



LA OBSOLESCENCIA DEL MONUMENTO

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES



FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

El **Fondo Nacional de las Artes** fue creado en 1958 con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país. La trascendencia de su misión ha sido reconocida en el mundo por la UNESCO y en relevantes reuniones internacionales sobre políticas culturales.

Presidente

Héctor Walter Valle

Directorio

María Julia Bertotto
Mónica Cosachov
Luis Chitarroni
Juan Falú
Fernando Farina
Liliana Heker
Francisco Javier
Andrés Labaké
Jorge Landaburu
Mona Moncalvillo
Arturo O'Connell
Mirtha Presas

**Representante de la
Secretaría de Cultura**

Jorge Coscia
*Secretario de Cultura de la
Presidencia de la Nación*

Obra de tapa: **ESMA II** (Garita de vigilancia) (2009)
130 x 170 cm

LA OBSOLESCENCIA DEL MONUMENTO

Curadora: Patricia Hakim

La obsolescencia del monumento

Patricia Hakim

Monumentum del latín significa: recordar. El término monumento remite a lo heroico y al poder, como así también, a tiempos pretéritos. Según el Diccionario de la Real Academia Española: Son obra públicas como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular / Son construcciones que poseen valor artístico, arqueológico, histórico, etc. / Son objetos o documentos de utilidad para la historia, o para la averiguación de cualquier hecho.

La relación establecida entre la escultura realista y la arquitectura del pedestal en el espacio público, es el modelo occidental elegido para la representación de la perpetuación de determinados ideales.

Los diferentes gobernantes argentinos, distinguiendo un *modus operandi* similar al de otros países latinoamericanos, encargan estas obras conmemorativas para el afianzamiento de la construcción simbólica de la idea de Nación y comunidad, desde fines del siglo XIX. Es así, como se importa temporalmente (escultores argentinos que viajan a París a formarse) u exporta el modelo de la lógica de la estatuaria europea (se encargan a Rodin, a Antoine Bourdelle o a otros escultores franceses o italianos, la tarea) a estas tierras.

Durante el modernismo se continuó encargando estos modelos de construcción alegóricos, siguiendo con la tradición occidental del siglo a.C.V. O sea, la modalidad de lógica de preservación de la historia, personificada en un prócer, héroe, hazaña o acontecimiento perpetuado a través de la petrificación o fundición, continúa hasta nuestros días. Es así como el monumento se constituyó en un dispositivo que procuró afirmar las decisiones políticas y la transmisión de los valores afines del poder gobernante de turno.

Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido" texto publicado en la revista *October* 8, en 1979 expresa: *"Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. . . Pero la convención no es inmutable y llega un tiempo en que la lógica empieza a fallar. (...)Ocurrió en forma gradual, pero hay dos casos especialmente llamativos que llevan la marca de su propio carácter transicional: Las Puertas del Infierno y la estatua de Balzac, ambas obras de Rodin que fueron concebidas como monumentos.(...) El fracaso de estas dos obras como monumentos no solo está señalado por el hecho de que pueden encontrarse múltiples versiones en diversos museos de varios países, mientras que no existe ninguna versión en los lugares originales, ya que ambos encargos se vinieron abajo finalmente(...)Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar 'su condición negativa', en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar."*

¿Permitió la iconografía tradicional figurativa referir al hecho alegórico que se pretendió conmemorar? ¿Fue conducente la materialización de un hecho simbólico o de un prócer como medio para poner en presente el pasado? ¿Cuál es en la actualidad la función del monumento y cuales son sus nuevos modos de representación?

Los cambios de valores, la incertidumbre, la evolución del desarrollo de la sociedad, particularmente de la historia y de la contemporaneidad del arte, marcó la pérdida de la carga simbólica del tradicional monumento.

Si los estudiamos desde una perspectiva actual, los monumentos emplazados en los espacios públicos, en su mayoría, no son más que volúmenes inexpressivos, inútiles e ineficaces en su capacidad de transmitir el propósito del recuerdo encomendado. Estas representaciones revelan más un procedimiento autorreferencial que la producción de sentido, como así también permiten la lectura de la ideología y de las relaciones del poder de turno que realiza el encargo. No siendo inocentes las decisiones de su emplazamiento y lo que el mismo causará.

En el presente entra en cuestionamiento su condición, al igual que el de la escultura (complemento fundamental del mismo) como categoría artística.

En realidad la pérdida de la cualidad significativa del monumento no es sino consecuencia a la tan anunciada y nunca concredada predicción del fin del mundo del arte.

A partir de las vinculaciones de los trabajos de los artistas convocados, se intentará dar cuenta de la idea de desacralización que conlleva la grandilocuencia icnográfica que se materializa en este tipo de construcciones.

Llegando así, en realidad, a centrar el tema del conjunto de la muestra en el estado paradójico en el que ella misma se encuentra enmarcada. Poniendo en juicio el valor de pertinencia de su propia existencia. Es en la propia interpelación de sentido en que se inscribe, donde asume su contingencia.

¿Por qué “La obsolescencia del monumento” en Buenos Aires y Resistencia?

Buenos Aires por su preponderancia demográfica, económica, política y cultural, es la gran metrópoli de Argentina.

Su vínculo con los monumentos es a partir de 1811, año en que se inauguró el primero público, la “Pirámide de Mayo” ubicado hoy en la significativa Plaza de Mayo, con motivo de celebrar el primer aniversario de la Revolución de Mayo. Uno de los pocos Monumentos emplazados en el S XIX fue el Monumento al General San Martín y a los Ejércitos de la Independencia. El conjunto fue el primer monumento ecuestre de la Argentina (inaugurado el 13 de julio de 1862), obra del escultor francés Louis Joseph Daumas. Hoy se lo puede visualizar en la plaza San Martín.

Marcelo Torcuato de Alvear por 1880 se propone convertir a Bs. As en una ciudad cosmopolita. En consecuencia se preocupa por embellecerla según los importados gustos europeos, con obras y fuentes escultóricas para también a través de ellas pretender educar a la población con un sentido de reafirmación de la nacionalidad, perpetuando a los héroes y a determinados hechos históricos. Siguiendo estos lineamientos encarga a Rodin el monumento a Sarmiento que se encuentra ubicado en la Plaza Sicilia, Avdas. Del Libertador, Sarmiento, Adolfo Berro e Int. Caspáres. La fecha de inauguración: 25 de Mayo de 1900. (Leo Ramos realizará una intervención en el mismo).

La historia de los monumentos de la porteña ciudad es muy rica y amplia, este texto no pretende ser una investigación histórica sobre ellos sino solo trata de señalar la manera del actuar que dominó en lo que respecta a la construcción de los omnipresentes monumentos que aún hoy conviven sin desertar diálogo alguno entre nosotros.

En el presente la pregunta sobre cómo recordar nuestra historia reciente se instaló fuertemente con las polémicas sobre el modelo del Parque de la Memoria y del Monumento por los desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar (Marcelo Brodsky estuvo involucrado desde sus orígenes en el proyecto), en los debates ocurridos sobre el destino que debía impartirse al edificio de la ESMA y sobre el emplazamiento del Monumento a Roca.

“La obsolescencia del monumento” finalmente se inauguró el Museo de Bellas Artes René Brusau en Chaco el 5 de noviembre de 2009.

Luego de una disputa causada por una nota de los belgranianos, sanmartinianos e históricos en el Diario Norte (<http://www.diarionorte.com/noticia.php?numero=40507>, el más difundido en la región), la municipalidad revocó oralmente la autorización que ya había sido otorgada para la realización de dos de las cuatro intervenciones programadas en el espacio público y profesores de la Escuela de música nos retiraron su colaboración.

Tres días antes de la inauguración no sabíamos si se iban a poder consumir la exhibición y las actividades que la complementaban. Sin embargo con el apoyo incondicional del Director de Artes Visuales de Chaco, del Instituto de Cultura del Chaco, Dante Arias, de Rosana Toledo (Coordinadora del Espacio de Arte Contemporáneo del Muba) y del Museo de Medios de Comunicación decidimos continuar con todo lo previsto, pudiendo concretar tanto el coloquio, el 6 de noviembre, la exhibición en el Muba como las 4 intervenciones en cuatro puntos diferentes de la ciudad:

1. **Leo Ramos** fue el encargado de la primera, *El Héroe somos todos*, tomando el monumento a Belgrano emplazado en el centro en la plaza que lleva su nombre. La intervención consistió en montar dos paneles con láminas de papel símil espejo alrededor del pedestal del monumento, donde algunos chicos de secundaria y otra gente que pasaba por el lugar, pegaron falsas placas conmemorativas respondiendo a la consigna: ¿Con qué frase te gustaría que te recordaran? Luego de escribirla, cada uno pegaba su placa de papel en el pedestal espejado donde se reflejaba su imagen. Generándose así un pedestal que multiplicaba no sólo la figura de todo aquel que estaba allí, sino también los motivos que cada persona consideraba meritorios para ser recordados. Los paneles estuvieron casi una hora y fueron desmontados para evitar controversias con las autoridades municipales.



