánea y lo que hacemos es contratar a artistas gráficos como Cuadrilla Feminista, Capitana, Un triángulo y una calavera. Esto duró una semana porque vino la pandemia y tuvimos que cerrar el Museo. Y había una prensa para que cada persona que vaya se haga su propio manifiesto, su propio panfleto con lo que quisiera decir y no lo pudimos usar, nunca, lo usamos creo que una semana. Y también el público jugaba como quería con nuestros manifiestos, con nuestros facsímiles, se formaron cosas muy interesantes.

Y me falta algo, nosotros éramos famosos por nuestras fiestas, siempre a fin de año hacíamos fiestas de cierre y eso iba creciendo cada vez más porque por suerte conseguíamos bebida gratis y discoteca en el patio, un patio muy chiquito pero que siempre rendía. Fue como toda una verdadera revelación, un patio que nunca había sido usado y ahora nosotros podíamos

²³ <https://www.pagina12.com.ar/249352-el-metal-que-cayo-del-cielo>

²⁴ <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/948>



hacer las fiestas y llegó a haber 1000 personas en la última fiesta que hicimos, hoy no vamos a poder hacerlas más porque el lugar es medio cerradito y la pandemia no lo permite. Entonces hicimos esto que se llamó *Primavera Histórica* que fue una feria en la explanada del Museo, una feria de arte gráfico y editorial y pusimos un DJ y abrimos el Museo y fue toda una estrategia muy interesante y fueron 5000 personas y hubo un mega baile que es una de las cosas que más me interesa (*risas*). Nos quedamos bailando hasta no sé qué hora en la explanada del Museo y lo más importante es que el público se llenó de familias, que todos los públicos interactuaron armónicamente un domingo a la tarde en el parque, donde se vendió un montón, que eso también es fundamental, la gente necesitaba vender y fue alucinante. Nos gusta mucho la fiesta pero encontrarle un sentido a la fiesta. Bueno y ya termino porque me parece que me excedí.

Fernanda Pinta: Gracias Pablo. Bueno, hago la invitación a abrir las cámaras y conversar. ¿Quién quiere abrir la conversación?

Mónica Gómez Peirano: ¡Yo voy a decir que fue el mejor Zoom que tuve! (*risas*). Yo vivo en San Telmo y el Museo Histórico Nacional es una depresión. Yo estuve viendo la muestra de Cándido López y es una cosa que entrás y te da rechazo, uno va porque le gusta esto, porque estudias curaduría. Pero la verdad que lo que hiciste en el MARC es admirable, no entra otro calificativo y dejo que hablen los demás.

Pablo Montini: ¡Gracias! Y no estoy yo sólo, es un equipo alucinante y súper comprometido con la institución. Yo puedo tener algunas ideas pero a mí me encanta cómo trabajamos juntos porque yo era compañero y es un equipo transversal donde cada uno sabe qué tiene que hacer.

Fernanda Pinta: Quedamos poquitos, pero me parece que son muy interesantes las coordenadas que se plantearon hasta acá: la gestión, la curaduría, el lugar de los artistas, la investigación y poder leer los contextos. Esta idea me parece interesante: leer la colección del museo y leer el contexto, y poder leer todos esos niveles es lo que hace a la exhibición, no se puede abstraer de todas las demás variables.

Ezequiel (no dice apellido): Me pareció interesante algo que mencionabas sobre el uso que se le puede dar al museo como un problema político, cultural, histórico también.

Pablo Montini: Bueno, muchas gracias. Si, el término que uso no sé si es el correcto en todo caso pero sí me parece que tiene que ver con cuál es el mecanismo en el que vos podés instrumentar algunas políticas para cambiar estas cuestiones, cuestiones que son fundamentales y que están vinculadas al Estado democrático básicamente. La democracia evidentemente está amenazada por los propios y los ajenos, está amenazada, hay que darse cuenta que hay problemas. Hay que tratar de instrumentar o de usar algunas instituciones culturales en pos de la democracia y el igualitarismo. Porque lo que está en crisis también es la idea de igualitarismo. Bueno en mi caso, moderadamente, porque soy muy moderado, trato de usar al Museo para esas cuestiones, para reflexionar. Y no hay museo neutral, yo no me puedo plantear como alguien neutral, no soy neutral.

Ezequiel (no dice apellido): La historia es política, toda historia es política, y un museo histórico también es político.

Mónica Gómez Peirano: Y a parte tenemos tanta pesadez en nuestra historia, tantas cosas sin asimilar, que me parece bárbaro lo que hacés, porque unís una historia tan conflictiva con el arte, que es algo más lúdico, lo cual me parece interesante.

Fernanda Pinta: Muchas gracias Pablo y a todes por asistir.



Segunda Parte
Superficies de contacto:
intermedialidad, artes y literatura



Una exasperación del procedimiento. Entrevista a Francisco Bitar²⁵

María Stegmayer y Darío Steimberg

La obra escrita de Francisco Bitar compone un recorrido que no esquivo géneros. Va de la crónica al ensayo y de la poesía a la novela y el cuento sin que sea sencillo señalar en cuál de ellos se encuentra su principal base de operaciones, si acaso está en alguno. Y es que ese mestizaje no es algo que ocurra solo cuando se considera el conjunto de sus textos. Aunque en ocasiones pueda decirse “esto es una novela” o “esto es un poemario”, en general cada uno es en sí un campo de prácticas que cruza disciplinas, procedimientos, búsquedas estéticas. La entrevista que sigue se produjo en el marco de un proyecto de investigación que intenta pensar algunos aspectos de las artes y las letras contemporáneas a partir de la idea de intermedialidad. No es seguro que Bitar haya pensado en este término antes de la charla, pero sus ideas sin dudas abren un camino de discusiones al respecto.

María Stegmayer: Yo entré al “proyecto de Bitar” a través de dos artefactos -me atrevo a decir- anómalos, pero en el mejor sentido: *Historia oral de la cerveza* y *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*. Son textos difíciles de inscribir rotundamente dentro de un género canónico. Se podría afirmar que *Historia oral...* es una crónica, que narra entre otras cosas la historia de la ciudad de Santa Fe, la historia del puente, el ritual de juntarse a tomar cerveza con amigos y lo que sucede en esas charlas cotidianas, pero los materiales ingresan muy extrañados, sus efectos tienen mucho de experimentación poética. Hay una fuerte impronta de la voz y de las voces, pero también un trabajo con las escansiones, las sustracciones, las elipsis... Incluso hay fragmentos de reflexión sobre la propia práctica. *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*, por otro lado, es un largo poema, pero, aludiendo a lo intermedial, podría pensárselo cercano a un disco conceptual. Es un trabajo a partir de testimonios orales, que habían sido recopilados en el libro *Contar la inundación*, de Adriana Falchini y María Angélica Hechim, sobre la gran inundación que hubo en Santa Fe en 2003. Vos los fragmentaste y cortaste, y armaste un libro de poemas. Empecemos, entonces, por preguntarte por este pasaje de la historia oral o de la oralidad a la escritura, el trabajo con el material sensible que se traspone, para usar otra figura de lo intermedial, esa reelaboración, ese montaje que produce algo nuevo.

Francisco Bitar: Hay algo que decía Foucault a propósito de no me acuerdo qué escritor vanguardista, creo que en *Lenguaje y Filosofía*: que cualquier experimento de traspaso de la oralidad a la mera literalidad, si es una transcripción directa, es ineficaz en literatura. En estos textos que vos mencionás se produce una improvisación, pero en el interior de cierto marco, que da lugar a esa especie de dialéctica entre el control y el no control que gobierna cualquiera de nuestros experimentos artísticos. Y es que mientras más controlada está la práctica de escribir, menos artística va a ser. Pero, como decía Elliot, una vez que se libera el verso, que es más difícil que las formas fijas porque necesitamos nosotros poner nuestros propios límites, se hace necesaria una especie de autogobierno. Entonces, para esos materiales que provienen de la oralidad, yo necesitaba un marco o una estrategia, de modo que no fuera una transcripción directa y funcionara como la transfiguración que es propia de la literatura. Me asustaba el hecho de tomar como ejes de esa especie de collage de voces los temas más recorridos (el puente colgante, la cerveza en todas sus manifestaciones) porque pueden pensarse como elementos folclóricos de la provincia... y el folclore, como sabemos, es lo hecho antes de ponerse a hacer.

²⁵ La entrevista tuvo lugar el 29 de septiembre de 2021 vía Zoom.



María Stegmayer: Lo tuyo justamente trabaja ese material para hacer otra cosa, que en ningún momento se confunde con el costumbrismo o la etnografía.

Francisco Bitar: Se puede pensar que vendría a constelarse con una tradición que también es de por acá, digamos, y que consiste en tomar elementos del folclore, del paisaje, del río, y llevarlos a una especie de vanguardismo. Es quizás como lo que hicieron Saer o Juan L. Ortiz, que trabajan con el río o el paisaje costero, pero lo llevan al tope de la modernidad. Eso que también aparece en Aira. Son los escritores que a mí me interesa pensar o que me permiten pensar algunas cosas. Yo, como muchos de mis contemporáneos, provengo de algo que tiene que ver con el Barroco o el Neobarroco y, sin embargo, el elemento metonímico en mi obra está en mi imaginación. Después, mi frase es una frase legible, digamos. Me pongo a imaginar y mi imaginación es desbocada, por eso necesito una frase legible, para equilibrar ambos materiales.

María Stegmayer: Una suerte de exasperación del procedimiento.

Francisco Bitar: Exactamente. Siempre empiezo probando, después parece haber una especie de alumbramiento, como una idea que vuelve sobre todo lo anterior y hace de todo ese tiempo de reflexión un tiempo dichoso.

Darío Steimberg: Mencionaste la literatura como “transfiguración”. ¿Y qué pasa con las transcripciones literales? Kenneth Goldsmith, por ejemplo, en su *Escritura no creativa* propone usarlas.

Francisco Bitar: Me parece que, de todas maneras, en algún sentido siempre hay cierta manipulación. Lo que veo en Goldsmith es una idea productiva, pero que ya estaba en la literatura. Lo que pasa es que en su discurso lo radicaliza y lo vuelve tan seductor: “bueno, ya tuvimos suficiente de texto agregado al mundo, ahora tenemos que hacer cosas nuevas con el texto existente”. En ese sentido, en *Mi nombre es Julio Emanuel Pasculli*, desde el título lo que hace el autor es no tener siquiera nombre propio, usa el de alguien más. Tiene algo de “ejercicio no creativo”. En *Contar la inundación*, Falchini y Hechim habían recopilado voces y *Mi nombre...* dona u ofrece a esas voces una especie de caja de resonancia. A través de ciertas herramientas que son de la literatura, de la poesía, busca ser fiel al sentido devastador que tuvo la inundación. De todas maneras, el tema de la transfiguración... Yo no tenía esto presente antes de empezar a escribir, me di cuenta en la medida en que me alejaba del texto original y en que lo volvía a montar, que es -me parece- un término más fiel al tipo de ejercicio que practiqué.

Darío Steimberg: Pero antes recortaste.

María Stegmayer: Los recortes son muy significativos porque hacen algo con la frase y con el ritmo del habla que suspende la impresión de testimonio. Es un proyecto de *cut-up* totalmente vanguardista en ese sentido, que arroja un efecto experimental a través del cual paradójicamente se siente y se escucha lo terrible y lo tremendo del acontecimiento.

Francisco Bitar: A mí me parece que la cuestión repetitiva, la operación anafórica con la que trabajé ese discurso es el tipo de tropo propio de una conmoción como fue aquella, de un trauma que no se puede elaborar, del que no se puede decir más que lo que se dijo en ese momento y se repite y se repite. Para contar la historia de *Mi nombre...* completa, hay que irse un poquito más atrás, porque yo trabajaba en ese momento como editor en la universidad y la



idea era reeditar el libro de Falchini y Hechim diez años después de la inundación. Y a mí me tocó trabajar en el texto. Entonces me pasaron un archivo word. Es importante esto porque, si no, hubiera sido algo muy difícil de hacer. Si no hubiera tenido el texto en la computadora...

María Stegmayer: Es interesante para pensar la intermedialidad, justamente. La cuestión del medio donde se trabaja.

Francisco Bitar: Claro, verlo, bajarlo a un procesador de texto y probar coincidencias, probar ejercicios de transcripción, armar búsquedas a partir de palabras claves y a partir de eso versificar. Me parece que es a partir de esto mismo que se puede avanzar, como una especie de texto segundo o texto derivado.

Darío Steimberg: Antes mencionaste el “vanguardismo”. María, en cambio, dijo “experimentación”. De pronto me pregunto por las vanguardias, porque como movimientos tenían objetivos relativamente claros, algo que no sé si está cuando se piensa en experimentaciones. ¿Te identificás con la idea de objetivo?

Francisco Bitar: No, para nada. Acaso hablaría de la vanguardia menos su historicismo. De todas maneras, quizás no haya forma de despegar una cosa de la otra, pero la historicidad de las vanguardias para nosotros es una especie de souvenir un poco melancólico, medio nostálgico. Lo que queda son los procedimientos, los procedimientos con los que ellos trabajaron. Y es que justamente quizás su fracaso haya sido pensarlo en términos de objetivos. Mejor digamos su limitación, no pensemos en fracaso. A mí me interesa recuperar algo de eso, pero para pensar las posibilidades que podría llegar a tener un texto. Y en ese sentido estos dos libros (*Historia oral...* y *Mi nombre es...*) podrían llegar a ser fieles con lo que me pasa. Yo vivo en la confusión, en el cruce de todas esas voces. Y a veces esa confusión se acomoda. ¿Cómo era que decía Wallace Stevens? “No siempre el mundo se ordena en un poema”. A veces toda esa confusión de voces se ordena en una obra, pero no pasa todo el tiempo. Para eso quizás haya que estar probando. Es raro, porque uno piensa que la idea lo va a salvar de todo el tiempo que dedicó inútilmente, pero se necesita de ese tiempo inútil, de todo lo que probó y no salió. *Historia oral de la cerveza* tuvo millones de arranques en falso.

María Stegmayer: Hay otra palabra clave para pensar esto que es el *archivo*. Vos estabas deambulando y probando, como queriendo activar zonas del archivo, hasta que en un momento se produce el chispazo. Me gusta mucho esta idea del “accidente controlado” que da nombre a tu libro de ensayos, la estructura que te contiene, pero que a la vez tiene que apostar al fracaso, al accidente, al error, a salir mal hasta que aparezca algo.

Francisco Bitar: Totalmente, sí. Fracasar una vez más, fracasar cada vez, como decía Beckett. Cada escritor se singulariza por abrazar un error distinto.

Darío Steimberg: Sigamos entonces con *Un accidente controlado*, esa especie de ensayo sobre el ensayo. Ahí hay algo sobre lo que volvés varias veces, discutiendo con Aira, conversando con Aira: el “trabajo con la idea”. Por supuesto, no se va a realizar como se previó, se va a accidentar o va a fracasar, pero ¿no implica de todas maneras ya algún tipo de traspasar, algo del orden de la transmedialidad, aunque el uso sea un poco metafórico? Como si dijéramos que hay un medio en el que existe la idea, que no sé cuál es, la cabeza de Bitar, y va a pasar a otro medio.



Francisco Bitar: Para mí es todo un tema ese. Quizá en la definición más básica de la idea, que es la reunión de dos objetos que en principio eran dispares, ya hay un principio propio de la vanguardia, del surrealismo específicamente. Eso que los surrealistas recuperaban de Lautréamont, la reunión en una mesa de disección del paraguas y la máquina de coser. Y si pensamos la idea en ese sentido o con esa especie de antecedente, esa progenie, ya estamos instalando la idea en el campo del arte. En *Un accidente controlado*, la idea aparece como en una especie de ejercicio dialéctico con el *concepto*, el concepto como propio del discurso del crítico o de la ciencia literaria, para decirlo mal y pronto. Ahora, cómo se decanta la idea, cómo ocurre la idea y cómo se instrumenta la idea, cada libro tiene su propio fracaso... En *El ensayo y su tema* Aira sostiene algo que está muy bien, aunque no habla de “idea” sino de “tema”, dice que el ensayo y su tema son siempre dos temas. Y que, al contrario de la novela, cuyo tema se encuentra al final del proceso de escritura, en el ensayo está antes de empezar. Y esto se condice mucho con el trabajo del procedimiento en Aira. Por eso me parece que la “idea” es distinta por cada forma, porque si en el ensayo la idea es anterior a la escritura y en la novela aparece al final, las características de esas ideas van a ser distintas. Tal vez sería conveniente antes que hablar de idea, hablar del embrión de cada texto, porque me parece que la idea de “idea” es más fiel al ensayo, mientras que en la novela hay una especie de signo que se descifra con la escritura misma. Ahora, ese signo, en tanto novelistas, nosotros no podemos hacer otra cosa que mostrarlo. Hay como una especie de signo que nos empuja, no a descifrarlo sino a mostrarlo en tanto signo. En cambio, ese signo inicial en el ensayo nos empuja más bien a descifrarlo, a ver qué quiero decir con esta idea que apareció al principio. Una novela muestra el signo para tratar de devolvernos ese signo tal cual era, para tratar de devolvernos la emoción de ese signo, de ese objeto embrionario. En cambio, en el ensayo hay más una cuestión de desciframiento. Pero, por otro lado, hay algo un poco distinto a tomar en cuenta: el ensayo del escritor, que es una especie de híbrido un poco raro. Porque ahí el ensayo va hacia el desciframiento de la idea, pero a la vez está cruzado por los procedimientos propios de la Literatura, ¿Cuál es el lugar de la forma en todo eso? Claro, no hay una respuesta, es una especie de aporía, pero para mí es interesante para pensar.