2. La segunda intervención fue de **Hugo Vidal** en El Diario de la Región.

En la vereda y en el interior de la puerta de entrada, en la propia redacción y en su patio interno, enormes y pesados fardos de algodón de descarte y de primera calidad, reciben a los visitantes. Crea con estos fardos situaciones especulares entre el interior y el exterior del Diario cooperativo. Vidal continúa con un trabajo realizado en el 2002 junto a Cristina Piffer en el cual instalaron bloques de algodón en la plaza central de Resistencia señalando al concurso de esculturas que se realizaba en dicha plaza, por un lado y por el otro a la crisis de la industria y producción algodonera desplazada por el cultivo de soja.



3. La tercera posta, en la céntrica peatonal de la ciudad, fue la performance realizada por **Alfredo Globo Ayala**. A modo de presentador de la simulada inauguración de la versión chaqueña de la obra de los artistas **Luis y Gabo Camnitzer**: *Monumento al Monumento Desconocido*, Globo pronunció un discurso inaugural y descubrió el escenográfico monumento corrido por la policía y la patota municipal, quienes alegaban que no tenían permiso para “trabajar” en la calle. Este acto iba a ser acompañado por una banda de músicos conformada por estudiantes de la Escuela de Música de Chaco, que estaba componiendo una marcha sobre



otra que había enviado Gabo, la cual iba a ser interpretada para cortejar el traslado de la escultura hasta el Museo. La escultura, que es una libre representación de la fotografía original de los Camnitzer, es simplemente una hueca piedra de cartapesta apoyada en un simulado pedestal de mármol con una inscripción: *Monumento al Monumento Desconocido*. Una vez terminado el falso emplazamiento, se trasladó la escultura al Museo.

4. Por último en la vereda del MUBA, **Diego Figueroa** inauguró un *Monumento al ejecutivo*, hecho en arcilla y pintado con témpera. Sobre un enorme y llamativo pedestal realizado con cajones de fruta, un hombre de camisa blanca y corbata, sentado en una sillita de madera, señalaba hacia un punto indefinido del espacio chaqueño, emulando con su pose del brazo y del dedo a los grandes héroes perpetuados en bronce. Este ejecutivo duró solo lo que las inclemencias del tiempo y los transeúntes determinaron.



Resistencia se llama así por la defensa que sobrellevó el Coronel Avalos y los pobladores de los ataques indígenas. En la actualidad es la capital provincial mas pobre de la Argentina, y cuenta con las más altas tasas anuales de desnutrición infantil. Por un lado, Resistencia es la capital de la provincia de Chaco, donde se realiza el concurso de la Bienal Internacional de Esculturas. Durante el plazo de una semana, los escultores seleccionados deben realizar su obra al aire libre, a la vista de los aproximadamente 8000 visitantes diarios que convoca el evento. Al finalizar la semana, las obras, son repartidas en distintos puntos de la ciudad, poblándola así, con más de 500 obras entre las cuales conviven desde interesantes propuestas a otras de dudosa calidad. De esta manera, Resistencia logra insertarse en el mapa nacional de una manera personalizada y diferenciada del resto de las ciudades debido a la cantidad de esculturas emplazadas en la vía pública. Por otro lado, es también en Resistencia donde Juan de Dios Mena (1897-1954) desarrolló una parte fundamental de sus pequeñas tallas en madera chaqueña, acogido en El fogón de los Arrieros.

JUAN DE DIOS MENA

Juan de Dios Mena es un escultor que caricaturizó al mundo rural con sarcástico humor y aguda sensibilidad, de la misma manera que "criollirizó, gauchizó y aborignizó" a Cristo o talló a una monja con una voluptuosa y provocadora vagina, oculta debajo de su hábito. Con su sincretismo cuestiona, por un lado, cómo se constituyó la convivencia entre los pueblos originarios, los conquistadores y los pueblos inmigrantes que poblaron estas tierras. Por el otro, su producción nos remite al modo en que las obras de los grandes escultores de la historia occidental del arte influyeron como referentes transferidos, en la construcción de nuestra historia del arte.



Monjita (1935)
Madera policromada y tela
29 x 14 x 14 cm
Colección Arq. Marcelo Gustin

LUIS CAMNITZER

A modo de autorretrato, Luis Camnitzer propone un tótem de objetos cotidianos que citan a sus propios trabajos más emblemáticos. Elige envases como arquetipos artificiales de productos de la industria norteamericana que se comercializa en todo el mundo mezclados con otros elementos banales y perecederos. El monumento así es frágil en sus ingredientes simbólicos y en su estructura improbable, todo allí presente pero siempre a punto del colapso inevitable



Sin título, detalle (2008)
150 x 22 cm

LUIS Y GABO CAMNITZER

El *Monumento al monumento desconocido*, trabajo conceptualizado en conjunto a su hijo Gabo, consta de dos partes: la primera es el trabajo en photoshop que propone un emplazamiento del mismo en una ciudad de Italia, Valdottavo, Provincia di Lucca, la segunda, es su materialización tridimensional realizada con intencionada apariencia de vulgaridad en lo que hace a su concepto de perpetuidad, contraponiendo su propio estatuto de existencia al afrontar y disponerse en relación directa con la prolifera ciudad de las esculturas. Esta versión es una libre interpretación construida por un equipo de realizadores chaqueños y concretada específicamente para la exposición de Resistencia.

El proyecto del *Monumento al monumento desconocido* pone en cuestionamiento la simbolización de las múltiples *Tumbas al soldado desconocido* que se construyen para honrar a los ex combatientes, que murieron en tiempos de guerra sin haberse podido identificar su identidad.

Napoleón Bonaparte, mandó construir el Arco de Triunfo en París, para homenajear la victoria en la batalla de Austerlitz en 1805 (el Arco fue terminado de construir en 1836), tras prometer a sus hombres: «Volveréis a casa bajo arcos triunfales». A los pies de este monumento, desde 1921, se halla la *Tumba al Soldado desconocido* de la Primera Guerra Mundial. Napoleón al promulgar la Constitución de Bayona en 1808 depone al rey Fernando VII y reconoce la autonomía política de todos los territorios americanos bajo el dominio español, iniciándose así, una nueva etapa para los territorios americanos. Un souvenir del busto de Napoleón es el remate del tótem de Camnitzer, recuerdo con el que convive de un viaje realizado en 1980 a la isla de Elba. El Tratado de París, de 1814, concedió a Bonaparte la isla de Elba como principado y también forzó la abdicación de Napoleón I.



Monumento al monumento desconocido (2009)
79 x 90 cm

AMÉRICO CASTILLA

Américo Castilla registra imágenes de toda clase de excentricidades proclamadas Monumentos y a las que él denomina O.B. –Objetos de Bulto–, con las cuales se ha enfrentado a lo largo de sus múltiples viajes, realizados por el territorio argentino, antes y después de ejercer el cargo de Director Nacional de Patrimonio y Museos (2003-2007). No es su intención centrarse en la problemática del soporte fotográfico, sino capturar las imágenes de un modo simple y directo, para satisfacer su archivo personal y ejemplificar sus teorías al respecto. Este conjunto de tomas fotográficas son una acotada selección de su vasta investigación y próximo libro.



Monumento a la Cebolla

Ubicado en Hilario Ascasubi, Prov. de Buenos Aires.

LUX LINDNER

a. Monumento a las víctimas del psicoanálisis 1992-2009

Este monumento debe su inspiración formal al *Monumento a la Tercera Internacional*. Planeado por el SR. TATLIN en los años 20 del siglo XX y nunca construido. Se propone exceder la función estrictamente conmemorativa del “monumento tradicional” pudiendo ser ofrecido como *Oficina de Informaciones Antipsicoanalíticas* y sede automática de cualquier *Congreso Antipsicoanalítico Mundial* que se planee realizar en territorio sudamericano. En lo vivencial la idea se remonta a 1992, a partir de un incidente personal de la forma inmediatamente anterior del artista ahora conocido como Lux Lindner con un sicario de la mafia dogmática del alma conocida como *Psicoanálisis*. Este monumento *Para Quienes Estuvieron Ahí* es de material indefinible e inconfesable. Gira sobre su eje en aproximadamente un minuto y ha sido motorizado para que quienes han perdido toda movilidad no se priven de disfrutar cada uno de sus ángulos. El monumento está “situado” en la zona más visible de una ciudad virtual liberada de toda trauma, situada en un futuro Distrito Psi-Free de las Provincias Unidas de América del Sur. El monumento puede ser descrito como un ensamblaje de formas-advertencia;

- Los cabezones aplastados cercanos al acceso cubren cada uno de los puntos cardinales.
- El amplio pedestal está pensado para incluir un número de víctimas en permanente incremento.
- La estaueta en la cumbre, el paciente-víctima, cabezudo monstruizado en la cima, funge como advertencia eterna sobre los peligros de recargo cerebral propiciado desde la cháchara freudista y parafreudista.
- La inclinación del diván quiere dar a entender que tras acumular jerga pseudocompensatoria lejos de estabilizarnos nos deslizamos en caída libre hacia la pirámide de víctimas anteriores (no representada en el dibujo por un problema de incommensurabilidad categorial).

b. El dominio secreto de Ofelia

En forma y concepto bastante más tradicional que el *Monumento a las Víctimas Psi*, el Dominio Secreto de Ofelia se limita a señalar uno de los accesos al estanque de amnesia de las mucamas violadas que regulan la forma del mundo al Sur del Ecuador. *Ofelia*, la famosa cascoteada por Hamlet el príncipe heredero e indeciso, presta su nombre a un reservorio de energía psicopolítica raramente estudiado. El título del mojón, cuya altura no ha sido todavía determinada, está sacado de un LP de 1991 del grupo Coil, *Love,s Secret Domain*. (Damos este dato pensando que ahorramos a posibles espectadores la lectura de mucha cháchara académica e inconducente). Se estudia la construcción de una variante de esta pieza en acero inoxidable, aunque al N del Ecuador.

Lux Lindner 1972-1992-2010



Monumento a las víctimas del psicoanálisis 1992-2009

Animación digital



El dominio secreto de Ofelia 1999-2010

Animación digital

SOFÍA GARCÍA VIEYRA

Sofía García Vieyra evoca con su serie de dibujos un repertorio de íconos que marcaron su época. Es así que conviven en su mural las marchas de los trabajadores argentinos, la insignia de la quebrada empresa automotriz Chrysler o el desmantelamiento de los monumentos que pretendían inmortalizar a la imagen de Lenin.

A modo de un mural de dibujos en filiminis superpuestas García Vieyra juega con las transparencias ofrecidas por el material representando la disolución y caída del régimen soviético.

En palabras de Sofía: "En el 2009 se cumplieron 20 años de la Caída del Muro. La imagen de Lenin desmantelado aún me interroga. ¿Me pregunto qué significa esa imagen en mi historia? ¿Qué representó en nuestro territorio?"



de la serie: *Montamentales a la espera* (2010)

Pintura mural - esmalte sintético sobre papel celofán

Medidas variables

EL PLAN (MARCELO DE LA FUENTE Y RICARDO VISENTINI)

"El plan" (Marcelo de la Fuente- Ricardo Visentini) / Animación: Diego De Gennaro / Música: Luis Marte

Un monumento aparentemente inmovible comienza su caída. Antes de que se precipite por completo a tierra, la pesada figura recorre en un tiempo visiblemente lento la trayectoria y destino que le impone la ley de gravedad. Por fin, cae, no sin antes haber permanecido severos minutos en posición horizontal.

Como parte del mobiliario urbano el monumento tiene la particularidad de volverse netamente visible en dos momentos: en su inauguración y en su posterior destrucción.

El período que separa estos dos absolutos es el del consumo de la idea que le dio origen al objeto. El monumento es parte de la construcción simbólica que produce un régimen político, la materialización y personalización de una ideología. La consumación es la caída.



10 m / s2 (10 metros sobre segundo al cuadrado) (2004)

Duración: 30 min.

ESTEBAN ÁLVAREZ

Dos nidos de hornero son construidos natural y simétricamente en las hombreras del uniforme del Busto del Coronel Olavarría a modo de jerarquía o condecoración.

José Valentín de Olavarría (1801-1845) fue militar argentino, que combatió en varias batallas militares tales como la de Chacabuco (1817), Cancha Rayada (1818), Maipú (1818), Cochabamba, Junín, Ayacucho e Ituzaingó y en luchas civiles junto al Gral. Lavalle. Por sus desacuerdos con la política de Juan Manuel de Rosas se retiró de la vida militar, pasando a la historia sin pena ni gloria.



Coronel Olavarría (2006)
Foto digital, toma directa
40 x 50 cm

SANTIAGO PORTER

Santiago Porter, señala el tema convocante en imágenes fotografiadas de determinados detalles tomados del actual "Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos" lugar adonde antes funcionaba la ESMA (Escuela Superior de Mecánica de la Armada, edificio destinado a la formación de suboficiales que durante la dictadura argentina (1976-1983) funcionó como centro clandestino de detención). Para esta ocasión Porter presenta dos fotografías que remiten a los tiempos pretéritos de la ESMA. La primera, a través del registro de la curva de la saetera de una de las garitas de vigilancia y, la segunda, focalizando en las huellas dejadas en la mampostería por placas recordatorias y letras de bronce, que citaban palabras de nuestro himno, quitadas por las fuerzas armadas cuando debieron dejar el edificio. Por las características de las tomas provocadas por Santiago, no es fácil de comprender lo que ambas imágenes reproducen, ya que a simple vista parecen bellas formas abstractas y de gran calidad formal, plasmadas por una impecable técnica, pero una vez detectada la significancia de cada una, la resemantización aparece en forma inmediata.



ESMA I, (Monumento) (2009)
50 x 65 cm

TICIO ESCOBAR

A modo de anotaciones fotográficas para material de archivo y referencia de sus investigaciones, Ticio captura, a su paso por las distintas veras de rutas, imágenes de altares del Gauchito Gil, La Difunta Correa o San La Muerte.

Sus fotografías destacan la idea del altar popular como monumento de culto vivo, pero este culto se materializa en forma anónima con recursos caseros y lo construye quien quiere hacerlo. Es un rito del cual no se le conoce el sentido verdadero pero que con el paso del tiempo se lo apropia la iglesia católica.

Existen varias versiones sobre quien fue y de donde viene la veneración al gauchito Gil. Una de ellas, y no necesariamente la más veraz, dice que estos monumentos populares se construyen para venerar la memoria de un gaucho reconocido como santo luego de sufrir una muerte injusta. Es así que como estos santuarios devuelven la esperanza a aquellos que les cuesta soportar las durezas de la vida.

Dice la leyenda que una vez que a Antonio Gil fue convocado para integrar el ejército para luchar contra sus propios hermanos correntinos, Celestes contra Colorados, él se niega a participar de esa guerra y como consecuencia es declarado prófugo y desertor con condena a muerte. A pesar de que el perdón iba en camino, se lo colgó de un árbol. Se dice que sus últimas palabras fueron para su verdugo: "Vos me estas por degollar, pero cuando llegues esta noche a Mercedes, junto con la orden de mi perdón, te van a informar que tu hijo se está muriendo de mala enfermedad. Como vas a derramar sangre inocente, invócame para que interceda ante Dios Nuestro Señor por la vida de tu hijo, porque la sangre del inocente suele servir para hacer milagros".

Cuando el sargento verdugo, volvió a su casa y se encontró con su hijo sumamente enfermo, cargó sobre sus hombros una cruz de espinillo y fue hasta el campo donde yacía el cuerpo. Después de enterrarlo, le pidió perdón y que intercediera para curarlo. Como consecuencia de este hecho se convirtió en el primer devoto del Gauchito Gil.