María Stegmayer: Es interesante esa relación cambiante entre el medio y la forma, o entre los modos de llegar, porque yo veo tal cual una diferencia entre lo que llamaríamos la tradición del ensayo de ideas, que es efectivamente un género, y el ensayo narrativo o el ensayo del escritor. Que de alguna forma tiene la ventaja de ser un género más contaminado...

Francisco Bitar: Sí. También me parece que hay grandes escritores ensayistas que logran hacer esto mismo. El caso ejemplar es Proust, que al mismo tiempo muestra el signo y lo descifra. Eso en Proust es una especie de aliento permanente de sus textos, que están escritos desde este formato que podríamos llamar novela. Yo tengo la impresión de haber pasado y, en ese mismo sentido, haberme decepcionado de todos los géneros, la poesía, el cuento... Ahora estoy con el ensayo y en algún momento me va a decepcionar. Sin embargo, con la novela no me pasó, porque la novela está hecha de otras cosas, digamos. Como que es un cuento y no es un cuento, es un ensayo y no es un ensayo. No puedo sentirme decepcionado todavía con la novela porque la novela ni siquiera se puede contemplar como forma. Una novela es hoy cualquier cosa que se pueda poner entre una tapa y una contratapa. Me parece que es un sentido afirmativo de la novela, menos mal que una novela es una cosa así. Sin embargo, también pareciera ser que la novela es la resta, no la suma, la resta de los demás textos literarios. Entonces para mí es casi inabordable, justamente porque me cuesta ponerle a priori un límite, un marco donde inscribirla.



María Stegmayer: Tu última novela, *La preparación de la aventura amorosa*, tiene una vocación de inscribir la propia vida en la novela sin que ese movimiento sea un ir hacia lo biográfico. Es un intento de hacer otra cosa con esa materia. De hecho, todo esto que venimos hablando sobre los géneros, los pasajes y las formas híbridas se materializa con fuerza. Hablaba de contaminación, pero ahora pienso en algo de la opacidad del signo: que sea opaco lo hace más permeable a la experimentación. Me llamaba la atención, por ejemplo, el tratamiento de los personajes que hacés. No son caracteres psicológicos, aun si se narra la peripecia amorosa, se pone muy en evidencia el artificio, al punto de que el primer amor aparece casi como una estructura, una idea o algo que remite al Ideal como estructura en términos psicoanalíticos. Y al mismo tiempo hay una pulsión muy referencial. Por alguna razón te interesa trabajar con ese material de tu propia vida, estas situaciones amorosas de la temprana infancia que se narran desde figuras totalmente barthesianas. Aparece lo que sucedió, pero como traccionado por todo lo que no pasó, la fantasía, lo que pudo haber sido. Me interesa esa tensión. Por un lado, la vida, aunque no aparece Bitar como alguien que narra vivencias, sino la vida como objeto puesto al ojo de una disección, esos momentos estructurales y a la vez reducidos al biografema, muy barthesianamente, que se exponen con el tono del ensayo. Y, por otro lado, está lo que no estuvo nunca y que sin embargo configura el mayor peso en una vida, eso que no vivimos, eso que no pasó, las decisiones y caminos que no tomamos, el campo de las posibilidades, que se explora con una apuesta muy fuerte por la dimensión de la fantasía como motor de la vida misma. Entonces quizás lo que vos decías de la decepción articula un poco ese vínculo entre deseo y decepción: inevitablemente nos decepcionamos, de los géneros, de las historias sentimentales... Y, a la vez, en esa decepción se cifra un germen, un embrión de pasar a otra cosa.

Francisco Bitar: Sí, perfecto. Me parece que esa lectura dice la novela. Para mí, la cuestión de la fantasía es como una especie de espacio de vocación. Me parece que ya no queda otra posibilidad para la literatura que la de recordar. Y acá podríamos recuperar la cuestión de la transfiguración. La novela quizás sea como una especie de alquimia de la experiencia y, justamente por eso, nosotros no podemos definir cuál es su tema, porque es una especie de proceso. Lo que nos permite el espacio de la novela es recordar, pensarlo como una especie de marco evocativo. Y a mí en determinado momento de la escritura de la novela ni siquiera me preocupó disfrazar eso, directamente transcribí mi experiencia personal en algunos capítulos. De hecho, en los volúmenes que le siguen a esa primera entrega de la novela, que se supone que es una serie, eso aparece con mayor firmeza todavía. Sobre todo porque quiero escribir. Me sigue devolviendo mucho placer escribir y la cuestión de la ficción ya no es suficiente. Entonces, ¿qué aparece ahí? La posibilidad de recordar, que es en parte un ejercicio parecido al análisis. La posibilidad de que el recuerdo tenga valor performativo, es eso lo que se escribe. Es esa especie de viento de cola que trae el recuerdo. Y hay otra cosa que me pasa: si yo tuviera que decir mi vida, la podría contar en dos renglones y, por lo tanto, mi vida se me hace corta. A mí lo que me parece que permiten estos artefactos es justamente la posibilidad de que la vida sea algo más que eso, pensarla como algo, por empezar, más largo. Tiene un valor no sé si terapéutico, pero sí vivencial. Como una especie de confesión, pero sin llegar a lo confesional, porque lo confesional puede llegar a estar cargado de cierto dramatismo y, por ende, de cierto efectismo que a mí desde luego no me interesa trasladar a lo que escribo.

Darío Steimberg: Algo que veo en tu obra en general es una especie de híper-conciencia de lo que está ocurriendo. Quiero decir, no es un recuerdo que se va exponiendo, hay una híper-conciencia del trabajo de escritura, con el recuerdo, con la idea, con el tema, con los recursos... ¿Qué pasa ahí? Porque tus narradores analizan y por momentos describen los propios procedimientos con los cuales construyen aquello están escribiendo.



Francisco Bitar: Me parece que eso tiene más que ver con una especie de sabor que yo encuentro en el lenguaje que con una construcción de un meta narrador, por ejemplo. A mí me interesa mucho el lenguaje sumario y me parece que mis narradores en los últimos textos que escribí aparecen con ese rasgo. ¿Por qué me parece que fui a una especie de lenguaje sumario? Primero porque ahí está la ilusión de tomar distancia del objeto que se narra.

María Stegmayer: ¿Sumario en el sentido de expositivo, sobrio, un lenguaje de ensayista?

Francisco Bitar: Sí, exactamente. También tiene su progenie: está en Kafka. Para mí Kafka es lo máximo. Y puede haber diversas lecturas de eso. Una es que era abogado. Pero otra es que no tenía tiempo para escribir, o escribía de noche, y sufría mucho por eso, por el trabajo, por todas esas obligaciones horribles familiares, y entonces necesitaba hacer un trabajo más reducido. Me parece que el lenguaje sumario es la idea de la suma de lo que pasó, como una especie de resumen. Permite atravesar rápido la obra. Porque yo necesito estar al principio o estar al final, pero nunca estar escribiendo, promediando un texto, porque si estoy en el medio de una novela la paso mal. Para mí el estilo es justamente la posibilidad de pasar rápido por donde tengo que pasar. Y, en general, creo que en los narradores que a mí me interesan aparece una cosa parecida, porque estoy medio en la confusión de las voces, y también porque siempre quiero pasar al próximo libro, porque siempre el libro que quiero escribir es el que está después.

Darío Steimberg: Vos decís sumario, pero también hay algo muy analítico en tu estilo. No sé si lo analítico es tan sumario.

Francisco Bitar: No, totalmente. Porque, de hecho, recuperando ese lenguaje hay una cosa muy directiva que tiene, por ejemplo, la novela, que se relaciona con la fantasía, con tomar el hilo de la fantasía y tirar y ver hacia dónde nos lleva. Pero, otra vez, ese lenguaje sumario me devuelve la impresión de que aun cuando estoy en medio de una dirección, va a pasar rápido. Ahora estoy escribiendo cosas en Twitter, hilos de Twitter que después convierto en libros, porque voy a armar como una especie de editorial falopa, una editorial en principio de autoedición, El Buen Desconocido Ediciones. La voy a hacer con mi impresora. Y uno de los últimos libros que escribí se llama *Resúmenes de Poemas*.

Darío Steimberg: Tiene algo común con ese tipo de video que existe en YouTube en el que se resumen películas, ¿no?

Francisco Bitar: Sí, quizás vamos un poco hacia ahí. Hoy gran parte de las obras pasan por los curadores.

Darío Steimberg: ¿Sentís que lo tuyo tiene que ver con lo que hacen los curadores?

Francisco Bitar: A mí el trabajo de la curaduría me parece una cosa extraordinaria y, por supuesto, el mundo del arte me parece mucho más atractivo que el de la literatura... Si tomamos el registro que usa el narrador de *La Preparación de la Aventura Amorosa*, esa especie de traducción de la experiencia también podría pensarse como una curaduría. Ahí hay algo, un ejercicio de selección, de trasposición, de ordenamiento, que es propio también de la práctica del curador.



María Stegmayer: Hablábamos en un momento con Darío de una tercera figura: está el narrador, está el autor, y hay como una especie de figura medio fantasmal, espectral, la figura del montajista, una especie de supra narrador que dispone las cosas, que selecciona.

Francisco Bitar: Claro, además aparece esto del orden lógico con el cual un narrador en un sentido más clásico o convencional dispondría esa serie de episodios, que sería el orden cronológico. En cambio, el montajista o el curador desordenan, y necesitamos que aparezca algo distinto, que haya algo de lo que pasa al interior de una obra escrita que sea extraño al plan original y que, por lo tanto, lo haga naufragar, eso que decíamos también en otro momento de la conversación. Me parece que con el narrador pensado desde el punto de vista de la ficción no podría ocurrir. Entonces aparece la cuestión del curador, en un sentido musical, como un DJ. Bueno, habíamos empezado con eso, con el disco conceptual...

María Stegmayer: Y volviendo a las tradiciones, hablamos de vanguardias, hablaste del Surrealismo, pero en lo tuyo también es muy fuerte la presencia del conceptualismo, ese momento de exposición del procedimiento casi desnudo.

Francisco Bitar: Totalmente, en esto de tomar atajos, de no estar nunca escribiendo, la cuestión de los procedimientos ni siquiera tiene que ver con un equipamiento. Porque el proceso que ya hacés una vez no se puede usar más, diría Aira, está sometido a las reglas de los rendimientos decrecientes. Se usa una vez y ya se usó el 99%. Entonces, más que cada proceder de las vanguardias, que no se puede copiar, está la idea de que la obra se hace automáticamente. Me parece que alimenta nuestras esperanzas...

Darío Steimberg: Algo que habría que mencionar en algún momento también, para poner en escena muy explícitamente el problema de la intermedialidad, es la aparición de dibujos, en *Un accidente controlado*. Dibujos que además no hiciste vos, pero que curás.

Francisco Bitar: Sí, son dibujos de mi hija y de mi mujer. Evocan el momento en que se escribió el libro, que fue un momento de mucha locura. Me acuerdo de los primeros mensajes que le mandé a Maxi Crespi, cuando estaba de vacaciones en el mar... Era el 2020. Después se anuncian las restricciones ese 20 de marzo tan aciago. Yo ya estaba en tren de presentarme a una beca CONICET, quería trabajar sobre el ensayo de escritores, y mi mujer estaba embarazada ya de ocho meses de nuestra segunda hija. Entonces fue encerrarse en el estudio, la preparación de la beca y el libro que crecía al costado de ese trabajo, que es justamente *Un accidente controlado*... El recurso a los dibujos era permanente durante la cuarentena. Conservo un montón de dibujos que hizo mi hija mayor. Era una forma de transitar todo lo que estaba pasando. Y me parece que el libro está escrito en una dirección similar, tanto los dibujos como el texto están ahí como para no volverse loco.

María Stegmayer: Y al costado de los ensayos creció un diario personal, que también está en el libro. Siempre hay más de una cosa...

Francisco Bitar: Sí. Lo escribí a la par y publicarlo fue más una decisión editorial tomada con Crespi. Nos parecía que se condecía con los asuntos que toca el libro y que también están presentes en mis otros libros. Sobre todo eso que mencionabas antes, el tema de la fantasía, que es un poco la andadura que sostiene ese diario. El deseo postergado.

María Stegmayer: ¿A quién lees? ¿Quién te está interesando?



Francisco Bitar: Ahora estoy con la cuestión de la literatura y la vida, me está medio como capturando. Estoy pensando, y me parece que es una especie de enamoramiento a largo plazo, en Levrero, el último Levrero. La etapa más fantasiosa no me interesa tanto, sino el más biográfico... Obviamente hace un trabajo medio intermedial con el diario. Perdón, uso la palabra un poco irresponsablemente, pero me parece que va en ese sentido, usa el soporte como para ir hacia otro lado. En *La Novela Luminosa* como algo patente, pero ya en los otros, *El Discurso Vacío*, que es mi libro preferido, en *El Alma de Gardel*, en *Burdeos* también, en todos esos libros trabaja con el uso del diario como máquina de narrar. Me parece que ahí hay algo interesante para pensar, cómo por momentos se impone la cuestión del diario y, en otros, la cuestión de la anécdota. Y una cosa tracciona a la otra. A la vez, se pueden rastrear las lecturas que hace el propio Levrero. Aparece lo de Rosa Chacel, pero en general es un lector de novelas policiales, y de novelas policiales baratas además. Va a comprar libros usados, se compra cinco novelas policiales y se las clava ahí nomás. Me atrae esa especie de registro que él alcanza en términos de lengua, el registro que tiene mucho que ver con el idioma que se habla en los policiales traducidos. Y otra cosa que se juega ahí, que creo que tiene que ver mucho con la literatura, es que él es un asco. Y sin embargo es entrañable y todos quisiéramos ser como él. Y después Aira. Por supuesto, no todo lo que escribe me gusta, pero me parece que es alguien a quien prestarle atención porque... bueno, es lo último que pasa, digamos. En especial me gustan los ensayos, donde el lugar de la enunciación es más explícito y es más biográfico: *Cumpleaños*, *Continuación de Ideas Diversas*, que es un libro de ensayos, *Un diario en los Alpes*, *El Tilo*, *Art Forum*.

Darío Steimberg: Por otro lado, hace un rato decías que el mundo del arte te parecía más interesante que el de la literatura...

Francisco Bitar: La editorial que estoy preparando va en esa dirección. Es que el trabajo de la escritura es muy lento y el trabajo de la lectura está tan desenganchado en términos de trabajo acumulado que me parece que hay que encontrar un punto intermedio donde todavía haya escritura, pero que su salida, el choque con su afuera sea más rápido. Me parece que el mundo del arte tiene eso, y es justamente por eso que vengo pensando en la posibilidad de armar una editorial que sea prácticamente de libros hechos en el día, a través de lo cual yo pueda tener una especie de recepción inmediata. No sé, mostrárselo a mis amigos y amigas, llevarlo a una muestra ferial, todas esas cosas que tal vez estén un poco pasadas de moda, pero como yo recién llego, me interesan, y me parece que pueden llegar a tener un efecto en mi vida.

Darío Steimberg: Así como lo describís pareciera ser una editorial-obra de arte. ¿Vos sos el único autor de la editorial?

Francisco Bitar: Por ahora sí, pero no es el plan. La idea es producir libros espontáneos. Nosotros ahora nos pusimos a hablar de lo que es la intermedialidad y, si ustedes arman la entrevista, tal vez a mí me gustaría hacer un librito con lo que dijo María sobre *La Preparación de la Vida Amorosa*, pongamos. Un librito breve, pocas páginas. Lo edito, lo imprimo y lo llevo a una feria. Incluso lo que me interesa es tirarle un *whatsapp* a un amigo escritor, pongamos por caso a Garamona: ¿cómo están las cosas con tus hijas? o ¿qué tal la feria hoy? Que hable un poco de eso. Me parece que los libros tienen que estar hechos con un material que no sea el de la literatura, tienen que ser no libros en ese sentido. Una transcripción que, por supuesto, sea legible, pero que no tenga que sufrir la burocracia de la literatura. Me gustaría hacer una editorial así, de obras selectas, que hable de mi delicadeza. Yo lo que quiero es una especie de desorden porque lo otro ya no me importa.



María Stegmayer: Otra política del libro.

Francisco Bitar: Sí, yo les llamo libros, pero es una exageración.

Darío Steimberg: No, son como libros de autor.

María Stegmayer: Derrida diría: ¿por qué dejar caer el nombre?

Francisco Bitar: El primer título sería *Los Resúmenes de Poemas*. El segundo, *La Vuelta al Mundo*. Es como un registro de salidas posterior a la flexibilización de las restricciones de la pandemia. Y hay uno que está en camino, *El Artista*, que es una especie de conjunto de definiciones de lo que es un artista... Son hilos de Twitter todos.

María Stegmayer: Terminamos con lo que sería tu proyecto más netamente intermedial.

Francisco Bitar: Sí, estoy seguro de que me voy a divertir y que voy a generar conversación. Eso a mí me parece muy importante, me parece que a la vuelta de la pandemia vamos a tener que defender cada posición, porque lo que pasó con la pandemia fue obscuro, quedó a la vista la clase de mundo escalofriante en el que vivimos. No está hecho con ese propósito, pero sí pasa por ahí también, por la idea de cuidarse, de protegerse, de tener un lugar dónde ir. Libros para continuar la conversación.