Altar de la Difunta Correa (2008)
Tucumán



Altar del Gauchito Gil (2008)
Tucumán

LORENA GUZMÁN

Lorena Guzmán escribe sobre este pequeño monumento ecuestre:

-En *Pequeño Pony* representé la figura de un muñeco de juguete conocido como "My Little Pony" con leves cambios, por ejemplo, no hay ningún pony que esté encabritado, este detalle lo introduje para vincular la pieza con la tradicional pose del retrato ecuestre. El pony y la figura de la muerte están modelados en una sola pieza, en tamaño y apariencia con poca diferencia con un juguete real. La figura de la muerte se vincula con un jinete del Apocalipsis. Más allá de la obvia ironía, el sentido de la pieza puede estar en encontrar la seriedad de lo macabro en un marco infantil, en la inquietud de no saber si esta muerte está de algún modo despojada de sus poderes al estar reducida a tan insignificante cabalgadura o por el contrario su fuerza y su poder de aterrarnos se multiplica al atacarnos desde cualquier lugar, incluso el más imprevisible. Desde nuestro cajón lleno de juguetes puede venir la sobriedad, un poco épica y ridícula, de la conciencia del fin-



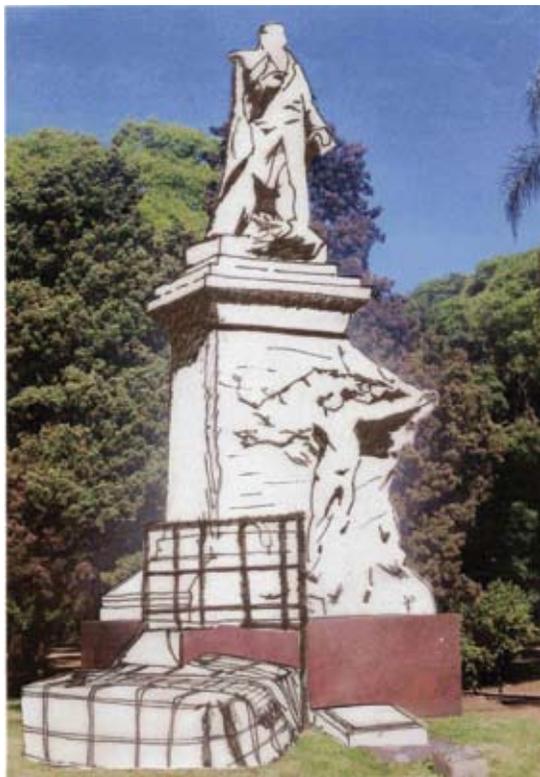
Pequeño Pony (2009)
Resina poliéster
10 x 8 x 10 cm

LEO RAMOS

Leo Ramos para la versión porteña de *La Obsolescencia del Monumento* propone una intervención en el Monumento de Sarmiento (realizado por Augusto René Rodin, inaugurado el 25 de Mayo de 1900, ubicado en la esquina de las Avdas. Del Libertador y Sarmiento, en la Plaza Sicilia) consistente en la colocación de una cama matrimonial enclavada a los pies del pedestal, al cual en su parte superior, le agrega la inscripción: Toda la eternidad en la cama con el tirano.

Se dice que Aurelia Velez, la amante de Sarmiento, al enterarse que el emplazamiento del Monumento iba a realizarse el lo que era el exacto lugar del dormitorio de la derribada residencia de Rosas en 1899, escribió un comentario irónico a una amiga: "¡Pobre Domingo Faustino! Hasta la eternidad en la cama con el tirano".

Leo propone en su participación, por un lado, un señalamiento sobre la liviandad de las premisas que se tuvieron en cuenta para honrar nuestro pasado y por el otro lado, nos deja preguntas abiertas del tipo: ¿Quién es el Tirano? ¿A cuál tirano se refiere: Sarmiento o Rosas? ¿Qué significa dejar una cama a la deriva en un espacio público cuando la cuestión de la gente sin hogar no es solucionada o ni siquiera se convierte en tema? ¿Dormirá alguien en la intervención?



La maldición de Aurelia Velez (2010)

Fotografía intervenida

15 x 20 cm

VIVIANA BRAVO BOTTA

Los héroes / (s/t trueque)

Las imágenes que integran esta obra son parte de la segunda serie de trabajos sobre el monumento a las *Mujeres víctimas de la dictadura* emplazado en el centro de la ciudad de Santiago de Chile. El nombre de la obra denota la negociación realizada con los gobiernos democráticos.

Compuesta por cuatro fotografías, *Los héroes / (s/t trueque)* presenta una imagen extraída de la limpieza autoorganizada por las familiares y amigas de las ejecutadas políticas en el verano del 2008, complementada por tres fotografías del estado del monumento en septiembre del 2009, momento en el cual se presentó el video grabado sobre esta acción en una obra digital e interactiva.

El título del proyecto señala por una parte el nombre de la estación de metro *Los Héroes*, por otra enuncia el intercambio de los roles simbólicos anexos existentes en la negociación y de conflicto que conforman el valor simbólico de la escultura y la acción.

La obra *Mujeres en la memoria* nace del llamado a concurso público del Ministerio de Obras Públicas planificado para ser ubicado en el Barrio Cívico de Santiago. Luego de seleccionada la propuesta, para la creación del monumento, el cuerpo militar se opone a la localización cercana a sus instalaciones. A 16 años de presentada la iniciativa pro memoria de las ejecutadas políticas, el 10 de diciembre del 2006 se inaugura el monumento a *Mujeres en la memoria*, coincidiendo sorprendentemente con la muerte de Augusto Pinochet.

Actualmente el monumento *Mujeres en la Memoria* se encuentra en el bandejón central de la Alameda a metros de la casa de gobierno, sobre la plataforma residual abandonada durante años, instalada en un espacio sin salida, sin iluminación y fuera del radio peatonal.



Los héroes / (s/t trueque) (2009)

Foto digital, toma directa

MARCELO BRODSKY

Brodsky es un fotógrafo comprometido con los derechos humanos, reconocido por su trabajo sobre los desaparecidos durante la dictadura y recuperación de la memoria. Es un trabajador incansable, que en un viaje realizado a Resistencia por el año 2005, practicando su pasión de capturar imágenes, tomó un registro fotográfico al tosco monumento de *La Masacre de Margarita Belén*, emplazado en el lugar donde se perpetró la matanza. En el momento del ejercicio de captura de la documentación, el monumento se encontraba dañado por manos anónimas (se dice que el daño lo perpetró gente de la prefectura a modo de demostración de su disconformidad ideológica). Años después este mismo monumento fue restaurado. Con motivo de la realización del coloquio de *La obsolescencia del monumento* en Chaco en el 2009, Marcelo vuelve a la provincia y registra el monumento reparado.

El 13 de Diciembre de 1976, en proximidades de la Localidad de Margarita Belén, a un costado de la Ruta Nac. Nº 11, cerca del kilómetro 1042, fueron asesinados veintidos presos políticos por los personeros de la Dictadura Militar en el Chaco. Antes de ser fusilados pasaron por la U 7, la Alcaldía, y la Brigada de Investigaciones, donde fueron torturados brutalmente, en algunos casos casi hasta la muerte. Diecisiete de ellos están plenamente identificados y de los otros cinco (dos mujeres y tres varones) aún hoy no se conocen sus identidades. Los asesinos armaron la farsa del traslado de presos hacia la Provincia de Formosa y ataque subversivo. Sus cadáveres nunca fueron entregados a sus familiares. Los familiares de las víctimas siguen buscando sus restos y pidiendo justicia. Este hecho ha quedado registrado en la memoria popular como la masacre de Margarita Belén.



La Masacre de Margarita Belén (2010)
46 x 118 cm (aprox.)

DIEGO FIGUEROA

El planteo de Diego para esta exposición es la realización del *Un monumento al ejecutivo* realizado en arcilla cruda, sugiriendo así un cruce entre tiempos, materialidades, cultos, valores y humores diferentes.

Modelará la imagen de un hombre de traje con corbata con características de directivo contemporáneo de una gran empresa. Conectaría con la idea de prócer la actitud y la pose elevada de su mano señalando con su dedo el horizonte idem a las diferentes representaciones de los héroes patrios. La diferencia entre los inmortales monumentos tradicionales y el de Diego, es el cambio del paradigma de la figura a homenajear, aparte del perecedero material. La parodia del culto al ejecutivo, quien se encuentra sentado en una vulgar silla en vez de estar montado a un potente caballo, se ve también en la elección de la materialidad que aquí se expone a sus circunstancias sin pretensión de perpetuación. La escultura realizada desde su base en barro y pintada con ténpera en forma realista, se irá desintegrando con el correr de los días por el efecto del tiempo en la materia y por la gravedad.



Un monumento ejecutivo (2010)

Materiales: Silla, barro, ténpera

HUGO RENÉ VIDAL

Dar visibilidad, es una de la formas de la fisicidad.

Hugo Vidal comenta en esta ocasión, intentando aproximarse el tema de los monumentos: “abordo artistas que de una u otra manera percibo como iconos de una época. Se podría decir entonces “monumentos” de una época. Tengo una “cita” con ellos. Los merodeo. Entonces trabajo sobre obras de Andy Warhol y Robert Indiana.

En el primer caso, refiero a la obra *Cápsulas de tiempo*, un work in progress, desarrollado desde 1974 hasta 1987. El artista cargaba una caja de cartón con diversos objetos de su vida cotidiana y una vez completa, la cerraba, con la indicación de que fuera abierta en el futuro.