María Stegmayer: Es una gran tarea intentar producir una diferencia en el campo donde uno interviene.

Francisco Bitar: Totalmente, sobre todo apostar a la diferencia, animarse a la diferencia. Eso es muy difícil, lleva toda una vida. Al menos a mí me llevó muchos años animarme a hacer, a poner datos de mi propia vida en una novela, pasarlos directamente de mi experiencia a la novela. Pero me daba cuenta de que si no lo hacía iba a terminar repitiendo fórmulas que ya me habían aburrido. Me parece que es el valor último: hacerlo y ver qué pasa. Encontrar otra posibilidad para pensar, singularizarse. Lo otro es reincidir. Es muy raro renovarse, es muy raro recomenzar. Y solamente se puede producir algo así en la medida en que uno se anima.

María Stegmayer: Ahí hay otra cosa que me resuena. No dijimos la palabra nunca, pero para mí está muy presente en lo que hacés: psicoanálisis. La escucha, la idea de que en la repetición hay algo mortífero...

Francisco Bitar: Sí, me parece que el psicoanálisis es nuestro gran intertexto o nuestro gran dispositivo intermedial. Yo empecé mi psicoanálisis cuando mi vida había explotado. Para mí la experiencia fue muy fuerte. Todavía me siento en análisis, pero hubo una bisagra en mi análisis, se puede historizar, cuando mi analista me dijo: “¿por qué no escribe sobre eso?” Fue algo que yo nunca había pensado hacer. Para mí la literatura estaba marcada por aquél principio que profesaba Elliot de que en realidad la poesía no es un modo de abordar un sentimiento sino de eludirlo. Por lo tanto, la novela, en un sentido más amplio, era una objetivación de la experiencia... Cuando mi analista me dijo eso, pensé “¿por qué no?”, y ahí empezó todo, desencadenó *La preparación de la vida amorosa*. Es un intertexto fuerte, una especie de lenguaje del que el escritor intenta a toda costa despegarse, pero es muy difícil porque es como una invención muy convincente la del psicoanálisis. Un lenguaje ventoso, decía Barthes. Uno de esos de los cuales él trataba de desprenderse: el marxismo, el



psicoanálisis... Pero sí, para mí fue una experiencia increíble y lo sigue siendo. Bueno, ahí está Levrero, su apuesta por eso que él desconoce de sí mismo.

Darío Steimberg: Nosotros tampoco sabemos cómo va a seguir esto, pero muchas gracias.

Francisco Bitar: Yo les agradezco a ustedes. Yo no sé lo que sé hasta que charlo, muchas cosas se aclaran cuando converso, así que gracias a ustedes.



El gesto audiovisual. Entrevista a Leticia Obeid y Tomás Lipgot²⁶

María Fernanda Pinta y Jorge Sala

Fernanda Pinta: Les damos la bienvenida al Ciclo *Intermedialidad: Arte, Literatura y Curaduría*. El año pasado hicimos el primero, en ocasión de la presentación de un dossier que coordinamos con Jorge Sala.²⁷ A partir de ese ciclo nos gustó la posibilidad de generar una instancia de cierta informalidad, pero también de una conversación muy productiva con artistas e investigadores de distintos ámbitos. Y este año entonces nos dispusimos a organizar el segundo ciclo. Y en este caso contamos con dos artistas que hemos invitado para hablar de sus trabajos y preguntarles también sobre sus procesos e ideas acerca de la intermedialidad o de relaciones entre las artes, entendiendo también a las artes como medios. En este primer encuentro nos acompañan Leticia Obeid y Tomás Lipgot y nuevamente Jorge Sala.

Para quien no conozca a Leticia, la voy a presentar brevemente. Leticia nació en Córdoba en 1975, es artista visual y escritora, estudió en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y en 2013 tuvo la beca de la Fundación Antorchas para experimentar en el área del video, medio en el que sigue trabajando y sobre el que nos vamos a focalizar hoy.²⁸ En esta oportunidad, vamos a hablar de dos de sus trabajos más recientes: *El taller de la resurrección* (2017) y *A la sombra de un granado en flor* (2021). El primero de ellos se exhibe en el contexto del envío que hace Argentina a la Feria Arco en 2017, es un video que está realizado para acompañar una obra musical compuesta por Fabián Panisello que se llama *La oficina de la resurrección*, con textos en colaboración de Erri De Luca. La pieza se exhibió conjuntamente con la obra musical en vivo en el Museo Reina Sofía en febrero de ese año. La segunda de las obras, *A la sombra de un granado en flor*, también fue comisionada, en este caso por la feria de Arte de Córdoba y, más puntualmente, para la muestra que se hizo en ese contexto y que se llamó *Los Patios: el cultivo del tiempo*, en la que se intervinieron varios museos de la ciudad de Córdoba (como el Cabildo histórico de Córdoba, el Museo de Arte, el Museo Sobremonte, entre otros).

Lo primero que quería preguntarte Leticia es esa tematización que hacés en ambos casos del museo (de sus espacios, de sus objetos) y a partir de allí pensar dos cuestiones: por un lado, el medio a través del cuál ensayás una mirada y una reflexión sobre el museo: el video. Y, por otro lado, acerca de la reflexión puntual que hacés sobre los objetos que se alojan en el museo y, a través de ellos, un pensamiento sobre el tiempo, la historia, pero también tu propia experiencia y, más allá, un tiempo prehistórico, sin nosotros. Entonces Leticia, la primera pregunta es por el medio, ¿Cómo llegás a él? ¿Qué te interesa del video? Porque a lo largo del tiempo entiendo que va fluctuando un poco la relación.

Leticia Obeid: Sí, yo tuve una formación en la Universidad de Córdoba como pintora, una Licenciatura en Pintura. La formación era muy anacrónica y uno tenía que elegir entre pintura, grabado o dibujo y quizás, como rechazo a eso, en los últimos años de la facu empecé a hacer video. Pero lo que era apenas un gesto de rechazo, se convirtió en un mundo muy hermoso para mí, muy habilitante, porque yo veía en el video la posibilidad de juntar todo, el texto, el sonido, el movimiento, el tiempo, rápidamente me di cuenta que ahí la materia prima era el tiempo. Y fui muy autodidacta también, no es que yo aprendí un lenguaje audiovisual. Obviamente soy espectadora como cualquiera y estoy muy influenciada por las maneras de ver

²⁶ La entrevista tuvo lugar el 2 de noviembre de 2021 vía Zoom.

²⁷ https://criticadeartes.una.edu.ar/agenda/ciclo-intermedialidad-artes-literatura-y-curaduria_30957

²⁸ Sobre la trayectoria artística de Leticia Obeid y sus trabajos, ver: <https://leticiaobeid.com/bio/>



que nos propone la tele y el cine, el cine comercial por supuesto también. Y fui elaborando un lenguaje propio, creo que todos hacemos eso, no es nada excepcional, pero justo en estos dos trabajos hay dos cosas bastantes excepcionales en mi producción. Una es que para hacer *El taller de la resurrección* trabajé con un camarógrafo, un camarógrafo muy virtuoso, con una mega cámara para poder grabar a velocidad muy lenta. Me di unos lujos tecnológicos que nunca había experimentado y me encantó, me gustó mucho ese trabajo en equipo. Yo suelo hacer todo, mis videos son recontra caseros, rústicos en un punto, y esa obra tuvo esa particularidad. Y la otra, la última que acabo de hacer, está hecha directamente con materiales ajenos, básicamente con las fotos del acervo del museo. Me gustaron las dos, me gustaron mucho esas dos experiencias así que siempre le voy encontrando novedades a ese medio. Después, en las artes visuales, hacer video es súper frustrante porque sigue siendo un lenguaje incómodo, es el tipo de producto que a las artes visuales le cuesta mucho porque no se sabe cómo venderlo, cómo ponerlo, cómo pasarlo, cómo instalarlo en el espacio. Cuando uno va a una muestra y ve un video generalmente hay como un choque entre la velocidad a la que podemos ver las cosas que están en un espacio tridimensional y el tiempo que lleva ver una pieza que está quieta pero moviéndose. En ese sentido no es muy gratificante, porque el video se siente como el hermano menor de las artes visuales. Y del cine ni hablar, siempre el video tiene esta cosa como de subalterno, pero me encanta igual, qué le vamos a hacer, me gusta eso.

Fernanda Pinta: Bueno, voy a volver a eso que decís sobre el video y sus lugares incómodos, pero antes preguntarte algunas cosas en relación al lenguaje. En estos y en otros trabajos tuyos aparece, por un lado, un uso del plano muy cercano, por momentos planos detalle, haciendo que la mirada se vuelva muy próxima, casi como si estuviese tocando aquello que mira y, por otro lado, esa cámara *flâneur* que va como recorriendo entre curiosa, distraída, expectante, sin buscar algo sino dejándose sorprender. Entonces: ¿Cómo es que los medios median? ¿Cómo median entre un hacer, una sensibilidad, el mundo y los otros? Y en ese uso o en ese lenguaje que vos vas trabajando, que es propio de la imagen en movimiento, el video parece como un gesto, un gesto que a su vez tematiza la mirada, la escritura, la escucha, la pone en primer plano. En ese sentido, te comentaba la vez pasada, buscando cosas aparecía Vilém Flusser, que es un autor que a vos te gusta particularmente porque trabaja mucho la fotografía y el video, y él tiene una idea acerca del “gesto de hacer video”, primo del telescopio o del microscopio, que según el autor se presenta a sí mismo como un instrumento de especulación, un instrumento que filosofa.²⁹ En ese sentido me parecía interesante porque tus trabajos son efectivamente como ensayos visuales.

Leticia Obeid: Sí, me encanta esa idea de que una cámara de video puede ser como un telescopio o como un microscopio. Desde mis trabajos más tempranos, yo no me daba cuenta que lo usaba así y me costó un tiempo concientizar eso. No sé, a mí el zoom me parecía lo máximo, que es una pavada, una pavada de cualquier cámara casera. Por otro lado, cuando empecé a hacer video, más o menos por el 2001, todavía era bastante caro tener una computadora para editar, así que mis primeras cosas las edité con dos videocasetas. Y la posibilidad de volver hacia atrás y hacia adelante, que son como los gestos más básicos de reproducir una imagen, me parecía que creaban un mundo. Me gusta si la cámara puede retratar un poco ese proceso de conocimiento, no mirar antes, sino mirar a través y por primera vez desde la cámara, eso me gusta mucho, porque me parece que es una manera de compartir un proceso de conocimiento con un posible espectador. Cuando trabajo con otro, como en el caso de *El Taller de la Resurrección* y en otro trabajo que filmé con tres cámaras-

²⁹ Flusser, Vilém (1994) *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona: Herder.



filmaron tres personas con unas indicaciones que yo les había dado- pasan otras cosas porque ahí la factura es la factura ajena, es como trabajar con un material ajeno, y es hermoso, pero es otra cosa. A mí me gusta lo que pasa cuando yo puedo dejar una huella, hacer un gesto con la cámara. No soy muy preciosista, no le doy mucha importancia al color, a veces hasta me puedo olvidar de hacer una corrección de color, pero sí me gusta que la cámara guarde esa primera sorpresa que uno tiene cuando mira algo, me fascina, medio un milagro cuando pasa eso. No sé, incluso si estás de turista y empezás a filmar un lugar y de repente vas con la cámara y te encontrás con algo y se nota ese sobresalto, se nota el deseo de la mirada, a quiénes seguimos con la cámara, como que te manda al frente y me gusta eso. Me gusta eso que tienen las cámaras pequeñas también ¿No? Tienen algo de su relación con el cuerpo, son tan portátiles y tan diminutas actualmente que permiten mucha intimidad también.

El problema con la cámara móvil es que es muy áspera para el que está viendo después. Y en el caso de *El Taller de la Resurrección*, como yo sabía que el resultado iba a ser en una pantalla muy grande, trabajamos con una *steadycam*. Así que por eso es tan suave ese efecto, tenía que tener cuidado de que luego la imagen ampliada no mareara, hay que saber manejarlo.

Fernanda Pinta: Claro, una de las cosas que más me gustó (yo no ví la puesta en vivo) fue el hecho de que la pantalla estuviese arriba de la cabeza de los músicos. Y con ese tamaño de pantalla y de los planos sobre las personas de repente era como ver el peso de la historia, y en este caso del tiempo más allá de la historia humana. Eran unas pequeñas personitas haciendo ahí un gran despliegue operístico, con esos fósiles arriba de sus cabezas. Y esa inversión: fósil arriba y nosotros abajo, y no al revés, generaba un efecto muy sobrecogedor.

Leticia Obeid: Ah, no había pensado en eso, está bueno. La ópera fue una colaboración entre Fabián Panisello (compositor de música contemporánea argentino que vive en Madrid hace mucho) y Erri De Luca (un escritor napolitano que tiene una obra de una hermosura total) que está obsesionado, además de Nápoles y su cultura, con la Biblia, la lee, la estudia. Y esta es una reescritura de un pasaje del Antiguo Testamento que habla del Valle de los Huesos Secos, un pasaje sobre la resurrección, el único aparte del de Cristo que hay en toda la Biblia es éste. Y es medio una historia de zombies, de huesos que a la orden de Dios se juntan, arman los cuerpos y salen. Y ese es el texto que me habían dado y trabajé con eso. Y no quise trabajar con huesos humanos porque me parecía que en Argentina trabajar con huesos humanos siempre es pensar en los desaparecidos, siempre nos va a llevar a eso, un trauma demasiado grande, demasiado reciente, preferí trabajar con huesos animales y por eso terminé pensando en el museo, que bueno, no fue tan casual porque también me encantan todos esos artefactos del siglo XIX, me obsesiona un poco. Entonces bueno, yo desvié lo que podría haber sido un poco antropocéntrico.

Fernanda Pinta: Y ahí aparece el museo, que sería el espacio de ambos trabajos. Vos decís bueno, desvié ese tema que podría haber sido la resurrección de los muertos en la Biblia y ese lugar central del hombre, lo desvié hacia otro tiempo, prehistórico, poniéndote a reflexionar a su vez acerca de esa temporalidad de la Biblia. Y en el caso del otro trabajo, donde aparecen todos estos artefactos fotografiados para el inventario del museo incorporás tu propia voz en *off* y tu propia biografía sobreimpresa. Superponés nuevamente temporalidades y las ponés en perspectiva, en escala.

Leticia Obeid: Si, la colección del Museo Sobre Monte de Córdoba es ecléctica, indescifrable, incluso no está muy bien catalogada todavía, entonces persiste un desorden original. Los dos museos, tanto el Museo de Ciencias Naturales de acá, el Bernardino Rivadavia, como el Museo



Histórico Sobre Monte de Córdoba son museos creados en el siglo XIX. El de ciencias en realidad fue creado dos años después del Primer Gobierno Patrio, en 1812. Después se llamó Bernardino Rivadavia, después vino el Parque Centenario pero estaba en la Manzana de las Luces. Y el otro fue creado en Córdoba en 1897, ya casi al final del siglo XIX, y también es el primer museo de Córdoba, se llamaba Museo Politécnico y había de todo, era un museo de ciencias, de paleontología y de objetos históricos, todo junto. Entonces a mí me gusta mucho pensar en el origen de estas instituciones tan *amateurs* y cómo esas instituciones se auto inventaron e inventaron su propio método. Por ejemplo el museo Bernardino Rivadavia tiene entre sus tesoros la colección de Florentino Ameghino, un científico autodidacta que fue nuestro primer paleontólogo. Además de ser alguien que hizo una obra monumental también cometió errores, por supuesto, como decir que el primer ser humano había nacido en Sudamérica, cosa que por supuesto lo desprestigió. Pero sacando eso, se reconoce que su trabajo fue increíble. Fue alguien que aprendió solo, un aventurero que no tenía recursos, porque no era rico y así y todo hizo una obra muy importante. Y esa colección está ahí, guardada en cajoncitos. Si uno va a investigar o con un pedido especial se puede ver. Cuando abran los cajones –aparece en el video–, hay de todo, pero hay unas cajitas redondas, como de madera balsa, que eran las cajitas que se usaban para vender plumas, plumines, entonces él pedía en las librerías que le regalaran las cajitas, o sea imagínate... (risas) ¡El amor por lo que hacía! Y no sé, hacer expediciones en una época que no había carpas livianas, te imaginás pobre hombre. Bueno, es eso un poco épico, que fueron movimientos culturales muy de esa época y a lo largo de todo el mundo. Estos exploradores paleontólogos que eran aficionados pero que hacían cosas increíbles, una especie de Indiana Jones, que competían entre ellos para ver quién encontraba el animal más grande. Entonces, a mí lo que me embelesa de esas instituciones es el rastro de ese gesto tan primario, entre ingenuo y soñador. Esos sueños de armar un museo y decir algo así como: “bueno, si no tenemos una historia, nos inventamos una prehistoria”. Esos rastros de esa modernidad en nuestra vida.

Fernanda Pinta: Claro, y vos lo replicás un poco en otros tuyos en video. hay algo de Indiana Jones, por ejemplo, en el trabajo que sobre el Libro de Los Pasajes de Benjamin, ¿no?

Leticia Obeid: Sí, explorar algo, no importa si ya fue explorado. Por supuesto que no me importa conquistar un territorio virgen para nada, pero sí la pregunta: ¿Cómo es conocer algo que no conocés? Una ciudad, un pueblo, algo.