Para mi trabajo recorro a cajas, no de mudanzas o para archivos personales, sino de embalaje de mercaderías, específicamente son cajas utilizadas para la distribución comercial de vinos, de Bodegas López. Este material me permite establecer relaciones con el caso de Julio López, considerado el primer desaparecido político en democracia en nuestro país. La operación consiste en cerrar y apilar las cajas, acumular. Sumar contra la resta. Las cajas están vacías pero desarrollan su presencia. Este caso “cerrado” también debe ser abierto en el futuro. Por sobre la marca López impresa en los laterales de las cajas, imprimo en un bajo relieve sin tintas la palabra Julio. Esta es la única alteración física sobre las cajas. Además de su desplazamiento operado en la circulación. Circuitos de reparto. Circuitos de protagonismo.

En relación a Robert Indiana recorro a su obra más conocida: *Love*. Esta pieza fue recurrentemente emplazada, de manera temporal o no, en varias ciudades del mundo, ya sea en museos o en la vía pública. Esta pieza ya opera como un monumento.

Aquí la intervención es un dibujo, a mano alzada, y consiste en montar una palabra nueva en la palabra existente. Deviene casi en una intervención sonora. Me interesa mucho el cruce que se da al encimar la letra V y la letra P. En Argentina esas dos letras compusieron un signo político muy potente durante el siglo pasado. Y claro, también tiene relación con el caso López aludido. Este dibujo se titula: *Lo ves?...* En el pasaje operado del idioma inglés al español podemos hablar de una “traducción”. La pregunta resuena, sonora. También sucede aquí una contextualización. Un emplazamiento. Un in situ.

Estas piezas cumplen con las premisas que enuncian los monumentos, pero no construyen esos monumentos. Dan visibilidad, dan cuerpo, pero con otra fisicidad.

Estos trabajos se integran a un proyecto que vengo desarrollando, llamado Promoción de Julio”.



Embalaje (2009 - 2010)

Objeto, cajas de cartón intervenidas

186 x 24 x 17 cm



Lo ves? (2009)

Dibujo ploteado

130 x 90 cm

¿Agonía o reconfiguración? Algunas reflexiones sobre el destino de los monumentos

María José Melendo
UNCo-CONICET

En el presente, la reflexión en torno a la eficacia en el arte ocupa un lugar protagónico, alcanzando cuestiones que tienen que ver con para qué sirven determinados gestos, o si resultan elocuentes para los destinatarios, debido a que por ejemplo, en muchos casos prácticas 'interactivas' son experimentadas de modo distante y desatento por un público cada vez más exigente.

Estos cuestionamientos respecto a la eficacia en el arte tienen un intenso eco en las formas memoriales. Desde hace décadas se habla de la crisis que atraviesa el monumento en tanto forma de conmemorar el pasado. Este ha sido severamente criticado por ser un inmóvil objeto que fosiliza el acontecimiento al que se refiere. Siguen vigentes entonces las afirmaciones de Theodor Adorno cuando ironizaba acerca de que el parecido entre el monumento y el mausoleo no es sólo fonético.

Cabe señalar que los monumentos responden a intenciones políticas de conmemorar aspectos del pasado desde determinada dirección, de allí el intenso valor atribuido a esas masas de piedra o mármol en el espacio público que de acuerdo a los avatares históricos son decapitadas, destruidas, y en su lugar es emplazado otro objeto que responde a una nueva cosmovisión histórico política. Esta tendencia maniquea que vertebró los propósitos de los monumentos es criticada por la rigidez y el determinismo con el que éstos interpretan el pasado en términos heroicos, de vencedores y vencidos. Incluso desde sus materiales: mármol, bronce, los monumentos se plantean como inmortales, extemporales símbolos que se rehúsan a cualquier tipo de deriva histórica. A su vez, suponen una recepción respetuosa ya que se los reverencia y se los contempla en su majestosa y monumental presencia. En este sentido, los episodios de repudio a la realización de la intervención de Leo Ramos *El héroe somos todos* sobre el monumento de la Plaza Belgrano en la ciudad de Resistencia en noviembre del 2009, en el marco de *La obsolescencia del monumento-Resistencia* dan cuenta de la vigencia en ciertos sectores de la sociedad de esta actitud de respeto hacia la 'sacralidad' del monumento y de rechazo a formas de representación alternativas.

También, otra de las críticas a los monumentos tradicionales es hacia su invisibilidad en el espacio público donde pasan desapercibidos. Vuelvo con insistencia a una brillante observación de Gérard Wajcman quien ironiza sobre la efectiva posibilidad de recordar que tienen los monumentos y su invisible presencia los cuales a semejanza de aquellos serenos que recorrían las calles de las ciudades repitiendo "¡dormid, buenos vecinos! todo monumento dijera a cada ciudadano: ¡olvida, yo me acuerdo!"

Así, en virtud de las críticas al monumento tradicional comenzó a hablarse de su obsolescencia, de su falta de eficacia en la actual coyuntura y de la pregunta acerca de si agoniza o si en cambio debe reconfigurarse drásticamente. En mi opinión, estas observaciones al monumento responden a un problema de tremenda vigencia en el arte contemporáneo que tiene que ver con su eficacia.

El término eficacia remite espontáneamente a cuestiones pragmáticas asociadas a la utilidad, al para qué del objeto estético, ya sea pensando en la coincidencia entre las intenciones de quien realiza el gesto -del efecto que éste imagina en otros- como también teniendo en cuenta lo que verdaderamente ocurre en la recepción del gesto estético, esto es, la experiencia del intérprete. Por eso, pensar en la 'eficacia' supone reparar en el conjunto de tensiones entre la producción y recepción del objeto o acción, digo tensión pues una cosa es el deseo del productor de generar un efecto determinado y otra es lo que se hace con la obra y la apertura de ésta en el tiempo a diversas interpretaciones, su autonomía.

Ambas consideraciones se trasladan al problema de la eficacia del monumento y sobre esto resultan muy interesantes las intensas discusiones que tuvieron lugar a propósito de las dificultades para representar acontecimientos considerados límites como el Holocausto judío debido a que en las mismas emergió la cuestión de la obsolescencia del monumento tradicional para evocar el horror. Por ello, autores como el especialista en memoriales James Young propone el término 'contramonumento' para referirse al trabajo reciente de toda una generación post trauma que se propuso conmemorar dicho acontecimiento pero desde estrategias no convencionales, destacando la condición efímera, parcial que todo monumento tiene, el cual debe ser concebido desde una visión crítica. Así, en el caso del Holocausto artistas como Christian Boltanski, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, -entre otros- desplegaron acciones, intervenciones, gestos estéticos en el espacio público que reivindican 'pequeñas memorias' como las llama Boltanski, *monumentos invisibles* como denominó Gerz a la obra realizada junto a Esther Shalev al proyectar en Hamburgo como estrategia de repudio a la invisible presencia de los monumentos en el espacio público un monumento que fue hundiéndose paulatinamente hasta volverse 'invisible'; o también 'marcas de memoria' como las llama Hoheisel para reparar en la condición plural, no monopólica de este tipo de prácticas.

La labor de esta generación denominada 'post-Holocausto' pone de manifiesto que el actual panorama respecto a la crisis en las formas monumentales de representación no debe conducir a plantear su fin: la muerte de tal recurso sino por el contrario exhibe la necesidad de una reconfiguración esencial que plantee nuevas formas, nuevos procedimientos y haga frente tanto a la invisibilidad en el espacio público de los monumentos tradicionales como a su contemplación pasiva. Tales prácticas, al igual que la que en Resistencia propuso Leo Ramos, le confieren a los destinatarios el rol no de meros partícipes sino de co autores del gesto estético que tiene lugar.

Creo que es la recepción la que en definitiva determina el éxito o fracaso de las intenciones buscadas por los artistas, de los efectos pensados por éstos los cuales son arrasados por las interpretaciones propuestas por los destinatarios. Es por ello que se afirma que el éxito o fracaso de los monumentos depende de lo que en el futuro se haga con ellos, es decir nuevamente se está ante la cuestión de la eficacia que nos conduce también a señalar que aún cuando se reivindicó aquí la importancia de que las formas memoriales instauren nuevos medios artísticos, que profanen los tradicionales para lograr conmemorar sin simplificar y que promuevan experiencias estéticas en otros, destacamos también que estos procedimientos corren el riesgo de volverse inaccesibles, ya sea porque implementan un conceptualismo hermético que puede resultar ininteligible para

humildes mortales que no habitan el denominado 'mundo del arte' o porque el otro no interpreta el lugar de memoria que se pretendió construir. Como ocurrió con el Monumento a los judíos asesinados durante la Segunda Guerra Mundial construido en Berlín y diseñado por Peter Eisenman, quien debió acceder a diseñar un centro de documentación dentro del espacio conformado por el memorial pues los cerca de tres mil pilares de hormigón que lo constituyen no resultaron lo suficientemente elocuentes como para hablar por sí mismos; a su vez, el monumento tiene vigilancia permanente para cuidar los 'usos del monumento' ya que por ejemplo no se puede comer o tomar sol encima de los de pilares de hormigón.

Entonces, no se trata de defender ciegamente las propuestas memoriales contemporáneas, sino de desatacar cómo éstas recusaron el legado de siglos, obligadas por la inoperancia de las formas memoriales canónicas. Para que la crítica sea radicalmente legítima esa búsqueda de procedimientos no debe detenerse nunca. Vaticino así buenos augurios a las formas memoriales que defiendan una permanente reconfiguración de sus fronteras, acercándose más a un organismo vivo en permanente metamorfosis que a un reificado objeto que adorna una plaza el cual se transforma en el lugar de reposo de las palomas, o por qué no, en el lugar para que los horneros construyan su hogar, según muestra Esteban Álvarez en su fotografía.

PATRICIA HAKIM

Egresada de la E.N.B.A.P. Pueyrredón con el mejor promedio, en 1988. Estudia arquitectura de 1981 al 85. Ha participado de numerosas exposiciones individuales y colectivas desde de 1991. A partir de 1994, dicta cursos de técnicas de escultura en distintas instituciones como el IUNA, el Rojas o la Fundación Steps. En 1992 recibe el Subsidio a la Creación artística de la Fundación Antorchas y en 1999 la Beca del Fondo Nacional de las Artes: Creación, entre otras distinciones. A partir del 2004 diseña y coordina distintos ciclos de mesas redondas, co-cura las muestras "Efecto Downey" junto a Justo Pastor Mellado, "Negatec" junto a Luis Camnitzer, conceptualiza y dirige el programa Intercampos I, II y III; en el Espacio Fundación Telefónica y en el 2007 recibe el Premio Héctor Cartier "A la acción docente del año" por la coordinación del Programa Intercampos, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Diseña y dirige en el 2008 el programa "Tec-en-arte" en el Espacio Fundación Telefónica, "Intercambios" junto a Valeria González en la galería Arte por Arte y "Entrecampos regional", con incidencia en Resistencia, Tucumán, General Roca, Rosario, Oberá, Bariloche, Salta y Córdoba junto a la Oficina Cultural de la Embajada de España y otras instituciones. Cura "La obsolescencia del monumento" en Resistencia, en el MUBA y en Buenos Aires, en el Fondo Nacional de las Artes. Co-cura "Para-construcción" en el Itaú Cultural junto a Jimena Ferreiro Pella. Ha participado en calidad de jurado y conferencista en numerosos eventos nacionales e internacionales, como así también en la Trienal de Chile.

LUIS CAMNITZER

Nació en Alemania en 1937. Emigró al Uruguay a los 14 meses. Vive en Nueva York desde 1964. Profesor Emérito de la Universidad del Estado de Nueva York. Entre 1999 y 2006 fue curador para artistas emergentes en The Drawing Center, Nueva York. Fue curador pedagógico de la 6ta Bienal de MERCOSUR. En el presente es curador pedagógico de la Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, Brasil. Graduado en escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Universidad de la República, Uruguay, cursó estudios de arquitectura en la Facultad de la misma universidad, y escultura y grabado en la Academia de Artes Plásticas de Munich. Recipiente de la Beca Guggenheim en 1961 y también en 1982. En 1998 recibió el premio anual de la crítica de arte latinoamericana otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte. En 2002 recibió el premio Konex MERCOSUR como artista, educador y teórico.

Entre las exposiciones mas importantes se encuentran: 1984, 1986 y 1991, Bienal de la Habana; 1988, Bienal de Venecia representando al Uruguay; 1996, Universalis, Bienal de San Pablo; Face a l'histoire, (secciones de los 1970s y de los 1980s), Centre Pompidou, Paris; 1997, Bienal de Mercosur, Porto Alegre; 1999 y 2004, Bienal de Liverpool; 2000, Whitney Biennial, Nueva York; 2000, Casa de América, Madrid; Versiones del Sur, Museo Reina Sofía, Madrid; 2001, The Kitchen, New York; 2002, Documenta 11, Kassel; 2003, muestra retrospectiva, Kunsthalle Kiel; Beyond Geometry: Experiments in Form, Los Angeles County Museum of Art, California; Museo Blanes, Montevideo; 2005, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires; 2006, Bienal de Pontevedra; 2007, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica; 2008, Alexander Gray Gallery, Nueva York.

GABO CAMNITZER

Nacido en Nueva York, EUA, 1984.

Educación: 2005- 2008 Konsthögskolan Valand, Göteborgs Universitet, Suecia.

2002 –2004 Thomas Hunter Honors Program, Hunter College, City University of New York, EUA.

Muestras individuales: 2010, Galería Dodeca, Montevideo, Uruguay. 2010, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay. 2009, Disregarding Alchemy, Galleri 54, Gotemburgo, Suecia. 2008, Blobs, Chunks, and a Video: Empirical Obfuscations, Galleri Rotor, Gotemburgo, Suecia.

Muestras colectivas: 2009, Rumstering, Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suecia. 2009, Utsändning Under Sommaren, Galleri Thomassen, Gotemburgo, Suecia. 2008, The Stage, KRING Espacio de Cultura Creativa, Seoul, Corea. 2008, A4 Show, Minsk, Belarús. 2008, Long Story Short, Konsthallen, Gotemburgo, Suecia. 2007, Utsnitt, Galleri Bäckalyckan, Jönköping, Suecia. 2007, Permanens, Linköpings Universitet, Linköping, Suecia. 2007, A4 Show, Rotor 2, Gotemburgo, Suecia. 2006, Residencia y exposición, El Basilisco, Buenos Aires, Argentina. 2006, Great Expectations, Glasshuset, Gotemburgo, Suecia. 2005, Bad Taste, Rotor 2, Gotemburgo, Suecia. 2004, Terrorvison, Exit Art, Nueva York, EUA.

Becas: 2008, Eric Ericson Fond. 2008, Bertha Neuberghs Fond. 2007, Akademiska Hus Stipendiet.

MARCELO BRODSKY

Fotógrafo y Economista formado en Barcelona durante su exilio en los 80. Editó y expuso las obras Buena Memoria, Nexo, Memory Works, Memoria en Construcción, Vislumbres Correspondencias con Manel Esclusa, Correspondencias con Martin Parr y Correspondencias con Pablo Ortiz Monasterio, en diversos museos y galerías del mundo entre 1997-2008. Autor de Los condenados de la tierra, Piedras sobre Piedras e Imágenes contra la ignorancia, instalaciones éstas expuestas entre el 2003 y el 2007 en varios países. Participó de la curaduría de Cuerpos Políticos, organizado por el Hemispheric Institute for Performance and Politics y como coorganizador del Forum Latinoamericano de Fotografía en SP. Miembro de Asociación Buena Memoria, organismo de DDHH y de la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado que supervisa y coordina la ejecución del Parque de la Memoria junto al Río de la Plata y del Monumento por los desaparecidos y asesinados durante la dictadura militar.

VIVIANA BRAVO BOTTA

Nacida en Santiago de Chile, 1974. Artista visual especializada en Integración entre Arte y Arquitectura en la Kunstakademie Düsseldorf y en Diseño Experimental de Espacios en la Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Realiza proyectos de investigación colaborativa los cuales concluyen en archivos, mapas, visualizaciones de datos, dibujos, videos e intervenciones espaciales vinculados espacios públicos en conflicto. Ha expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de Bellas Artes de Santiago, en el Centro Cultural de España en Guatemala y en Bethanien Kunsthaus entre otros.

Trabajó 565 días en la administración cultural chilena, de donde renuncia para volver a la sociedad civil. Actualmente junto a la labor docente, realiza proyectos de prácticas artísticas vinculados a experiencias socioespaciales trabajando en cooperación con arquitectos e historiadores, los cuales estudian los efectos del pensamiento moderno en Chile en dos regiones del país. Desde el 2009 idea y coordina el seminario internacional "Arte, Estética y Política Urbana: Pensamientos y Prácticas Artísticas y Sociales en América Latina" en el Centro Cultural de España en Chile invitando a artistas, arquitectos, urbanistas y teóricos de América Latina a compartir sus experiencias, generar diálogos y redes de cooperación.