Fernanda Pinta: ¡Totalmente, ese gesto de investigación del video! Voy a detenerme en mis intervenciones aquí, para abrir la conversación entre Jorge y Tomás, pero luego retomamos.

Jorge Sala: Gracias. Bueno, presento a Tomás Lipgot. Tomás es director y productor de cine, fundador y actual director de la productora Duermevela. Dirigió ocho cortometrajes y nueve largometrajes documentales que participaron en múltiples festivales de cine y obtuvieron reconocimientos y premios. Actualmente se encuentra dirigiendo una película de animación, *Gilgamesh*. Y también desarrollando su ópera prima en ficción, *Fefe y Beba*.³⁰

Para empezar, quisiera contar el origen de mi interés en entrevistar a Tomás: yo estoy trabajando sobre los testamentos y las escrituras finales de cineastas argentinos y ahí surgió mi interés por *Ricardo Becher, recta final* (2010). Cuando la vi en el BAFICI me interesó mucho por la recuperación que se hacía de ese director pero, además, por el modo en que ese

³⁰ Sobre la filmografía de Tomás Lipgot y de la productora Duermevela, ver: <https://cinenacional.com/persona/tomas-lipgot/> y <https://duermevela.com.ar/>



documental corría medio en paralelo de lo que fue la escritura del último libro de Becher, *Recta Final* (2011), que finalmente él no llega a publicar y que vos lo publicaste de manera póstuma. Entonces, preguntarte por las razones que te llevaron a hacer ese documental, cuáles fueron tus intenciones en relación a tomar a la figura de Becher.

Tomás Lipgot: Bueno, en principio gracias por el convite. Mirá, con Becher tuve un vínculo muy fuerte y muy diverso porque en principio fue uno de mis profesores y pasó a ser de profesor a ser amigo muy cercano y maestro. Yo creo que tener un maestro en el contexto de la cultura que vivimos es un privilegio. Él ya estaba internado en un geriátrico, más por una cuestión de pobreza y marginalidad, aunque también estaba viejito, pero tenía una potencia tremenda. Primero, como decías vos, rescatar un poco la figura de Becher que estaba bastante perdida y que para mí y otros discípulos era fundamental. Su filmografía es muy escasa, hizo *Tiro de Gracia*, que para mí es un emblema de El Grupo de los 5, del cine de los '60 –una época que a mí siempre me interesó mucho– y tener cerca a alguien que había vivido toda esa época esa efervescencia me parecía alucinante. Y él lo seguía siendo, porque a pesar de su edad y su condición era más joven que todos nosotros, eso era clarísimo. Desde el modo en que se suscribió a lo digital, esa escuela que creó y que llamó Neoespressionismo digital³¹ y un montón de cosas que tenía en su cabeza y que te partía la cabeza a vos.

Y bueno, yo recién estaba empezando también a hacer cosas, hice mi primer documental, *Fortalezas* (2010), y en el medio de ese proceso en algún momento surgió la idea de hacer algo juntos. Fue como una colaboración, porque Becher era mi maestro y yo no lo iba a dejar afuera de la realización. Y un poco de eso se ve en el documental, como un juego donde él cantaba la acción, pero era más profundo. Hablábamos mucho, yo siempre lo visitaba y nos tomábamos un cafecito en el café que estaba a la vuelta del geriátrico. Y fue alucinante porque fue todo un proceso creativo sobre el tema de la muerte. Y bueno, ese tipo de cierre de una etapa como lo dice el título, *recta final*. Él tenía todas las enfermedades y se resistía a someterse al poder médico. Mejor dicho, no tenía nada muy tremendo, pero tenía un montón de cosas y, a pesar de eso, tenía una creatividad inmensa, creo que eso fue lo que me inspiró a hacer algo.

Jorge Sala: Vos en el documental comentás en un momento que en realidad te acercaste por la literatura de Becher más que por las películas, pero él tampoco tiene una gran obra literaria, de hecho su primera novela *La séptima década* (2006) la publica cuando ya tiene 70 años. ¿Cómo fue eso?

Tomás Lipgot: No, cuando lo conocí no tenía nada escrito, fue más por el cine, por la amistad. Inclusive *La séptima década* abre conmigo, con un personaje que se llama Jaime Lipgot, que es un pibe que está en su clase y se va a un seminario sobre arte contemporáneo y él se ofende. Después sí, un poco lo que vos decías, él estaba escribiendo esa novela, él tiene muchas novelas, la mayoría inéditas y yo las leí casi todas, son alucinantes en su mayoría. Después que murió, yo intenté hacer algo pero era muy complicado el asunto editorial, el mundo editorial se fue complejizando y bueno, desistí. Pero alcancé, como editor (que no es lo mío), a asociarme con Milena Caserola y sacamos *Recta Final*, que Becher sí llegó a ver. Para mí eso es importante, vos dijiste que fue póstuma, pero yo me apuré –sabiendo que se estaba muriendo– e hicimos una edición beta, que fue la que le di a Becher y la que tengo yo, está dedicada. Y después lo que me interesaba era justamente que la novela se publicara con el DVD, no sé si hay acá gente joven y si saben lo que es un DVD, pero hace unos años existía eso

³¹ Sobre el Neoespressionismo digital y alguna de sus producciones, ver: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-56282013000200007



y la novela salía con un DVD. Y me pareció interesante ese cruce porque en la novela se ven cosas del documental y en el documental se ve cómo él está escribiendo la novela.

Jorge Sala: Por otro lado, por lo menos estas dos novelas de las que estamos hablando: *La Séptima década* y *Recta Final*, son totalmente confesionales. Es interesante también la cuestión del maestro, de haber encontrado un maestro, que además provenía de ese mundo que mencionaste, los años 60, el Di Tella. Yo creo que Becher, no sé qué idea tenés vos, pero como que sostuvo cierta cuestión sesentista muchísimo después, en el marco de los vínculos que generaba con la gente de la Universidad del Cine, sobre todo pienso en esta idea de la tribu de la que él habla continuamente. De hecho, un poco el Neoexpresionismo digital está vinculado a esa cosa más colectiva, no sé qué te parece a vos o cómo lo viviste en ese momento.

Tomás Lipgot: Sí, sin dudas, Becher era un poco eso. Yo crecí en los '90, que era una época muy frustrante en muchos aspectos y me parece que haber tenido esa posibilidad de explorar esos otros mundos fue alucinante.

Jorge Sala: Quería preguntarte sobre el Neoexpresionismo pero vos me dijiste que no fuiste parte de ese movimiento.

Tomás Lipgot: Sí, eso. Mirá, para mí lo que tenía Becher de singular era que abrazó lo digital más que muchos jóvenes que quieren hacer todo más cinematográfico y antiguo. Entonces, a mí eso también me partió la cabeza, porque Becher no tuvo ninguna duda en abrazar ese mundo infinito de posibilidades que te daba a vos y a cualquiera que tenía una computadora. Y el Neoexpresionismo digital fue eso, fue una movida a la que yo no pertenecía, no me gustaba mucho estéticamente, pero que igual valoro mucho por el espíritu que tenía.

Jorge Sala: Una última pregunta y después abrir el juego para preguntas de mis colegas. A mí lo que me interesa trabajar al momento de pensar el testamento, al momento de pensar una escritura del final, es lo que implica en términos de un balance, un recorrido, pero también un legado. Uno hace un testamento en cuanto le deja algo a alguien. ¿Vos sentís que te dejó algo en tu propia obra o en tu mirada?

Tomás Lipgot: Sí, absolutamente. Quizás no en cuestiones más identificables desde el estilo, probablemente no, porque ahí está cada uno con el camino que hace. Pero yo creo que el legado de Becher en mí es enorme, por algo fue mi maestro y tiene que ver con el espíritu, con el oficio, y con una forma de entender la creatividad y el mundo, y eso lo aprendí de él. Por eso te hablaba de la suerte de tener un maestro, volviendo al principio, y desde lugares muy marginales además, que fueron los que siempre él habitó. Bueno, él también estaba muy ligado –cosa que también heredé– con la escritura espontánea de los *beatniks*, con ese espíritu alucinante. No sé si mi obra tiene algo de eso, pero yo lo tengo y me vino de él. Así que sí, son un montón de cosas, más internas quizás.

Jorge Sala: Genial. Bueno, ¿Abrimos los comentarios?

Fernanda Pinta: Paula pregunta en el chat sobre la obra de Leticia, sobre una mediación más con el papel de calcar, cuando copia las firmas y la vemos hacerlo. Y pregunta: ¿Por qué ese gesto sobre la firma? ¿De dónde viene? ¿Por qué necesita la cámara allí?



Leticia Obeid: Hace un tiempo que estoy trabajando con eso, en realidad ya en mis primeros videos trabajo con la escritura manual, o sea con el gesto de escribir. Otro tema que encaró Flusser en un momento, y con los años se han ido sumando capas, literalmente. Y durante todo el 2020 y este año estoy copiando manuscritos ajenos. Hace muchos años, en el 2007, cuando estaba haciendo este trabajo sobre el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, me topé con un libro con sus manuscritos en unas reproducciones facsímiles y empecé a copiarlas. Ahora las calco, con papel de calcar sobre el libro o sobre un papel blanco sobre la pantalla de la computadora que con su luz permite ver muy fácilmente, como si fuera un banco de luz. Me gusta mucho trabajar con una huella tan personal, casi como la huella digital. Escribir es algo muy personal y si otro copia eso nunca le sale del todo igual. Es una práctica que me permite reflexionar sobre cuestiones como la identidad y, en particular, sobre la firma, que en el caso de este último trabajo tiene que ver con la historia de la escritura como nosotros la conocemos. En las ciudades coloniales todo se repartió en la escritura, los territorios se repartieron en la escritura, incluso antes de explorar. Por ejemplo, lo que ahora es Córdoba antes de ser explorada ya se la habían repartido asignándoles nombres a cada solar de manera abstracta. Y me interesa esa relación entre lo abstracto y la realidad. Justo ahora cuando estaba estudiando la historia del Museo de Córdoba y la historia de Sobre Monte, que fue Marqués y Virrey del Río de la Plata y gobernador de la ciudad, me encontré con que hubo toda una reforma administrativa en el siglo XVII en las colonias españolas y que todo se volvió muy pesadamente burocrático en el sentido de que todo pasaba por el papel, la escritura y la firma. Aún hoy la firma sigue atestiguando que uno es uno, que una casa te pertenece, que tu documento es tuyo. Una forma de atestiguar la identidad que me parece muy frágil y, sin embargo, está ahí y sigue anudándose en la escritura. Y la cámara es un testigo de eso, nada más, de esa acción, de esa mini performance que sucede ahí. Y yo siempre pongo la cámara acá (*señala por delante de su pecho*) como para recrear la mirada, la relación entre las manos y los ojos. Me gusta que sea sinestésico también, que uno pueda conectar con un sonido, que se mezcle todo un poco. Y hace poco volví a ver *Zama* (hago este pequeño desvío justamente porque ocurría en la misma época que la vida del Marqués de Sobre Monte).³² *Zama* tiene un montón de escenas de escritura, pero nunca se ve lo que se está escribiendo y el que lo está haciendo aparece un poco escondido o de espaldas. Y esa operación me parece tan fascinante porque no hace como que vamos a entender lo que ese hombre está escribiendo, no, no. Que quede en el misterio. Me pareció muy interesante eso.

Fernanda Pinta: En *A la Sombra...*, lo que aparece es tu voz y tu narración como una especie de desplazamiento que me gustaría que cuentes, porque hay algo de esa primera persona y de esa narrativa que vos ya la estás poniendo en juego en la escritura. Pero hace un tiempo empieza a aparecer esa textura de la voz, que es tu propia, atravesada por relatos, por recuerdos en primera persona, ¿Cómo ingresa ese elemento a tus trabajos?

Leticia Obeid: Eso es muy nuevo porque siempre me dio mucho pudor usar mi voz. De hecho, mis primeros videos eran unas performances haciendo *playback*, no usaba mi voz, usaba la voz de canciones. Ha sido todo un camino poder poner mi voz, mi voz en *off*, mi voz grabada. No así en la escritura donde siempre hay una experiencia propia, que en mi caso fue a parar a un par de libros que son escrituras un poquito ficcionales y un poquito un reciclado de experiencias personales. Yo creo que ahí hay un problema muy complejo con el uso de la persona porque en un libro la voz la pone el lector o lectora. Y eso es lo maravilloso de la literatura, al leer en silencio o en voz alta, la voz la pone el que lee, el que escribe pone una

³² *Zama* (2017), film escrito y dirigido por Lucrecia Martel sobre el guion de la novela homónima de Antonio Di Benedetto



forma, pero la voz la pone el que lee. Y en el caso de poner la voz propia en los videos, decir “esta experiencia es mía”, por ejemplo, en el caso del último video cuento algunas experiencias simples acerca de ser estudiante, vivir en Córdoba, aprenderme los nombres de las calles. Sé que estoy hablando de una experiencia muy común porque a mí no me interesa hablar de lo excepcional de mi experiencia sino de lo que mi experiencia tiene en común con la de otras, ¿No? Pero a la vez, al poner la voz, es como poner la firma, se vuelve una cuestión más personal y se vuelve más vertiginosa también.

Juan Yebara: Perdón, en un momento dijiste “dejar la huella en el video” y me parece que en esta última obra la huella está en todo ¿No? Está tu escritura ahí filmada, está tu voz. Me parece que el carácter intermedial de tu trabajo es bien explícito en este tipo de gestualidad.

Leticia Obeid: Están todos los espacios tomados, no hay lugar casi (Risas). Sí, es raro, la verdad que fue un proceso bastante inconsciente, no fueron decisiones que las tomé muy meditadamente, sino que fueron sucediendo, lo cual también es interesante. Vieron que la voz propia cuesta mucho escucharla, siempre hay un espejo extraño ahí. En otras oportunidades he trabajado con la voz de otras personas, que me gusta mucho también. Aparte, cuando estás editando la filmación de alguien hablando, o una grabación, llega un momento que te la aprendes de memoria, como si fuera una canción y empezás a memorizar los pasajes, las respiraciones. Y pasa algo muy interesante en esa repetición también.

María Stegmayer: Pensaba en esto de la voz, la cualidad táctil de la voz, cuando la voz te toca también. Y en este sentido, Leticia, también decías la cámara acá (*se señala el pecho*) y me hizo pensar que en inglés aprender de memoria es *by heart*, ¿No? La traducción alude muy bien a ese carácter erótico de la voz, escuchaba todo esto y pensaba que esa pregunta que hacías Leticia al principio es muy valiosa: “¿Cómo es conocer?” No se pregunta qué se conoce sino cómo es conocer. Bueno, conocer me parece que un poco es una erótica, como una aventura amorosa en donde se cifra, por un lado, el acontecimiento pero que paradójicamente ese acontecimiento está cifrado en operaciones que son del orden del registro, la cita, la transcripción, la anotación, la repetición fuertemente. O sea, hay algo muy valioso en la repetición de donde se extrae algo que es el acontecimiento, algo que no es excepcional, sino que es algo que pasa, algo que toca el cuerpo, por eso esa temporalidad. Y pensaba que en el título de tus novelas, *Preparación para el amor*,³³ se está hablando de ese momento, de esa temporalidad de la preparación. Es eso, ese trabajo no es separable de ese pulso erótico en cada una de las operaciones (escuchar, mirar, copiar) hay algo del orden del corazón.

Fernanda Pinta: No sé Leti si querés comentar algo. Es muy interesante esa escena en la que algo se abre a la posibilidad de conocer en un plano amoroso y también amateur, digamos.

Leticia Obeid: Siempre por lo amateur y amateur por lo enamorado también. Y es interesante igualmente pensar que el sonido, aunque no lo veamos, es espacial. Nos cuesta a veces pensar en la cantidad de formas en las que el sonido nos ubica en el espacio, nos ubica el cuerpo y nos hace entender el tamaño de un lugar, porque nosotros sin saberlo, hablando y emitiendo sonido, sabemos cuánto espacio hay hacia atrás, hacia arriba, hacia los costados, si estás en un lugar. Seguramente Tomás sabe mucho de esto también.

Fernanda Pinta: Tomás, bueno, si querés responder. También tengo otra pregunta para vos en el chat que voy a leer. Pamela dice: “Quisiera retomar algo que Jorge le preguntó a Tomás

³³ Obeid, Leticia (2015), *Preparación para el amor*, Córdoba: Caballo Negro.



sobre ese vínculo entre los procesos de filmación y de escritura que fueron en paralelo. ¿Podrías comentar algo más sobre eso? Me parece muy interesante esa conexión entre dos textualidades que se aluden o se incluyen mutuamente.

Tomás Lipgot: Sí, mirá, puedo contar un poco más de ciertas particularidades, después es un poco lo que decía, me parece que eso produce una especie de síntesis que está en la cabeza de quien vea el documental y lea la novela y me parece que eso es lo interesante. Pero sí, puedo contar un poco de los procesos, cómo fueron. El proceso de la novela, si bien fui el editor, yo no tuve ningún tipo de injerencia en nada, iba viendo cómo la escribía cuando visitaba a Becher al geriátrico. Leíamos partes y si me preguntaba le decía algo, pero era una cuestión más de él. Y después sí, el documental tuvo más cruces porque en el fondo estaba en juego el vínculo discípulo—maestro, los dos directores de cine, y eso no podíamos dejarlo de lado. Entonces, el trabajo fue un poco compartido. Hubo momentos que nos peleábamos como corresponde en el proceso creativo y eso es fantástico, tiene que ser así, pero fue bastante armónico. Y fue juguetón, creo que eso es algo que no dije cuando hablábamos de los legados de Becher, la creatividad tiene que ver con el juego y jugamos bastante y creo que se nota. En el documental, por ejemplo, hay unas escenas que él hace como que dirige, está dirigiendo a otro abuelito que está ahí. Y sobre todo al final —me parece que fue una idea de Becher, pero no importa porque también pasaba eso, no había autoría, cuando hay creatividad, la autoría no importa—nosotros tuvimos siempre muy presente una película, *Nick's Movie*, que es el film que Wim Wenders le hace a su maestro, Nicholas Ray, que está muriendo.³⁴ Entonces esa película tocaba por todos lados la nuestra y hay un momento en que hicimos un guiño a esa película: yo estoy filmando a Becher y hacemos como un chiste sobre quién manda al corte. Y es fuerte, porque quién es el director y cuál es el corte es también una forma de hablar de la muerte. Entonces nos pareció que eso tenía que estar en el cierre del documental y vos ves la escena y es muy jocosa, no tiene ningún tipo de solemnidad. Bueno, cosas así fueron constantes.

Jorge Sala: Y se dio en la novela también. Quisiera hacer un cruce con cosas que dijo Leticia, con relación a esta cuestión del lugar de la firma, de la escritura, de lo personal, de la puesta del cuerpo, pero para preguntarle a Tomás: tu documental se inserta también en un momento en que si bien ya no era el súper auge de los documentales en primera persona, estaba todavía ese tema. Y tu documental un poco se corre de esa línea, vos no es que no estás, no es que tu presencia carezca de importancia, pero hay una decisión de correr el foco y decir: “Bueno, no es Becher y yo” sino que es darle la palabra a Becher, pero también a otros discípulos y otras voces —aparece entre otros Fernando Martín Peña, por ejemplo—. A su vez, Becher tiene un lugar muy fuerte, porque su propia voz es muy fuerte, incluso en partes donde aparece en *off* y demás. ¿Cómo fueron esas decisiones?

Tomás Lipgot: Sí, está bueno, yo escuché con atención lo que dijo Leticia sobre la implicancia de la voz propia. También en el recorrido de mis documentales tuvo toda una evolución. Pero en un principio, en mis primeros documentales, yo no tenía ningún tipo de injerencia. Después pasan cosas narrativas interesantes que creo que tienen que ser expuestas, el vínculo que yo tenía con él estaba en juego y había que exponerlo, pero no era lo central, lo central era su historia, no mi opinión sobre eso, eso estaba en otro plano. Pero bueno, en mis últimos documentales ya viro más a la primera persona, quizás porque me aburrí de otras cosas, y encontré otra vía de representar y contar. También es hacerme cargo de algunas cuestiones,

³⁴ Film también conocido como *Lightning Over Water/ Relámpago sobre el agua* (1980), con guion y dirección de Wim Wenders y Nicholas Ray.



porque también exponerse y tener voz no es un ejercicio de narcisismo en absoluto si está hecho desde un lugar genuino. Siempre con la dificultad de que la voz de uno es horrible y todas esas cosas, pero entendí –por ejemplo en *Moacir y yo* (2021)– que eran necesarias por una cuestión narrativa y es más hacerse cargo que otra cosa. Pero bueno, es un camino muy singular el de la propia voz, y si uno no pone la voz lo está haciendo de todos modos en lo que elige, porque todo es una proyección de nuestros deseos, nuestros miedos. Si elegí contar lo de Becher es porque hay algo de mí ahí y todo es así.

Fernanda Pinta: Tomás, yo te quería preguntar por algunas elecciones que hacés en ese documental. Primero, esa tematización del geriátrico, de una situación de mucha fragilidad, donde se dice varias veces que la situación es muy compleja y acompañando es cierta crudeza en la imagen. Decidís no embellecer el espacio, el espacio es lo que es y se filma en la situación que es. Por otro lado, traés una imagen por momento muy *posproducida*, con mucho color, de hecho se vuelve una imagen bastante psicodélica. Entonces la pregunta es sobre esos cruces de distintas imágenes, si las traes del Neoexpresionismo digital, si la traés de una especie de psicodelia de más atrás, de los '60, que por ahí no está en *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1969) porque generalmente era películas en blanco y negro, pero ese mundo beatnik, ese Café Moderno y todos esos personajes de alguna manera transitan ese universo.

Tomás Lipgot: Está buena esa observación, nunca lo había percatado. En principio, hay motivos éticos en relación a filmar un geriátrico y poner la cámara frente a una persona. Entonces, quizás algunas situaciones correspondían más a esa cuestión cruda. También probablemente haya sido que la cámara la hacía yo y no era muy bueno, después me di cuenta y dejé de hacerlo, no lo hice más en otros documentales. Y también fue el último documental que hice montaje, me di cuenta que lo tenía que hacer alguien de afuera, uno se enamora demasiado de lo que hace y es bueno que alguien con más frialdad lo haga. Y esa fue otra de las grandes enseñanzas que tuve de Becher y que me voy acordando a medida que me van preguntando. Y después sí, como era un retrato sobre Becher, no lo podía hacer todo con esa crudeza horrible, no hubiera sido fiel a su forma de entender todo lo digital, entonces algunas escenas, como la del viaje en auto, jugué con esa estética porque, y vuelvo otra vez al juego, no podíamos hacer algo solemne con Becher, había que hacer algo lúdico. Y hacerlo ahí y con él, con ese contenido que tenía todo que ver con esa movida del NED [Neoexpresionismo Digital] me pareció divertido.

Fernanda Pinta: ¿Alguien tiene más preguntas?

Pablo Boido: Tomás, varias veces mencionaste que los '90 eran momentos hostiles para lo que vos querías o pensabas del cine. ¿En qué momento o de qué manera vos fuiste a buscar una referencia en un maestro de los '60? ¿Cómo percibías vos esas diferencias entre la libertad de los '60 y lo que pasaba cuando te estabas formando en los '90?

Tomás Lipgot: Sí, yo me refería no sólo a hacer cine sino algo más general. Cómo uno está inserto en la cultura y es un lugar de donde no se puede escapar. Entonces me identifiqué más con todo lo que él me vino a mostrar como la espontaneidad, lo colectivo, la tribu, la experimentación, la prosa espontánea, los beatniks, todo eso fue una cosa dije “¡Wow, es por acá!” Y fue un poco encontrar ese camino, es un aporte muy grande, más allá de hacer cine. En el cine tiene que ver con los medios de producción y ahí es al revés, porque lo digital juega a favor de una mayor producción. Es cierto que el fílmico tiene sus encantos, pero si vos ponés en la balanza, yo no hubiera hecho casi nada y así la mayoría de la gente que conozco. Era muy difícil llegar a hacer una película en 35mm, era un club muy selecto, entonces lo digital



también permitió la posibilidad de hacer. Y también de jugar, porque Becher a sus 80 años no sólo escuchaba Beastie Boys, estaba en la computadora siempre buscando cosas nuevas y en un momento hasta hicimos una página de internet que se llamaba “Basura net”. Esa época fue de quiebre. Y me refiero más que nada al cambio de paradigma, no tanto a hacer cine sino de un aporte distinto y él aportaba toda una frescura que era muy ajena a ese contexto de los `90.

Jorge Sala: Sí...para sumar, creo que eso se expresa mucho en sus novelas, más en *Séptima Década* que en *Recta Final*. En *Séptima Década* se ve mucho esa cuestión vital que él sostiene y esa idea de recuperar la idea de tribu y de un modo de vida. Me parece que a Becher le interesaba más una de visión de mundo. ¿No?

Ezequiel Lozano: Me quedé pensando en algo que mencionó tanto Leticia como Tomás. Leticia habló de su formación en Córdoba y también que valoraba mucho ser autodidacta y eso la llevó al video y al audiovisual. Y Tomás dijo algo en relación con la institución, con su forma de pasar por allí y finalmente de esa relación maestro–alumno inclusive más allá de la institución como algo muy fuerte. Entonces, quería preguntarles a ambos: ¿Qué mirada tienen sobre la institucionalización de la formación artística? ¿Para ustedes fue un lugar que cohibió la creatividad o si rebelarse ante esas instituciones fue lo que les permitió desarrollar la creatividad? No sé si se entiende la pregunta, pero me pareció que en los dos casos aparecía algo de eso y me resultó interesante subrayarlo.

Leticia Obeid: Muy buena la pregunta. Yo creo mucho en las instituciones de formación pública. En Córdoba, la Escuela de Arte era el punto de encuentro para todos, ahí también se estudiaba cine, música, teatro y con todas sus fallas era un sistema muy democrático. Aunque la currícula fuera un poco vetusta igual nos permitió encontrarnos. Y también después nos permitió rebelarnos, pero en ese sentido no soy anti académica. Como tampoco soy anti académica ahora, a la vuelta de las cosas, porque no sé si hay una distinción entre hacer y pensar, está todo unido, pero son muy necesarias las dos, hacer es necesario y también es necesario que haya gente que se ponga a pensar. Entonces, en ese sentido, la producción académica en torno al arte ahora la valoro muchísimo porque he tenido encuentros muy lindos con personas que llegan desde un trabajo académico muy elaborado, muy sofisticado, que a mí me hace crecer mucho en mi trabajo y me ayuda a entender el panorama en el que estoy, me ayuda a entenderme en un panorama más grande.

Tomás Lipgot: Sí, yo coincido. Son lugares que hay que respetar. Yo no soy anti nada, pero claramente lo académico en mí fue hasta casi contraproducente, tuve que irme de ahí para empezar a crear, pero es algo mío, no es algo de la institución, cada uno hace su recorrido y todo es válido. En mi caso, el cine lo aprendí más con Becher en su casa viendo películas que en cinco años. Hay un saber que no sé si te lo va a dar la facultad, pero a la vez te da la posibilidad de esto que me pasó a mí: si yo no hubiese ido no hubiese conocido a Becher y no me pasaba nada, entonces hay que saber valorar esas cosas. Y como espacio de producción también, empecé a tener contactos y todas esas cuestiones que en el cine son fundamentales. Ahora el conocimiento siempre me interesó, pero más desde otro lugar, también más autodidacta, nunca soporté mucho los claustros, tampoco me gustaba sentarme ahí y esa forma de intercambiar saberes, pero son cosas mías.

Fernanda Pinta: Leticia, yo te quería preguntar, ahora que estuvimos en esta última parte recorriendo cosas que tienen que ver con lo institucional, con los recursos, con las condiciones de producción. Te quería preguntar, un poco a la vuelta de todo esto, en el caso de estos dos videos que trajimos, fueron comisionados muy puntualmente para determinados eventos, con



determinadas condiciones. ¿Cómo fue trabajar en esas condiciones, qué posibilidades se abren, qué posibilidades se restringen?

Leticia Obeid: Fueron muy diferentes porque en la primera había dinero y en la segunda casi nada, eso hace una diferencia grande. Pero a mí el formato comisión o encargo me encanta porque siempre me resuelve la primera parte que es: “¿Para qué hacer algo?” Como que a veces me cuesta ponerme a hacer algo, pienso. “¿Quién necesita un video más, una obra más?” Cuando alguien te invita o te encarga algo, bueno, te resuelve esa parte. Y a mí me encanta que me inviten a hacer cosas así, además si hay recursos, ni hablar. En el caso de *El Taller de la Resurrección* fue un poco difícil porque el director estaba lejos y no le interesaba la colaboración, por eso no fue muy fluida. Pero eso también me dio libertad, carta blanca. Así que siempre que me han hecho encargos pude trabajar con mucha libertad. Y bueno, el tema del dinero para producir es todo un tema. Yo tengo una obra muy “gasolera”, la podría seguir haciendo casi sin un peso, es casi mi ética de trabajo que mi obra sea barata de hacer. En ese sentido me siento muy independiente, pero veo que en el arte hay toda una tendencia cada vez más espectacular, más despampanante.

Fernanda Pinta: Y eso al video a veces le juega un poco en contra, ¿No? Me parece por algo que vos decías, que aun teniendo los recursos todavía hay una falta de lectura del video. Entonces están los recursos, está la pantalla enorme, una resolución, una textura bárbara pero la ponen en un lugar donde el sonido es un problema porque hay tránsito.

Leticia Obeid: Boris Groys escribió sobre esto, es muy interesante cómo la imagen en movimiento, cuando forma parte de una instalación, no forma parte de un dispositivo estable. El cine en cambio tiene un dispositivo muy estable, la caja negra tiene unas condiciones mínimas de sonido –que venga de cinco lugares, que esté acustizado–, para que algo llegue a ser proyectado en una sala de cine tiene que pasar ciertos protocolos. El video no, puede estar en cualquier lado, entonces muchas veces sufre mucho, sobre todo la parte del sonido. Ahora me invitaron a una muestra grande que va a haber en la Casa del Bicentenario en marzo, me invitan a mostrar un videíto que hice sobre Hebe Uhart, un pequeño retrato de ella yendo a Temaikén, mirando animales, y ya sé lo que va a pasar con el sonido, se va a oír mal, desde ya. Sé que lo van a poner en un lugar donde va a ser incómodo, me dicen que por ahí lo van a subtítular, yo me adapto, soy re adaptable pero después se pierde mucho ahí. Los videastas más clásicos de los '80 y '90 siempre eran en general muy exigentes con esas cosas, pero bueno, yo soy de otra escuela, más nueva, más todo terreno.

Fernanda Pinta: Tomás, vos decías casi lo opuesto. En un momento y en un país donde es tan complejo filmar en 35mm continúa habiendo cierta estabilidad en el cine, más allá que se haga en fílmico o en digital. O sea, estaría la cuestión tecnológica del aparato que se va modificando y también cierta estabilidad en lo que hace a una tradición narrativa y una institución en dónde se lo va a consumir. En este contexto, sin embargo, el documental se emparenta un poco con el video porque tiene un lugar menor en relación al largometraje de ficción.

Tomás Lipgot: Sí, sí, yo pensé lo mismo cuando Leticia hablaba del video. Inclusive cuando me presentaron, decían la ópera prima y tuve que aclarar si es ficción. Tengo 10 documentales, pero no computan ni por uno. El ordenador siempre es el mercado o el capitalismo, es un poco eso. La ficción es donde hay más negocio y por eso tiene tanta relevancia, el documental cae simpático porque algunas pocas personas lo ven, mientras que lo experimental da miedo. Entonces creo que sí, se trata más de formas de entender el lenguaje que tiene que ver con el uso cotidiano. Por ejemplo, los comités del INCAA –dónde se decide oficialmente qué tipo de



cine se hace—, está organizado en el comité de ficción, el de documental y el de animación. Y la animación es algo que el INCAA no entiende, pero existe y se presentan pocos proyectos. Todo esto en una institución que se llama Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.

María Stegmayer: Pensaba que más allá de los géneros, por un lado, me parece súper importante ver cómo esas palabras vienen cargadas de tradiciones, cómo esas palabras cargan un conjunto de polémicas, no está bueno perder las palabras. Por otra parte, uno puede ver las dominantes en los géneros y obviamente el ordenador del capitalismo, la industria cultural. Pero bueno, rescatar una reflexión sobre los modos de conocer, esto que decíamos: conocimiento como algo que supone una averiguación, que no supone que haya fórmulas. Y los terrenos intermedios son muy potentes justamente cuando pueden mostrar esa escena compleja en la que se prepara un acontecimiento.

Tomás Lipgot: Yo quería agradecerles el espacio, sobre todo porque fue como resucitar a Becher y todo lo que implica. El documental tiene diez años ya y tuvo sus momentos, de vez en cuando me llegan comentarios que está bueno, pero fue un poco como poder revivir todo eso que en gran medida es algo que está presente. Y también agradecerles por el espacio, me parece muy importante que sí haya gente que piense el arte y lo que va pasando, así que muy agradecido de participar en esto.

Jorge Sala: Gracias a ustedes. Fue buenísimo lo que pasó. Los cruces, es lo que buscamos acá, somos un equipo de investigación sobre intermedialidad porque no nos interesa pararnos desde un único lugar. Y que pase eso también con la gente que está invitada. Así que celebro eso y les agradezco la predisposición para asumir o para tomar esa posta también.



Estados del deseo. Entrevista a Agustina Wetzel y con Gustavo Tarrío³⁵

Ezequiel Lozano y Pablo Boido

Ezequiel Lozano: Buenas tardes. La dinámica que pensamos para el día de hoy será, primero, hacer un pequeño diálogo con Gustavo Tarrío y después continuar con Agustina Wetzel. En un tercer momento abrimos la conversación entre todos. Si te parece Gustavo, vamos a arrancar nosotros y para eso voy a presentarte brevemente.