AMÉRICO CASTILLA

Estudió pintura ante la irrefutable evidencia de que se recibiría de abogado. Trabajó como abogado, pero al quinto año de hacer derecho penal se marchó del país en medio de amenazas de muerte. Estudió en Inglaterra técnicas tan británicas como el grabado y la litografía y en Estados Unidos pintó junto al mar. Volvió no obstante al país cuando las amenazas eran aún peores. Desesperanzado, decidió exponer en grandes galerías de Buenos Aires y ganar premios. Algunos de ellos le permitieron hacer el cerramiento del patio de la casa y comprar un aire acondicionado. Las ratas que se comieron su envío oficial a la Bial de Paris hicieron que fuera indemnizado con un dinero que le permitió comprar una chacra en Entre Ríos. Esperanzado, crió conejos, sembró rúcula y pintó esos paisajes hasta el cansancio. Cansado, decidió hacer gestión cultural para intentar ayudar a otros artistas. Optimista, aceptó ser funcionario público y dirigir un museo que se las trae para organizar extraordinarias exposiciones y transformarlo en una estructura eficiente. Desconfiado, duda de haber sido útil y sospecha que en ciertos momentos fue plenamente feliz.

TICIO ESCOBAR

Curador, crítico de arte y promotor cultural. Actual Ministro de cultura del Paraguay. Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción. Presidente del Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Miembro del Claustro del Doctorado en Filosofía, Mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile.

Últimas distinciones: la Llave de Oro de la Ciudad de la Habana, el nombramiento de profesor honoris causa del Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires, el Premio Prince Claus, de Holanda, la Beca Guggenheim, el Premio Bartolomé de las Casas otorgado ex aequo por Casa de América, Madrid y la Condecoraciones de los gobiernos de Argentina y Brasil.

Últimos libros escritos: La belleza de los otros. Museo del Barro, Asunción, 1993. El arte en los tiempos globales. Edic. D. Bosco. Asunción, 1997. La maldición de Nemur. Centro de Artes Visuales-Museo del Barro. Asunción, 1999 y El arte fuera de sí. Centro de Artes Visuales-Museo del Barro, Fondec, Asunción, 2004.

ESTEBAN ÁLVAREZ

Nació en Bs.As., 1966. Egresó de la Esc. Nac. de Bellas Artes P. Pueyrredón (1992); Posgrado: Master de Middlesex University (Londres, 2000). Participó en cursos con Luis Camnitzer en su estudio en Lucca, Italia (1994-5), y en la Universidad Palackeho, Olomouc, República Checa (1994). Participó en el programa de residencias Gasworks Studios, Londres (2000), Capacet, Río de Janeiro (2007) y en Hwei-Lann International Artists Workshop en Hualien, Taiwan (2003).

Ha recibido numerosas distinciones y participó como jurado en premios en Argentina y el exterior, como en la Fundación Iberé Camargo, Porto Alegre, 2006; Hangar, Barcelona, 2008; Premio Site Specific Panamericano 2008, Bariloche, 2008, Premio Rumos, Itaú Cultural, San Pablo, 2009, entre otros.

Fue invitado a participar como disertante / docente en distintos seminarios y charlas en Argentina y el exterior. Fue curador de una serie de exposiciones en el Centro Cultural de España, como "Un dedo en el Río" (2006), y "Del arte no político a la metáfora de los huevos de tero" (2007), entre otras.

Actualmente se desempeña como uno de los directores de la residencia de artistas El Basilisco, y como profesor en el Instituto Universitario Nacional de Arte, entre otras instituciones. Vive y trabaja en Buenos Aires.

SOFÍA GARCÍA VIEYRA

Córdoba, Argentina. Es Licenciada en escultura, UNC, durante el 2003-204 fue artista residente de la Rijksakademie van beldeende Kunsten, Ámsterdam. Ha desarrollado su trabajo en diversos medios: instalación, performance, videoperformance e intervención, incursionando últimamente en colaboración con proyectos de danza y teatro. Ha exhibido en Argentina, Sudáfrica, Japón y Holanda. Obtuvo el premio "Arte Emergente" (2001) Centro Cultural España Córdoba. Participó en Intercambios (2008), Perfil de Artista 2005, "Encuentros de Análisis y Producción de obra" -Fundación Antorchas (2001-2002), "Cielo Teórico" (2001), y "Taller de producción y pensamiento de artístico", UNC (1998). Fue docente en la carrera de Fotografía y Publicidad en la Escuela de Comunicación Audiovisual "La Metro" (2006-2007).

LUX LINDNER

Estudió Diseño Gráfico y Bellas Artes en Buenos Aires y Gráfica Tridimensional en Nueva York.

Su obra como artista visual hace pie tanto en la historia argentina como en distintas ciencias abortadas recurriendo por lo general a un ensamblaje de distintos materiales que puede desemborcar tanto en las configuraciones de la pintura contemporánea como en la instalación retrógrada. Lon más serio de su obra, si lo hay, debe ser lo que buscado en el dibujo.

Ha ganado entre otros el Premio Braque y la Beca Fullbright en 1997, el Premio Klemm en 2006 y el Premio Andreani en 2009. Ha realizado numerosas muestras individuales entre las que se destacan "Yamilas hay Muchas" en 2006 y "El Libro Gordo del Niño Mierda" en el 2008. Entre sus exposiciones colectivas se destacan la 2ª y 6ª Bienal de Artes Visuales del MERCOSUR; las bienales de Toronto y Montreal, entre otras. En el año 2008 publicó su primer libro histórico - teórico la Teoría de la Madre, de lectura obligada para quienes esperan entender algo de la Argentina.

SANTIAGO PORTER

Nació en Buenos Aires en 1971. Su obra, exhibida en muestras individuales y colectivas en la Argentina y en el exterior, forma parte de numerosas colecciones, tanto públicas como privadas. En 2002 recibió la beca Guggenheim y fue también becado por la Fundación Antorchas de Buenos Aires. En el mismo año fue invitado a participar de la residencia para artistas visuales del Banff Centre for the Arts, en Canadá. En 2007 fue becado para participar del programa Intercampos III en la Fundación Telefónica de Buenos Aires y obtuvo el primer premio de fotografía de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires. En 2008 obtuvo el premio Petrobrás-Buenos Aires Photo. Es autor del libro Piezas, publicado en 2003 y La Ausencia, publicado en 2007. Vive y trabaja en Buenos Aires.

DIEGO FIGUEROA

Nació en 1975 en Bs As, reside y trabaja en Resistencia, Chaco. Recibió en el año 2002 el Subsidio Regional de Estímulo, Fundación Antorchas,

Organizó (junto a Diego Acuña) Proyecto Resistencia. "Encuentro Nacional de Intervenciones Urbanas" en la ciudad de Resistencia.

En el 2003 se recibe de Maestro en Artes Visuales I.S.P.E.A.B.A Resistencia-Chaco.

Del 2005 a 2007 se desempeña como curador y diseñador de proyectos en el espacio de arte Radio Libertad, Resistencia.

Es docente en el taller libre del Instituto de Bellas Artes "Alfredo Santiago Pertile" Participó en numerosas muestras individuales y colectivas entre otras Contagio/Conexión, Museo de Arte Contemporáneo Unam, Posadas. El David y la copia, Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca. Esta noche no, CCEBA, Buenos Aires.

Entre otros premios podemos destacar el Primer Premio, II Salón La Capital, Museo Castagnino, Rosario, 2003.

LEO RAMOS

Nace en Resistencia en 1969. Arquitecto FAU UNNE. Realiza estudios de arte público en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Su obra se relaciona con lograr la visibilización en el ámbito urbano de reivindicaciones de agrupaciones de DD.HH., multisectoriales y estudiantiles.

A partir del 2003 dicta conferencias y talleres, sobre arquitectura y urbanismo, participativos en universidades españolas y argentinas: Autónoma de Madrid, Universidad de Sevilla, Tucumán, Córdoba, y del Nordeste.

Durante el 2004 participa de Città in Gioco urbanismo participativo con niños de escuelas medias de Torino (Italia).

Es miembro fundador de la UNILCO (Universidad Libre para la Construcción Colectiva), colectivo internacional de estudios para la investigación sobre participación ciudadana.

Obtiene mención al proyecto finalista en Idensitat Calaf/ Manresa 2005 y participa de varias muestras de proyectos de intervención urbana en el ámbito español. Ganó becas de la Agencia Española de Cooperación Internacional 1998, en 2006 de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla y actualmente la American Center Foundation.

Es editor de Página we! para El Diario de la Región. Resistencia.

En este momento desarrolla la gestión cultural del Museo de Medios de Comunicación del Chaco.

LORENA GUZMÁN

Nace en Córdoba, Argentina, en 1978. Se especializa en Historia del Arte, Crítica y Curaduría en el MNBA y La Academia del Sur. Cursa la carrera de Restauración en el IUNA. Realiza muestras, individuales y colectivas en: Alianza Francesa, Centro Cultural General San Martín, Museo Ex-Casa de La Moneda, Centro Cultural Borges, Galería Zamora, Museo Eduardo Sívori, Festival Verano Porteño Konex, Galería TransArte, Fundación Klemm, Expotrastiendas 04, Feria Arte BA 05, Galería TransArte, 06, 07, 08, Galería Vasari 09, Galería Fernando Pradilla, Centro Cultural Recoleta, Museo Castagnino de Rosario, Espacio Contemporáneo de Arte de Mendoza, Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan Ramon Vidal, Casa de la Cultura de Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, entre otros.

En el 2007 realiza un proyecto para 'Open Space' de Arte BA, con la instalación 'Minotauro/Laberinto' junto a Edgardo Cozarinsky. En el 2008 realiza una instalación, para la muestra "Soho telo muestra", Galería Vasari.

En el exterior participa: En el 2002, con fotografías en el proyecto 'Parallelives', San Petesburgo, Rusia. En el 2003, en la muestra 'Artlives' en la Jersey Gallery de Londres y de la muestra colectiva 'The derelict sensation', Site-Specific realizado en la antigua estación de subtes St. Kings Cross de Londres. 2005, Centro de Cultura Contemporáneo de Barcelona 'BAC ! 05'. 2007, Museo Oscar Niemeyer Curitiba, Brasil. 2008, Feria de Arte Contemporáneo MiArt 08 Milano, Italia. 2009, Museo Parque de las esculturas, Santiago de Chile.

HUGO RENÉ VIDAL

Nació en 1956 en Lincoln, Prov de Bs As. Argentina. Vive y trabaja en Buenos Aires. Cursó estudios de arquitectura en la Universidad Nac. de La Plata. **Algunas exposiciones:** 2009 Correspondencia. Proyecciones fotográficas en la vía pública. Tutor en Buenos Aires. Proyecciones en Bs. Aires, La Habana (Cuba), México DF, Río de Janeiro (Brasil), Santiago (Chile) y París (Francia).

Intervenciones / Topografía, Archivo de la memoria de Córdoba. Trabajos individuales y en colaboración con Cristina Piffer. 2008 Cepia, Galería Universidad Nacional de Córdoba. Promoción de Julio, Ediciones gráficas varias, Intervención urbana. 2007 Arte gira 07 Programa de exposiciones de Arte Contemporáneo, España. Memoria en construcción, Centro

Cultural Recoleta, Buenos Aires. e/star emplazamiento en San Juan, Puerto Rico, EEUU. 2005 Homenaje a V. Grippio Con Cristina Piffer. Junín. Argentina. 2004 ARCO, Futuribles, Madrid, España. Galería kbk, de México. 2003 Arte BA Galería Luisa Pedrouzo. Buenos Aires. 2002 III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú. 1999 Parque de la memoria, Buenos Aires, Argentina.

EL PLAN (MARCELO DE LA FUENTE Y RICARDO VISENTINI)

Grupo de arte fundado en el año 1990, trabaja principalmente sobre la relación existente entre ciertos avatares históricos, determinadas ideologías políticas y los símbolos que las representan. Los medios utilizados son acciones en la vía pública, graffitis, afiches, objetos, instalaciones y videos. Las acciones y obras realizadas han contado con la colaboración de diferentes artistas invitados.

El Plan participa en diversas muestras y exhibiciones tanto en Argentina como en el exterior.

Principales muestras: "CT-61" Estudio Abierto Centro.Bs As.(2006) "Palimpsestos". Stencils. Espacio Temporal. Mexico DF (2005). "10m/s2". Video instalación. Estudio Abierto Retiro-Centro. Bs As. "Hasta la Victoria Stencil". Centro Cultural Recoleta. Bs As. (2004). "S/T" Instalación, Espacio Giesso. Bs. As (1994). Intervenciones en la vía pública: "T.M.R.-3" Afiches y stencils. Bs As. "A-4 Km" Colocacion de pasacalles en autopista. Bs As. (1993). "Ars Pública. Posters y stencils, Bs. As. Proyecto Recuperar, Organizado por Greenpeace Latinoamerica y el Grupo "Escombros", Avellaneda. Bs As (1990) Video : 10m /s2 . IGV Fest. Dublin 2009 Irlanda. (2009). "1265" Video performance, Casal de Catalunya, Bs. As. (1993). "Corazonada", Galería Gaia, Bs. As. Presentaciones de los videos "Corazonada" y "Ars Pública", Casal de Catalunya, Bs.As (1992)

GRUPO DE ARTE CALLEJERO (GAC)

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se formó en 1997, a partir de la necesidad de crear un espacio en donde lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción. Es por eso que a la hora de definir nuestro trabajo, se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren un valor mayor los mecanismos de confrontación real que están dados dentro de un contexto determinado.

Desde un comienzo decidimos buscar un espacio para comunicarnos visualmente que escapara al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos, considerando los aspectos locales, territoriales, tanto en su dimensión física como social y cultural para su intervención.

Nuestra metodología de trabajo apunta principalmente a subvertir los mensajes institucionales vigentes (por ejemplo: el código vial, el cartel publicitario, la estética del espectáculo televisivo, etc) y abarca desde la intervención gráfica hasta la acción performática; teniendo en cuenta que los códigos no funcionan de igual forma en lugares distintos.

La mayor parte de nuestro trabajo tiene un carácter anónimo, fomentamos la re apropiación de nuestras prácticas y su metodología por parte de grupos o individuos con intereses afines. Muchos de nuestros proyectos surgen y/o se desarrollan a partir de la construcción colectiva con otras agrupaciones o individuos, generando una dinámica de producción que está en permanente transformación debido al intercambio con las/os otras/os. Usamos niveles diferentes (performativo, gráfico y textual) para interferir y derribar los discursos que autorizan, legitiman y legalizan la injusticia.

JUAN DE DIOS MENA

Escultor. Nacido en 1897 en Puerto Gaboto, Provincia de Santa Fe, arribó muy joven al Chaco, luego de haber trabajado como peón de estancia, mayordomo y hasta encargado de un bar. Comenzó a tallar la madera en 1932, en forma accidental y asistemática, También de esa época saldrían muchas de sus poesías, primarias y picarescas, igual que sus pinturas. Para el año 1944 se va a vivir a la casa de su gran amigo Aldo Boglietti, ubicada en la calle Brown al 188 de Resistencia, donde ya hacía un año había comenzado a gestarse lo que sería el "Fogón de los Arrieros". Sus tallas pueden clasificarse en tres períodos: el primero, el de sus inicios, con tallas vestidas con fieltro, telas, pelos; el segundo se destaca por su gran audacia de deformaciones expresivas y un tercero y último período al que podríamos calificar como cubista. El 4 de abril de 1954 se produce el fallecimiento de Juan de Dios Mena en la ciudad de Rosario, donde se había trasladado para someterse a una operación quirúrgica. A partir de esa fecha y en su homenaje, el Fogón de los Arrieros inicia su temporada cultural, el día 4 de abril de cada año.

Coordinación

Fernando Farina
Andrés Labaké

Prensa

Laura Calle Rodríguez
prensa@fnartes.gov.ar

Diseño Gráfico

Estudio Lima+Roca



Fondo Nacional de las Artes
Alsina 673, C.A. de Buenos Aires
Tel.: 4343-1590

www.fnartes.gov.ar
fnartes@fnartes.gov.ar

LA OBSOLESCENCIA DEL MONUMENTO

Buenos Aires

Del 16 de marzo al 19 de abril, 2010

CURADORA

Patricia Hakim

ARTISTAS

Esteban Álvarez, Viviana Bravo Botta, Marcelo Brodsky, Luis y Gabo Camnitzer, Américo Castilla, El Plan (Marcelo de la Fuente y Ricardo Visentini), Ticio Escobar, Diego Figueroa, GAC, Sofía García Vieyra, Lorena Guzmán, Lux Lindner, Santiago Porter, Leo Ramos, Hugo Vidal.



FONDO NACIONAL DE LAS ARTES

Alsina 673. C. A. de Buenos Aires / Tel.: 4343-1590
fnartes@fnartes.gov.ar / www.fnartes.gov.ar