Gustavo egresó del CERC actual ENERC. Esta formación en cine junto a su oficio de camarógrafo, realizador y guionista de televisión se integró a su labor en teatro. Siempre participó de proyectos que desdibujan los límites de los géneros artísticos. Me gusta recordar un ciclo que armó, *Número Vivo Presenta* y que tuvo dos ediciones: la primera, *Me transpiran las manos más poco* (2011), y la segunda, *Una canción coreana* (2012). Entre muchos otros ejemplos, produjo también un curioso cruce autotextual e intermedial con la fotografía a partir de la figura de Cristian Bonaudi, personaje central de su serie documental sobre una familia de fotógrafos de Santa Fe que se llamó *Foto Bonaudi* (2006). Cristian también protagonizó, ese mismo año, la puesta en escena que dirigió Gustavo del ciclo *Biodrama: Salir lastimado* en el Teatro Sarmiento. Al momento de esa puesta en escena, cuando parecía que habías encontrado un método de ensayos, dijiste que esa forma de trabajo entra en crisis y que comienza un nuevo período de tu producción que nombrás como “más experimental”.³⁶

Otros ejemplos que podemos mencionar son los tres proyectos de graduación que dirigiste en la UNA. *Dorisday (en copia nueva)* de 2008, cuya gacetilla sintetiza: “Pone en escena la historia de un beso imposible atravesada por el cine, la televisión, el comic y el uso de la tecnología en la vida cotidiana”. Después vino *El Cristal* (2009), que se definía como un parque de atracciones. Y en 2011 llegó *Talía Revisitada*, a partir de la revista de teatro del mismo nombre. Entonces, ¿qué zonas de lo teatral considerás que son lugares posibles de ser experimentados hoy? ¿O sobre qué dinámicas creés que el teatro puede experimentar? Es un poco difícil quizás para iniciar, no te quiero abrumar (risas).

Gustavo Tarrío: Circunscribiéndome a las experiencias de las residencias de la UNA o Proyectos Espectaculares (creo que se siguen llamando así), agradecí mucho esa oportunidad. La universidad me parecía que era el lugar donde había que llevar al extremo esta zona experimental de lo escénico, que en un punto amplió también mis horizontes de lo que hasta antes de ese momento yo pensaba que podía hacer. Ya venía ampliando el campo de lo escénico, teniendo en cuenta esa práctica de puesta en escena donde yo jamás entré porque nunca formé parte de ese esquema de producción que parte de un texto escrito para luego llevarlo a escena y finalmente tener la obra realizada. Siempre fueron como experiencias de un acompañamiento colectivo y me parecía que las residencias de la UNA también tenían algo de teatro comunitario (además de que claramente están inscriptas en un ámbito académico), sobre todo por las divergencias y las distintas procedencias de las personas que terminan formando parte. Eran elencos multitudinarios a quienes yo no tenía la oportunidad de elegir, no había una selección previa, eran personas que aparecían ahí de alguna manera azarosa. En general en los proyectos no tengo mucha idea de qué quiero hacer hasta que me encuentro con las personas que somos convocadas a hacerlo. Entonces me parecía que los proyectos de graduación de la UNA eran un ámbito propicio para poder trabajar de esa manera. Independientemente de la relevancia o del éxito de cada una de esas tres obras, trabajé de manera muy horizontal y colectiva, de un modo que permitía a todos comprender qué tipo de

³⁵ La entrevista se llevó a cabo el 16 de noviembre de 2021 vía Zoom.

³⁶ <https://www.cck.gob.ar/gustavo-tarrio/8057>



experiencia estábamos atravesando y que me incluyera no como parte sapiente de la totalidad. Porque en realidad acá lo que está crisis para mí y que está bueno que esté definitivamente en crisis es el lugar de la dirección, cuál sería el rol de la dirección. Y a mí esas experiencias de la UNA me permitieron mucho, no sólo experimentar sino también poner en crisis ese director que yo pensaba que podía ser y el director en el que me fui convirtiendo. Después de esas experiencias también sigo trabajando mucho en instancias de co-dirección, instancias de dúo o incluso de tríos. Hay una zona ahí un poco conflictiva con los modos de producción y las estructuras de poder en el teatro o las artes escénicas que está bueno poner en crisis desde la práctica, decir: “bueno yo voy a hacer otra cosa”. Es difícil porque hay un formato en el que es medio inevitable, entrás a cualquier institución y se está esperando la voz de la dirección o la bajada de la dirección. Eso es muy claro en los teatros públicos o en instituciones, incluso también en la UNA. Pero me parece que es un trabajo que, justamente desde la docencia y la práctica escénica, me interesa mucho poner en crisis e introducir una forma más festiva. Celebrar esa crisis que genera la calamidad de no saber qué hacer. Es muy difícil porque, insisto, hay como un formato prediseñado para que la dirección se aloje en determinadas zonas y responda determinadas preguntas. Al mismo tiempo el campo permite ampliaciones hacia zonas más bellas, estimulantes e inesperadas y buscar la dirección también como un señalamiento, ver algo juntos. Incluso pensar las obras como los programas de televisión que van mutando, van modificándose.

Por ejemplo, *Dorisdlay* dialogaba mucho con *Decidí Canción* (2004), que es una obra que yo hice antes, y que hablaba del fin del formato de la escucha del álbum de música, del *long play*, o del CD, hablaba del vínculo emocional de unos actores y unas actrices con las canciones y los discos de su vida. Si *Decidí Canción* terminaba como con una especie de diatriba y una barricada contra el Ipod, en *Dorisdlay* se asumía por completo que ese mundo estaba perdido y, ya sin ninguna nostalgia, decía: “Mi amor no viene en soporte, ahora está desparramado”. Hablaba de un amor en red y de eso hablaba la obra también, tratar de recrear a Doris Gray y Rock Hudson sin ese mundo idílico de sus películas, sino atravesados por internet. Para eso hicimos un proceso que era hacer un blog con todo el elenco y el equipo creativo, y a partir del blog se creó la obra. En el momento en que los blogs eran leídos por mucha gente, había un intercambio y una cantidad de entradas permanente, varias por semana con muchos comentarios. Creo que no respondí nada de lo que dijiste, pero di un par de ejemplos...

Ezequiel Lozano: Me encanta, era simplemente un disparador como todas las preguntas. Y de hecho iba a otra que había anotado, porque hiciste mención –y es algo que evidentemente te interesa–, a la idea de autoría: ¿quiénes son los autores dentro de un espectáculo teatral? Y vos me dijiste en la entrevista que hicimos hace un tiempo que siempre en los procesos de ensayo hay como un Google compartido, un drive compartido, donde todo el mundo vuelca ideas. Y esta idea de pensar la autoría de una manera más colectiva y no tan vertical, creo que a vos realmente te moviliza y es un tema que en tus procesos de creación es muy importante, un poco una idea incluso de obra abierta, ¿No?

Gustavo Tarrío: Sí, sí, es muy difícil institucionalizar esa figura. O sea, es necesario porque es un requisito para poder estrenar en los teatros, cualquier tipo de teatro, tener derechos sobre el texto. Al mismo tiempo, Argentores registra cualquier cosa que quieras. Por ejemplo, *Número Vivo* eran dos páginas que decían: “Entra un carromato, se instala, empieza una proyección”. O sea, no decía nada, pero bueno, era el requisito para estrenar en esa sala porque sino no podías estrenar. Obliga a una previsión en términos institucionales, a tener una especie de diagnóstico para que todo el mundo sea reconocido en el caso de que la obra se haga mucho, reciba dinero y se pueda cobrar.



Más allá de eso, sí, estoy muy peleado con la figura del autor y siempre reivindico (es bien personal) la figura del guionista. Un poco porque es mi formación y porque también siempre asocio el guion cinematográfico con la rutina de televisión, algo que se rompe después que es realizado y nadie siente que está quebrando ninguna sensibilidad autoral, porque está claro que ya es otra cosa y se pasa a otra instancia que es lo que quedó plasmado tras la edición. En cambio, la palabra del autor es como una especie de mausoleo. No podés romper un libro de Kartun o de Sprengelburd sin que nadie te mire con cara de: “¡Qué estás haciendo! ¿estás loco?”. Me parece que la autoría también está en otras zonas, por eso es otro de los lugares que intento poner en crisis, sin generar pelea, una crisis lo más amable posible, que implica reconocer los créditos en el momento justo y eso es lo más difícil en el tipo de trabajo que hacemos. O sea, hay que ponerse de acuerdo en el momento justo de qué y quiénes hicieron qué cosa para que esto sea posible y figure en ese rubro que después se va a cobrar vía Argentores.

Ezequiel Lozano: Sí, totalmente. De hecho, en muchos proyectos estás como co-director o como coautor junto con el performer, como en el caso de *Todo Piola* (2015), u otros casos donde hay una participación de esto que vos insistís en llamar guion y que me parece también que implica toda una decisión además de hacer referencia a tu historia y a tu formación, pero también pone en juego una concepción y un lugar del texto en tus producciones. Vos en otra entrevista citabas una frase de Fellini donde habla de pensar el ensayo como caja de resonancia, donde todo lo que aparece allí después, de alguna manera, se incorpore a la obra, o incluso que las obras que están en temporada hace mucho tiempo vayan mutando, que habiliten zonas de mutabilidad, posibilidades de cambiar dentro de la misma estructura. De hecho, uno de los momentos donde nos conocemos con Gustavo tuvo que ver con un taller que se llamaba *Reversiones* y, preparando la entrevista, pensaba que vos también haces reversiones de tus propias obras. Pensaba en particular en *Con Ustedes* (2021) que era una obra presencial, para ir a cantar, con un formato de programa de televisión con interacción con el público, pero que devino en un programa de YouTube transmitido en directo que quedó en la plataforma transmitido por StreamYard. Bueno, ahí estaban Valeria Lois, Juanse Rausch, Pablo Viotti y vos y después se volvió a presentar en Que Tren, una cancha de fútbol devenida centro cultural. Mutaciones de las obras y de los espacios, diferentes formatos para el teatro. Y esto me interesa porque en tus últimas obras esto aparece mucho, esta posibilidad de mutar de formato, de espacio, pero sosteniendo una misma idea. ¿Vos cómo lo vivís a eso?

Gustavo Tarrío: Lo que pasa es que como estamos viviendo tiempos muy excepcionales es necesario tomar decisiones también excepcionales. Por ejemplo, el tiempo de ensayo que tuvimos durante este año, con más de año y medio de aislamiento, hizo que cambiara por completo porque tuvimos que encontrarnos por Zoom, caer como con un paracaídas a una sala, hacerla y darnos cuenta que la podíamos hacer bien también. En Argentina y en Buenos Aires hay mucho del culto del ensayo eterno, de ensayar muchísimo como el caso de Alberto Uré y yo definiendo y soy como medio producto de esa cultura, pero en este año y pico todo eso cambió, hay muchas cosas que se pueden planificar casi como una operación logística de guerra. Y nos sorprendió también eso, poder llegar a un lugar una hora y media antes, con mucha distancia y tener que resolver una situación escénica.

En el caso de *Con Ustedes*, como en muchas otras obras, la pregunta que se tiene que hacer el teatro es: ¿Qué necesitas? ¿Qué necesitamos de nosotros para poder compartir este espacio creativo? Y puntualmente en este caso la pregunta era: ¿Qué necesitaba el público? Entonces hicimos una obra para el público, nosotros necesitamos que el público se anime a estar delante de una persona y poder cantar en esa zona tan sensible, pariente de la desnudez, como es cantar una canción sin ser cantante y cómo habilitar que esa situación sea posible



para cualquiera, cualquiera que lo desee. Entonces lo que guió *Con Ustedes* era generar el deseo de compartir una canción con otras personas. Era un karaoke pero no se parecía a un karaoke medio delirante y borracho sino conectado y lo más sensible posible. Y se convirtió en una especie de lugar de versiones también, tomando tu palabra, reversiones de canciones conocidas por mucha gente que se convierte en algo muy personal y algo completamente nuevo que nosotros conocemos en el momento de la función y nunca antes. Lo pensamos más como un servicio público que como una obra: ¿Qué necesitan las personas que estuvieron tanto tiempo aisladas? Bueno, podíamos cantar con micrófonos sanitizados en lugares abiertos, como la cancha de Que Tren. Y después también hicimos una adaptación muy radical de una obra que íbamos a estrenar en el Teatro del Pueblo y que terminamos estrenamos en la cancha de Que Tren, con todas las escenas cambiadas de lugar. No sé si nos tuvimos que adaptar, había que encontrar la manera de poder hacer nuestro trabajo con estas nuevas reglas y sin demasiadas certezas. No te puedo decir que yo tengo la posta de algo, sino que fueron como balbuceos pandémicos y post pandémicos que estamos haciendo ahora.

Ezequiel Lozano: Bueno, pero a la vez es un balbuceo muy propio porque no hiciste lo que muchas otras producciones hicieron que fue simplemente filmar una función y subirla a una plataforma. *Con Ustedes* realmente cambió, adaptaron un formato que devino en otra cosa en YouTube. Y era muy interesante porque había cosas de la presencialidad que tenían que ver con los chistes (como un programa de chimentos pero del mundo teatral independiente) que resultaba muy gracioso, un lugar de humor reducido pero también muy meta teatral, casi de entendides, que a la vez funciona muy bien, así que me encanta esa respuesta.

Voy a hacer una última pregunta acerca de la interacción con lo musical, muy presente en tu obra. Vos me contabas que en los años '90 trabajaste en el Paracultural y formabas un dúo de boleros humorísticos de clown llamado *Luz y Garganta y el señor Gutiérrez*. Y también en ese momento entrenabas clown con Gabriel Chamé Buendía y él insistía en trabajar justamente sobre el ridículo. Entonces, ¿qué lugar ocupa la música y el humor en tus obras? ¿Crees que son elementos que suman al juego y a la puesta? Pienso en tres obras: La primera, *Esta Canción*, que se estrenó en 2018 pero que después también tuvo otros formatos y otros recorridos. La gacetilla decía: “La pregunta es si una atmósfera nachaguevarizada y claramente muppet puede contrarrestar durante una hora a una realidad inconmovible”. Luego, durante la pandemia, devino en *Esta Canción*, transmitida desde las plataformas de un teatro. Y finalmente, *Esta Canción EP* que, creo, tuvo dos formatos: el disco y la presentación del disco. La segunda obra, *Verme Platelminto* (2020), se presentaba de la siguiente manera: “Show de domingo hipervinculado, en vivo, interactivo, en furioso technicolor y emitido siempre desde el mismo día. Espectáculo musical de pura evasión a partir de una canción, *El Gusanito*, de Jorge De La Vega”. Se transmitió vía streaming en el Galpón de Guevara. La tercera obra, *Erase, en formato de fascículos coleccionables* (2021) es la versión en episodios de una obra que no llegó a estrenarse, y que en su versión desarmada y con intervalos se presentaba en un espacio al aire libre, a modo de ensayos abiertos de formato variable. Incluía sketches de corta duración, “musicales cavernícolas” y “recorridos guiados por la historia de la humanidad”.

Gustavo Tarrío: Sí, cada vez pienso que todo es más musical que otra cosa en lo que hago. Al principio trabajaba más como remixador, no sé si existe esa palabra, mezclando música de otro, porque no me sentía habilitado para poder hacer algo propio en una primera etapa. Siempre había mucha música y me decían que elegía bien la música, pero en algún punto no me sentía con la autoridad para poder hacerlo. Hasta que Maruja Bustamante me convocó para hacer *El Vestido de Mamá* (2016) en el Rojas y me dijo que hiciera lo que quisiera en base a ese cuento de Dani Umpi. En principio la idea era hacer una especie de concurso de niños que se postulaban para el protagónico, pero finalmente no hicimos eso por la complejidad de



trabajar con niños en el teatro. Pero sí hicimos las canciones, como en 15 días, con otros compañeros y compañeras como Guadalupe Otheguy y Pablo Viotti, y salieron muy rápido porque era una obra que la había escrito Dani Umpi pero la teníamos todos, estábamos queriendo decirla todos, es un canto a la libertad de poder jugar con vestidos, con lo que quieras, como cuando sos chico. Es una obra para toda la familia, pero no es una obra infantil. Entonces ahí empecé a estudiar con Carmen Baliero que me dijo –a los tres meses de estudiar piano y siendo muy malo–: “vos tenés que componer, no toques más el piano, ya sos grande”. Y se liberó una instancia compositiva que yo ya la tenía. El trabajo con el texto también tiene algo de musicalidad (no es un invento mío, obvio). Entonces como que salí del closet del músico. Tengo abuelos músicos que trabajaron en cines y en orquestas, ya fallecidos, y quedé muy traumatado de no ser como ellos. Pero cuando salí del closet del músico empecé a tomarlo muy en serio y, sobre todo, a trabajar con personas que me habilitaron mucho a poder hacer lo que quisiera con la música. Últimamente mis proyectos están muy protagonizados por la música, estoy haciendo un proceso creativo con Mariana Chaud que se estrena el año que viene en el Cervantes y la música es permanente, es casi el juego de la obra ver cómo se hace la música de la obra, es una obra apta para todo público. Mi ilusión es que les niños que vayan quieran tocar instrumentos, o que quieran cantar, transmitir eso. Bueno, esos ejemplos que mencionabas también son obras que no tienen un texto teatral, casi siempre tienen el formato de un programa de televisión. *Esta canción*, por ejemplo, parece que habla de Nacha Guevara pero en realidad habla de la inspiración que tuvo Nacha Guevara para hacer sus espectáculos de fines de los '60 que estaban copiados de programas de televisión ingleses de diez años antes. Y luego *Esta Canción* tuvo sus secuelas: un disco para ver y una película para escuchar (una cosa media rara que nadie entendió, aunque igualmente después lo hicimos una vez en la cancha Que Tren). Y en el caso de *Erase*, era una unión entre el dibujito que veíamos de chicos –yo por lo menos – que se llamaba *Erase una vez el hombre*, con el modo en que la Iglesia católica intervino los fascículos coleccionables con una versión católica del origen de la Humanidad, cruzado con los libros de moda de Yuval Noah Harari: *Sapiens, Homo Sapiens* y otro que no me acuerdo cómo se llama. Un cruce de todas esas fuentes sobre el origen de la Humanidad que hablan también de la infancia, porque el teatro también me parece un lugar desde dónde buscar ciertas visiones muy lúcidas y un poco lisérgicas de la infancia. Esas tres obras comparten ese clima, *Esa Canción*, *Erase* y la tercera que es la que estamos haciendo con Mariana Chau que se llama *Familia no tipo y la nube maligna* (2022).

Ezequiel Lozano: Bárbaro, la veremos el año que viene, pronto. Gracias Gustavo. Tenemos que darle paso a Pablo y Agustina y, después de escucharlos, seguimos conversando.

Pablo Boido: Empiezo por hacer una breve presentación de Agustina. Es de Corrientes. Vive en Buenos Aires, es artista visual y becaria doctoral de CONICET en la Formación en Estudios de Género y Arte Contemporáneo Latinoamericano donde investiga cruces entre arte y monstruosidad. Dictó seminarios de este tema en LASA (Barcelona), en la Universidad de Toulouse - Jean Jaurès, en la Universidad de Vic (Barcelona), en Campinas (Sao Paulo), entre otras. Su trabajo en video se caracteriza por el uso del *found footage* y distintas técnicas del cine experimental, también trabaja con formatos instalativos. En sus obras aborda temas como la nostalgia, la gentrificación y el posthumanismo. Se encuentra actualmente desarrollando su primer largometraje, *La Hora de los Acontecimientos*, que fue ganador del premio Mapa Federal de la Asociación de Directores de Cine PCI. Además, forma parte de la organización del Archivo de la Memoria Audiovisual del NEA que tiene por objetivo la investigación, catalogación, restauración y digitalización de películas realizadas en fílmico en el Nordeste Argentino. Con Agustina nos conocimos hace algunos años en un seminario que dictaba Catherine Grant sobre video ensayo y desde ese entonces venimos sosteniendo el diálogo, haciendo tráfico de archivos digitales, materiales de lectura e ideas. Por suerte pude seguir



algunas de las presentaciones de sus trabajos, siempre un diálogo muy interesante y este espacio está bueno para poder seguir profundizando y sistematizar algunas charlas que quedan a veces desdibujadas. Yo creo que hay dos o tres obsesiones que siempre venimos hablando, que le podemos llamar “entre soportes” o el trabajo que haces entre imágenes y entre dispositivos exhibitivos bien diferentes. Y la cuestión del archivo, que es algo que a mí por lo menos me obsesiona y ahora vamos a profundizar con alguna de tus obras.

Para empezar, estaba pensando en los dispositivos exhibitivos y los trabajos entre soportes. Estás por presentar tu corto, *Fuera del área de cobertura*,³⁷ en el Festival de Mar del Plata (que sería una sala tradicional de cine) y que ya tuvo su presentación oficial en *Visions du réel*. A la vez estás mostrando otras dos obras: una instalación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires³⁸ y otra, *Estados del deseo*, que está en el Museo de la Ciudad, que es parte del programa federal en el que estuviste participando. La obra está compuesta por un montón de elementos, casi como un *ready-made* de objetos que fuiste recolectando en la calle y una pequeña pantalla con una escena de un film de Abbas Kiarostami, *Close up* (1990), donde el protagonista encuentra unas flores en la calle. Más allá que me obligó a volver a ver la película, que volvió a gustarme, la cita me parecía muy interesante porque incorporaba al cine de forma lúdica, como un archivo menor. Es decir, traer a este gran cineasta autoral en una obra, un *collage*, en una escena que ocupa un lugar bastante marginal dentro de la composición de la película, en una pantallita pequeña y con una imagen de baja calidad. Y bueno, me pareció muy interesante para seguir pensando, ¿Cómo es tu vínculo con el cine? Un poco como irreverente, lúdico. ¿Cómo pensás esa cita en particular?

Agustina Wetzel: Bueno, antes que nada, gracias Pablo por la invitación y buena la pregunta, compleja también. Esa obra en particular es un *collage*, como vos dijiste, y para mí fue una forma de recuperar el título de un libro de Edmund White que se llama *Estados del Deseo*³⁹ y que son crónicas que él hace de la vida gay en Estados Unidos en distintas ciudades que él visita. Y al tratarse de un *collage* que recupera objetos de la calle se cruzaron a la vez dos ejes: la idea del *yire*, la deriva de quien camina por la ciudad y recoge objetos y, a la vez, la correspondencia, porque muchos de estos objetos partieron de unas correspondencias que nos enviábamos con una amiga que estaba en otra provincia argentina hacia finales del 2020. Es una obra que de cierto modo evoca mucho un lenguaje de la amistad y para mí tiene mucha relación con cómo me sostuve emocionalmente durante ese período tan bravo de la pandemia. Florencia Romero, la amiga de las cartas, vivía en una costa marítima y yo vivía en la costa del río, me encantaba ver la diferencia entre los objetos que ella encontraba y los que yo encontraba. Por ejemplo, yo encontraba esqueletos de algunos peces propios del río, mientras ella encontraba caracoles o cartuchos con agujas, cosas de una playa más grande y urbana. De ahí surgió esa reunión de objetos. Kiarostami aparece de una forma muy menor en la instalación, como decís vos. A mí esa película, *Close Up*, me hace pensar en la amistad como forma de vida. El primer cine de Kiarostami se asociaba en Irán a un cine pedagógico porque había muchas escenas de niños o de escuelas que él veía como lugares privilegiados para abordar el tema de la amistad, como en *El pan y la calle* (1970), *El viajero* (1974), *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987). Y *Close up*, en particular, yo la vuelvo a ver porque me parece alucinante lo que sucede en el proceso de hacer la película: Kiarostami estaba filmando otra cosa y se enteró de este caso, que fue un caso real en Teherán, dónde un ciudadano común, mientras iba en un colectivo, le miente a una mujer y le dice que él era el director de cine

³⁷ Pueden ver en el siguiente enlace el tráiler del cortometraje: https://www.youtube.com/watch?v=vOwq_eNGXdo

³⁸ Presentación de “Vida salvaje” en la exposición *Adentro no hay más que una morada*: <https://youtu.be/eDLHgEejRNM>

³⁹ White, Edmund (2019) *Estados del Deseo*, Buenos Aires: Blatt & Ríos.



Mohsen Makhmalbaf, entonces ahí se desata un caso que termina en la prensa y en la justicia. Me interesaba ese gesto de Kiarostami que dejó el *set* que estaba rodando y se fue a filmar esto. Para mí termina siendo una obra que habla de la amistad de dos directores y siento que dialoga con todo el espectro del *collage* que yo estaba armando con esta amiga con la que tenía una correspondencia a la distancia. Me interesan las posibilidades que se abren con una instalación y a la vez sigue siendo un gesto, este de poner en una *tablet* una escena muy random de *Close Up*, que dialoga con otros Kiarostamis posibles, como el que hacía instalaciones más ligadas al lenguaje del arte contemporáneo o con el diseñador gráfico que hacía los créditos de muchas de sus películas. Siento que esa instalación fue como un homenaje a Kiarostami y a la amistad como soporte del deseo.

Pablo Boido: Me parece muy interesante. Los afectos es un tema que vos trabajas bastante, como también el territorio. Aparecen de forma sistemática en tus obras. Y esto se ve en el cortometraje que se va a estrenar en Mar del Plata, *Fuera del Área de Cobertura*, que es como un recorrido cartográfico pero más afectivo, con la pantalla dividida en dos: por un lado, un recorrido de una parte de Corrientes, los suburbios, mediante la aplicación Street View, que podemos decir que es más “neutra”; y por otro lado, el recorrido que haces vos con la cámara haciendo esa deriva por la ciudad donde tenés de repente charlas con personas que vas cruzando. En los créditos iniciales del proyecto contás que surge de una charla con un amigo que te cuenta que al abrir Street View vió que su casa no aparecía; o sea, no está representada en este mundo que construye Google. Y también pensaba en otra obra, un poco como en serie, *Satellite Heritage*,⁴⁰ dónde también haces un recorrido a través de la aplicación Street View sobre territorios y los intervenís con la idea de construir otro archivo más afectivo en relación a esas imágenes. Me gustaría que nos cuentes cómo es para vos apropiarse de estas herramientas tecnológicas y ponerlas al servicio de construir otro tipo de narrativas, llevándolas al museo o al cine.

Agustina Wetzel: Sí, estaba pensando que también este cortometraje lo hice en el 2020 y lo que me pasaba era que estaba haciendo un video con archivos encontrados en la web de cámaras en vivo. Con las *live cameras* a veces terminaba en un centro de ski totalmente inhóspito con un esquiador que bajaba de las montañas o en el pico de un monte japonés. Entraba a distintas horas del día a estas cámaras y lo que pasaba era que, de día, algunos lugares eran paisajes turísticos que de noche se vaciaban y ahí pasaban otro tipo de cosas, veía personas que a veces se paraban solas a mirar el paisaje nocturno en el medio de la nieve, a un perro descendiendo de una ladera o personas haciéndole gestos a la cámara. Me llamaba mucho la atención la incomodidad que me generaba ser espectadora de esas imágenes. La distancia entre esas imágenes públicas, captadas 24/7 y yo en un departamento en Corrientes. Empecé a meterme en Google Earth View, siempre pensando este atravesamiento de la tecnología con los dispositivos de control que, pienso, se exacerbó mucho con el “giro sanitario” que produjo la pandemia. Noté lugares que estaban mucho más controlados, filmados las 24 hs. del día. En Japón, Google Earth directamente te dejaba entrar al consultorio odontológico o a un jardín de infantes. En esos casos sentía que estaba atravesando un límite ético. Y me interesaba eso, cómo iba cambiando el afecto según me movía por el mapa. *Fuera del Área de Cobertura* es el resultado de toda esa exploración que inicia con un amigo contándome que dejó de recibir el correo postal en su casa porque los rastreadores de Google no pueden ingresar a su calle porque es de tierra y no de asfalto. Me interesaba junto a mis amigxs anteponer afectos, conversaciones, experiencias, un “yo” al dispositivo supuestamente neutro de las cámaras de Google. De ahí que en la pantalla dividida en dos, de un lado

⁴⁰ Puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-X-l0gmdf1E>



aparecen las imágenes que produce el dispositivo, mientras que del otro lado voy caminando con personas por el territorio. Me interesaba esta idea de un “yo” que choca contra el dispositivo o de varios “yo” que chocan con el dispositivo y anteponen otros afectos y subjetividades distintas a la de la cámara.

La subjetividad de las cámaras es algo que aparece más radicalmente en otro trabajo que mencionaste, *Satellite Heritage*. En ese video fui a tres centros turísticos a través de Google Earth View que explora en 360°. Me interesaba cómo, de pronto, un dispositivo que se lee como neutral es en realidad estrictamente selectivo. El video intenta dar cuenta que detrás de la cámara hay una persona y una decisión en cada foto que se toma, me detengo en esos detalles, en las cosas sobre las que reparan estxs fotografxs, a veces se muestran curiosamente fascinadxs por árboles o detalles *random* de las ciudades, otras tantas veces se fascinan con parejas cisheterosexuales que van de *shopping* mientras las poblaciones racializadas o los vendedores ambulantes aparecen con frecuencia fuera de campo o sobre la línea del suelo. Me interesaba trabajar con este dispositivo, el de Google Street View, como productor de una cierta imagen de mundo.

Pablo Boido: Pensaba también en el uso de aplicaciones como Google Street View y otros dispositivos basados en el GPS que surgen de la industria militar y el ejército de Estados Unidos. Y hoy tenés esos territorios que registró Street View y podés armar tu avatar para ir, dar vueltas y hacer tus derivas mientras que no podés salir de tu casa. Y casi coincide con el cambio de Facebook a Meta, que ahora cambió a esta idea de Metaverso, que todavía no logro visibilizar bien qué implicará. A su vez, pensaba en lo que hablamos hace un tiempo, que es la idea de Judith Butler acerca de los marcos o los *frames* en la construcción de una subjetividad y de la vida que merece ser vivida y otra que no. No sé cómo pensas vos tus ejercicios de reapropiación, ¿cómo una especie de ejercicio de contra archivo digital?

Agustina Wetzel: La idea de ejercicio me gusta, ejercitar formas de pensar los archivos, junto a ellos y en su contra es necesario. A veces hay un imaginario que cree que el archivo tiene que tener cierta distancia temporal para conformar un documento y no está tan instituido que tal vez YouTube en sí mismo ya es un archivo. La idea de autoría se quiebra, se desvanece bastante en este tipo de materiales que salen de la web o de un canal que podría decirse que es netnográfico, en el sentido de una etnografía que se hace en la *net*. Pero sí, creo que tiene relación con lo que plantea Butler en relación a los marcos de guerra y para mí uno de los autores que también fue central en esta búsqueda fue Grégoire Chamayou que escribe *Teoría del Dron*⁴¹ y también Jacques Derrida por dos nociones que me interesaron particularmente. Chamayou dice que con la aparición de los drones asesinos la idea de responsabilidad de quién mata se diluyó completamente en la contemporaneidad. Me interesaba pensar qué pasa con esa responsabilidad. En mis videos son cámaras no drones, pero alguien es responsable de tomar, seleccionar, enmarcar a ciertas poblaciones humanas por sobre otras. Derrida en *La escritura y la diferencia* (1967)⁴² escribe sobre los regímenes de luz, el acceso a la luz solar como un privilegio que produce gradaciones sobre lo humano. Me interesa ver quiénes están bajo el halo de luz, quiénes bajo la sombra o la penumbra y quiénes directamente no están dentro de esas cartografías.

Pablo Boido: Como cierre, quisiera comentar otro trabajo que me parece muy interesante que es el que hiciste a partir del film de Federico Valle, *Por las tierras argentinas*. En este caso

⁴¹ Chamayou, Grégoire (2016) *Teoría del dron: nuevos paradigmas de los conflictos del siglo XXI*, Barcelona: Nuevos Emprendimientos Editoriales.

⁴² Derrida, Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos (Publicación original: 1967).



fui convocada por el Centro Cultural Kirchner (CCK) y por el Centro de Arte Sonoro (CASo).⁴³ ¿Cuál fue para vos la diferencia entre remontar imágenes de internet y las de un film emblemático como ese? ¿Cómo fue ese proceso y con qué premisas lo hiciste?

Agustina Wetzel: Claro, bueno en ese caso lo que hicieron desde el CCK fue darnos un fragmento del documental *Por Tierras Argentinas* (1929) y el remontaje se hizo solamente sobre la parte sonora, la pista de audio. De hecho, nos invitaron a mí, a Sol Rezza y a Cecilia Castro como artistas sonoras. Ver las imágenes de Valle como una antesala a lo que después fue *Sucesos Argentinos* me impactó, en ese tiempo se producían imágenes con placas escritas como corte o transición y en muchas de estas placas se veía una intención muy clara de vender a la Argentina al exterior como territorio fértil para el turismo y para la producción agrícola y ganadera. El imaginario de la patagonia como la Suiza argentina está muy presente.

Pablo Boido: Sí, el intertítulo lo dice: “La Suiza argentina”

Agustina Wetzel: El documental tiene muchos componentes clasistas y racistas. También secuencias explícitas de maltrato animal. Claro que, a su vez, estamos viendo un material de 1929 desde el presente, de ahí la importancia de trazar la distancia del archivo con el que se trabaja porque es muy distinto que sea la Cinematográfica Valle o un video de YouTube. La distancia está mediando todo el tiempo. Trabajando con los fragmentos incorporé sonidos de *fracking* y un diálogo de *La Ricotta* (1962) de Pasolini montados sobre imágenes de la Sociedad Rural de Mar del Plata. También aparecen cantos mapuches que evocan la situación de la Patagonia Argentina en relación a las comunidades indígenas, etc.

Pablo Boido: Totalmente. Bueno, ¿alguien tiene ganas de intervenir, preguntar, en este cruce?

Ezequiel Lozano: Abrimos a que quienes quieran sumar preguntas sobre lo que fuimos escuchando. Creo que había varios puntos de contacto que también está bueno para trazar cruces.

Fernanda Pinta: Yo quiero preguntar. En primer lugar, me encantó escucharlos a ambos. Gustavo, para el teatro argentino es bastante radical poner en crisis las figuras del director y del autor. Por otro lado, más allá de su tradición en clown y con el humor, incorporarlos del modo en que lo hacés, conjuntamente con el trabajo sobre los formatos también es radical. A mí me interesó muchísimo eso, evidentemente es algo que te impulsa, que te interesa y arma una poética bastante opuesta a las formas más tradicionales. ¿Cómo ha sido todo eso puesto en la escena porteña? ¿Cómo te resultó a vos la escena?

Gustavo Tarrío: Hacen preguntas muy buenas. Necesito ir a terapia (risas). No todo es tan amable, yo intento hacer una práctica amable de las artes escénicas, que las obras sean amables, me parece importante. Y me di cuenta que en las últimas obras que vengo trabajando necesitan una devolución en la mirada y para eso la música y el humor son herramientas, son recursos que, además (vuelvo a esta figura de la infancia), provocan una fascinación con algo que está pasando y le querés sacar una foto, decís: “Esto es único, esto está pasando ahora”, algo que es muy propio del teatro. Soy como una especie de desertor del arte cinematográfico, hubo algo en un momento que no pude tolerar más de lo inmutable, se genera el registro, se proyecta y no se puede cambiar y en un momento me desesperé y me hizo acercarme o sentirme más afirmado en la zona de lo que puede cambiar todo el tiempo que son las artes escénicas. Y al mismo tiempo me gustaba mucho lo que decía Agustina, y perdón que me desvíe, sobre qué sería un archivo, qué cosa consideramos archivo. Dijiste una

⁴³ Puede verse la pieza en: <https://www.cck.gob.ar/de-cerca-nadie-es-normal/5457/>



palabra re linda, porque me hace acordar a Jorge Prelorán, esas figuras net...net... ¿Cómo dijiste?

Agustina Wetzel: Ah, netnográfico.

Gustavo Tarrío: Netnografía claro, viste como el documental etnográfico de Jorge Prelorán y la netnografía. Porque también tengo la fantasía de hacer una serie con materiales VHS que tengo acumulados. Pensaba en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de Agustina Comedi y decía: “esto se justifica porque se le murió el padre, porque si el padre no se hubiera muerto...es lo que le da sentido a toda la obra”. Y yo quiero hacer una comedia con mis VHS, quiero hacer una comedia con mis amigos y conmigo mismo cuando era joven, que te permita el contacto de una comedia como cuando la ves en una plataforma de *streaming*, entonces bueno, hay algo ahí que se está moviendo.

Y también ahí, ya contestándote un poco, ahí también el humor tenía un protagonismo, una mirada no sé si humorística, pero ligera, también esto de los géneros no cristalizados, lo veía también un poco en la obra de Agustina, como ya no preguntar tanto qué género es esto sino trabajar más en los cruces, en la indefinición, en la hibridez, y los nombres que vayan apareciendo, ya no importan tanto. Pero bueno, sí un poco eso, el humor tampoco tiene que ver con la risa, sino con una manera de estar juntos, un clima de compartir, algo en relación a eso.

Fernanda Pinta: Sí, de hecho yo pensaba en algunos actores y actrices con los que vas trabajando y ellos también están muy al borde de esas tradiciones del clown y las del humor. Hay una disposición de su parte de dar todo en escena. Son excesivos en su performatividad y en su apertura y es muy interesante verlos y verlas en escena. No sé si buscás ese tipo justamente de coequipers para generar obra.

Gustavo Tarrío: Sí, la ruta del exceso me resulta un poco tentadora, hay como un vértigo en hacer una obra de teatro. Yo me aburro muy rápido en el teatro, soy pésimo como espectador de teatro, entonces necesito que haya cierto juego con el límite y hay algo ahí también de la infancia y seguro tenga que ver también con el clown, como de buscar esa complicidad de dónde está el límite. Y siempre me tientan mucho esas ideas de algo que parece que es imposible de hacer. Tiene que ver con la actuación, pero también tiene que ver con la escritura, y de qué terminan hablando las obras. Pero sí, no sé si es el exceso la palabra, pero sí la búsqueda de quebrar ciertos límites como para que eso sea no solamente bello, sino que suceda otra cosa. No siempre sale igual, es una indagación que muchas veces fracasa. Y yo, a mí también me pasa que admiro mucho a los actores y las actrices cómicas y a las bailarinas y bailarines, me resulta muy conmovedora su existencia, hay como un amor ahí que debe venir de lejos, no sé de dónde, pero puedo llorar viendo a alguien hacer unas morisquetas... Algo de la fascinación del movimiento creo que también tiene que ver con cine y para mí tiene que ver también con el humor y la danza.

Por eso me parece que está buenísimo lo de Agustina que es más como una mirada política. Farocki, Kiarostami, hay varios iraníes más en esto de salir de esos límites. Pensaba en esa película, *El Espejo* (1997) de Jafar Panahi, de la nena que sale del jardín y los papás se olvidan de ir a buscarla, y pasea por las calles y en un momento manda a la mierda al equipo de rodaje y la mitad de la película se la pasan persiguiendola. Hay ahí no sé... algo parecido al comentario de Agustina de *Close Up* que también me resulta muy inspirador, acerca de que estoy viendo esto pero en realidad es otra cosa.

Agustina Wetzel: Sí, de hecho, sólo agregar, que era muy frecuente este principio formal del paralelismo en el cine iraní, hay escenas de Kiarostami que muestran el *set* de rodaje mientras



un actor va a la cima de una montaña a buscar señal para el teléfono. También lo veo en cineastas portugueses como Miguel Gomes donde muchas veces le sonidistx desvaría y atiende a cosas que la imagen no. Creo que eso es la vida misma, me hace pensar en esto que vos venís contando que, al estar en un momento de cuarentena estricta, no podían hacer la obra en un teatro cerrado y la hicieron en lo que entiendo es un lugar al aire libre.

Pablo Boido: Agrego una cosa, en el caso de Agustina también está el interés por trabajar estas imágenes más pobres o más desechadas, no en alta calidad y... no sé si es un gesto de humor, pero sí por lo menos un gesto anti solemne.

Fernanda Pinta: Me gustaría preguntarle a Agustina. Hay como una poética del paisaje y del caminar muy propia del ensayo, inclusive del ensayo literario, la figura de un caminar que produce pensamiento y viceversa, un pensamiento que produce movimiento podríamos decir. Y me gustaría preguntarte por ese recurso, esa estrategia, cuáles son los caminos... por supuesto hablaste del cine iraní, de Kiarostami, Farocki, bueno, todos ellos hacen de este recurso algo muy especial, pero preguntarte: ¿Qué te convoca de eso? Porque me parece que se cruzan, por un lado, una estrategia de deriva muy situacionista. Por otro, esa especie de poética de la caminata genera otra relación con la ciudad, que no es tanto el de la denuncia, que por ahí tenía ese legado setentista y lo que derivó, sino que tiene que ver más con algunas referencias que hiciste a Corrientes, cómo se vive esa espacialidad, que me parece es más afectiva, más amorosa, que también es política, pero desde otro lugar.

Agustina Wetzel: Sí totalmente, creo que tiene que ver con esto último que decís. En Corrientes, más allá de una gran ola gentrificadora instalada en la costanera, todavía hay pocos edificios. El acceso al río y al cielo es diferente a lo que pasa en C.A.B.A. Allá la sensación es que el atardecer se te viene encima, mientras acá hay veces que tengo que ir a buscarlo entre los edificios alcanzando a ver solo partes. Siento que sí, que hay una espacialidad distinta puesta en juego y eso configura una lectura poética del espacio y de la vida en general, otro ritmo, otra velocidad. En ese video intentaba anteponer una mirada poética y corporal a los dispositivos de control. El transporte de los Google Trackers va más rápido que yo, capta más cosas que yo, no puede sentir olores, no puede tocar a la gente, algo de eso aparece en fragmentos del cortometraje, como la sombra de un *tracker* en las calles de tierra.

Juan Yebara: ¿Puedo hacer una pregunta o una reflexión? No sé ya bien qué es. Pero le quería comentar a Agustina, porque ella habló del ritmo de la ciudad, que ahora vive en Buenos Aires y que cada tanto vuelve al lugar de origen con otro ritmo. Me parece que con estos dispositivos como el de Google podés recorrer la ciudad pero está como frenada en el tiempo, porque son como fotografías. Me interesaba saber cómo trabajabas con eso.

Agustina Wetzel: Sí, lo pensé. Me interesa lo que pasa con la fotografía digital que arma como una especie de bucle temporal hacia adelante. Es como que el dispositivo no te deja ir para atrás sino sólo para adelante y para los costados. En ese bucle lo que se ve en la imagen es un *glitch* que distorsiona la realidad. Pensando en las decisiones éticas que toma la persona que fotografía los territorios para la base de datos de Google, me detuve en las decisiones que estas personas toman al rastrear los territorios, esas decisiones tienen mucha relación con el imaginario sobre ciertas zonas como peligrosas. Los *trackers* resuelven ese problema dejando el área fuera de cobertura, imágenes borrosas o con errores de información. Caminar por el territorio conlleva cambios de ritmos, de respiración, cosas que se negocian en el movimiento afectivo de los cuerpos en el espacio.

Pamela Bownell: Buenas, muchas gracias, la verdad es que es interesantísimo escucharles. Lo primero, un comentario: me resultó muy apasionante escuchar todo lo que hicieron con la pandemia, lo que hicieron creativamente con el encierro. Lo que dijo Gustavo sobre tiempos



muy excepcionales que llevaron a generar estrategias excepcionales, me parece maravilloso. Y Agustina también contaba algo frente al confinamiento y todo esto que pasó, así que me parece muy interesante esa creatividad de otros lugares, reconvertirse.

También en relación a los dispositivos y el modo de habitar, utilizar, creo que apareció un poquito en las dos intervenciones. Y en cuanto a lo que dijo Agustina también, esa idea de intervenir desde lo artístico estos dispositivos con la pregunta por la subjetividad y la ética. Esa pregunta ética de decir: “yo me freno acá, esta plataforma no frena”. Me parece que ya sólo, más allá del trabajo que hacés, intervenir con esa pregunta, instalar esa pregunta sobre cuál es esa subjetividad, cuál es ese punto de vista y cuáles son esas decisiones éticas, me pareció interesantísimo.

Y pasando al tema de las preguntas, yo durante muchos años me dediqué a estudiar el Proyecto Biodrama, el trabajo y su productividad en la escena, entonces no pude evitar pensar en eso. Pero lo transformo en una pregunta más general, la pregunta que les quiero hacer a ambos es en torno a las instituciones y a la curaduría, que es algo sobre lo que nosotros nos preguntamos, ¿Cómo pueden ayudar o no a este trabajo en las zonas de experimentación o de investigación? Más allá del Proyecto Biodrama en sí, que fue un marco concreto que creo que promovió para muchos, no sé si fue tu caso Gustavo, fue como un incentivo a investigar alguna zona diferente a lo que venían trabajando. Pero además, desde un espacio como el Teatro Sarmiento, un teatro público, con recursos puestos en función de que cada quién pudiera hacer esa investigación, o al menos eso era lo que se proponía. Después hablaron de tratar de pensar nuevos formatos, pensar más allá de los géneros. ¿Cómo esas instituciones pueden favorecer o dificultar las investigaciones en esas zonas intermediales? Gracias.

Gustavo Tarrío: No sé por dónde empezar, pero para mí en las artes escénicas yo siento que están muy restringidas en este presente. Mi experiencia con las obras del Sarmiento y el Proyecto Biodrama no fue para nada feliz, entendía que era un centro de experimentación como estaba planteado pero desde los diálogos que mantuve con la institución no era para nada la situación. Desde lo discursivo sí, pero en lo más importante que era el día a día era más como: “¿Y se va a llenar la sala?” Iba más por ahí. Y mi propia inexperiencia, porque en realidad *Salir Lastimado* era una obra contra los biodramas. Digamos, el teatro documental existe hace mucho tiempo antes, para mí casi todas las obras son archivos documentales de lo que se hizo en los ensayos, hace mucho se hace el teatro así. Pero bueno, volviendo a los biodramas, yo venía de hacer una experiencia sobre una comunidad y un estudio fotográfico en Sunchales, Santa Fe, y mi experiencia de haber hecho la serie (que se veía en varias entregas, que se emitió también en el canal de la ciudad y que se pasó en el cine de Sunchales compitiendo con *La Era de Hielo 2*, siempre me gusta decir ese dato, y también que le ganamos) era encontrarte con el dolor, con la exhibición de heridas, que es algo con lo que el documental éticamente está confrontando todo el tiempo, qué hacer con la herida, con la herida del otro, y con todo el pudor y la impudicia que podés ser capaz. Entonces, para mí esa experiencia fue tan fuerte que decidí hacer una obra en donde el fotógrafo que yo había retratado durante cinco capítulos retratará mis heridas también. No tan en primera persona, pero sí siendo él quien plasmara para siempre en fotografías esa experiencia. Y para mí fue una obra traumática en todo sentido, no quedé igual, un poco era la intención, en relación con lo que decía Fernanda antes de lo excesivo, fue un poco excesiva. Yo creo que el público no se daba cuenta de lo que pasaba pero era una obra que yo no podía ver. Y un poco creo que era la obra que tenía que hacer, tenía que tapar partes de la escena para no colapsar mientras la veía, es la obra mía que menos vi, yo siempre voy a todas las funciones y acá no iba nunca.

Vivi Tellas decía que las obras contemporáneas son las que entran en fricción con la institución, y *Salir Lastimado* sí entraba en fricción. No estábamos de acuerdo en casi nada



pero la obra tocaba este punto. A los empleados de la sala la obra les molestaba muchísimo porque pegamos fotos por todo el teatro, llegaron a destruir material documental que se generó durante la obra. Yo estuve, por única vez en toda mi carrera, por agarrarme a trompadas con una persona de la sala que estaba rompiendo fotos, jamás me agarré a trompadas con nadie, me da pánico agarrarme a trompadas pero hubo un momento. Bueno sí, me parece que las obras que se corren de los mandatos institucionales son las que realmente a mí me interesan y son algunas grietas donde te podés meter. Con *La Guiada* (2017), en el Cervantes, pudimos hacer una obra medio inesperada por la propia institución, que estaba como medio segregada o ni siquiera mencionada como obra, extraoficialmente nos decían: “la dirección no considera que esto que están haciendo sea una obra”. Y finalmente se impuso como una obra más vital que muchas otras más convencionales que suceden en el ámbito del teatro público. Así que sí, es como una especie de pelea. Después bueno, hay zonas de experimentación que estuvieron habilitadas pero que ya no existen más, como por ejemplo el TACEC del Teatro Argentino en La Plata. Quizás en el CCK está pasando algo interesante en relación a las artes visuales, pero en cuanto a las artes escénicas está cada vez más restringido. También está la BIENAL que es para otra franja etaria, lo encuentro como un poco difícil en este momento, o por mi edad, no sé por qué será, me parece que las instituciones no están habilitando demasiado la instancia de experimentación que no tiene que ver necesariamente con el éxito de taquilla. Igual, estamos hablando de taquilla en un momento donde la gente no podía entrar al teatro hasta hace un mes y medio, pero bueno.

Agustina Wetzel: Lo que pienso es que respecto a las instituciones pareciera que el formato del ensayo tiene todavía poca recepción en algunas convocatorias. Hay todavía poca apertura de algunas instituciones a los videos en general, eso tal vez genera que la gente que va a ver las muestras no se detenga a ver un video, salvo que se muestre en un formato instalativo o algo que rompa un poco el orden del monocanal. En los festivales de cine las narrativas de no ficción tampoco tienen tanto lugar. Lo que termina pasando es que quedan como una *rarity*, una cosa que está ahí en ese lugar de la indefinición, híbrida, muchas veces marginal respecto a otro tipo de materialidades. Bueno, ahora *Fuera del Área de Cobertura* va a estar en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y es la primera vez que va a estar en una sala de cine. No vengo teniendo esa experiencia donde la gente visiona así mi obra, entonces es interesante pensar qué se puede hacer de acá en adelante.

Gustavo Tarrío: Algo muy breve, para hacer retrospectiva de la pandemia. Estamos entrando en un momento excepcional donde podemos hablar en vivo, tener entrevistas con personas a distancias, donde se pueden generar formatos muy imaginativos, y los espacios públicos no hicieron nada de eso. Como que dijeron: “¡Ay, descubrimos el audiovisual! Hagamos este híbrido, o filmemos obras de autores”, como el concurso del Cervantes, que son todas acciones reaccionarias, cuando en realidad lo verdaderamente escénico o del aquí y ahora podría haber sido producir acciones en vivo como, por ejemplo, recomponer el vínculo que tenemos con la televisión en vivo. Hay algo ahí que ya es una batalla perdida, se ignoró por completo esa potencialidad. Podría haber sido eso o podría haber sido una instancia de reflexión sobre el teatro que se acaba de hacer, pero que sea algo más que conversaciones como las que se hicieron en el Cervantes, o se hicieron en otros lados. Ayer justo vi lo que hizo Pablo Rotemberg sobre el guion de su obra precedente y eso se podría haber hecho en otros lugares. Tuvimos la intención de hacerlo con *Todo Piola*, en Timbre 4, y no lo logramos. No estaban para nada facilitadas las posibilidades de generar eventos escénicos que reflexionen sobre lo precedente generando algo nuevo para esta nueva plataforma. Ahí hubo algo que los artistas escénicos nos perdimos y las instituciones que deberían tener personas imaginativas pensando en esto, no lo hicieron. Hicieron algo de actividad para decir “estamos acá”, pero todo fue un remedo de acciones ya viejas, nada que sea muy relevante a futuro para mí.



Ezequiel Lozano: Bueno, yo creo que ya podríamos ir cerrando para no abusar del tiempo de les invitades. Agradecerles muchísimo porque la verdad que fue un intercambio que para el grupo fue buenísimo, espero que para ustedes también haya sido rica la oportunidad de conocerse entre ustedes y de charlar estas cuestiones. Por supuesto tendríamos más ganas de seguir preguntando y pensando, pero ya llegarán esas oportunidades. No sé Pablo si querés comentar algo.

Pablo Boido: No, solamente agradecerles y está buenísimo que también queda este insumo para seguir escribiendo y pensando, queda este registro que está muy bueno.

Ezequiel Lozano: Gracias Agustina, gracias Gustavo, la verdad que ha sido un placer y cerramos.

