



Contratapa:
GYULA KOSICE
Hábitat hidroespacial en la constelación de Yael
(detalle), 2003

EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA

FUNDACION
OSSE

EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA

Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010

FUNDACION
OSSE

Página 1:

GERARDO CLUSELLAS, CÉSAR JANNELLO,
MAURICIO KAGEL
Torre de América, 1953-54
Vista nocturna



FUNDACIÓN OSDE
CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
Tomás Sánchez
de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiale

VOCALES
Gustavo Aguirre
Liliana Cattáneo
Horacio Dillon
Luis Fontana
Daniel Eduardo Forte
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

ESPACIO DE ARTE
FUNDACIÓN OSDE

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantín

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Javier González
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

EXPOSICIÓN
Y CATÁLOGO

CURADURÍA Y TEXTOS
Rodrigo Alonso

ASISTENCIA
Micaela Bianco
Gabriela Vicente Irrazábal

DISEÑO DE MONTAJE
Gabriela Maltz

DISEÑO GRÁFICO
Estudio Lo Bianco

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Violeta Mazer

IMPRESIÓN DE
GRÁFICA DE SALA
Sign Bureau

IMPRESIÓN
NF Gráfica s.r.l.

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE y el curador agradecen la generosa colaboración de artistas, coleccionistas, directores y personal de museos e instituciones que facilitaron las obras y documentos que han hecho posible esta muestra:

Orly Benzacar, Sebastián y Alejandro Borensztein, Florencia Braga Menéndez, Gustavo Bruzzone, Laura Bucelatto, Marcelo Céspedes, Andrea Chami, Martín Churba, Patricia Daiez, Ramón De la Vega, Juan Carlos Distéfano, Sergio Domínguez Neira, Rubén Fontana, Alberto Giudici, Maraní González del Solar, David Gorodisch, Mónica Guariglio, Cristina Guzmán, Ana Martínez Quijano, Victoria Messi, Cintia Mezza, Joaquín Molina, Nidia Olmos de Grippo, Patricia Pearson de Vergez y Juan Vergez, Gustavo Quiroga, Cecilia Rabossi, Miguel Riglos, Patricia Rizzo, Dr. Carlos Siegrist y Sra., Francisco Solano López, Claudio Williams, Archivo General de la Nación (Departamento de Documentos Fotográficos y Departamento de Cine, Audio y Video), Fundación Banco de la Nación Argentina, Fundación Forner-Bigatti, Fundación Interior, Galería Ruth Benzacar, MALBA—Colección Costantini, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (MAMBA), Museo Xul Solar.

EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA

Imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010

Del 26 de marzo al 30 de mayo de 2009



EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA

RODRIGO ALONSO

Las ontologías del presente demandan arqueologías del futuro, no pronósticos del pasado.

FREDRIC JAMESON ¹

A pesar de que el futuro, como el pasado, es una cualidad constitutiva del presente, su inmediatez no siempre nos apela con la misma intensidad. A veces se manifiesta como una realidad lejana e inaccesible; otras, aparece como algo inminente, muy próximo y hasta casi inevitable. Hubo épocas en las que nadie esperaba ver realizados los pronósticos de políticos, tecnólogos, filósofos, e incluso sus propios sueños; hoy muchas veces disfrutamos de comodidades que pensábamos remotas una década atrás.

Paradójicamente (o quizás por esto último), nuestras sociedades han perdido la capacidad de imaginar el futuro.² Las reiteradas crisis, los problemas sociales, la inseguridad civil, la degradación urbana, las urgencias financieras ocupan el tiempo de especialistas y planificadores, quienes difícilmente ven más allá del campo específico de su actividad. Ya no se escuchan proyectos políticos a largo plazo y mucho menos modelos de país; de hecho, a un año de la celebración del Bicentenario, poco sabemos sobre la forma en que recordaremos la revolución que nos instituyó como nación.

Algo muy diferente sucedía hacia 1910, en los festejos del Centenario. La transformación urbana y tecnológica de Buenos Aires que se exhibía entonces, venía a realizar el proyecto que la generación del ochenta había diseñado con cuidado y previsión. Aun cuando no todo estaba terminado, y muchas “disonancias” fueron disimuladas o anuladas por métodos nada felices (aunque quizás sí tan previstos como los festejos),³ el Centenario era la realización de un sueño y la declaración

En páginas anteriores:
Fotógrafo no identificado
Plaza de Mayo iluminada,
1910. AGN



Primera Plana,
noviembre 1967

de que se podía y se debía seguir soñando. “La Argentina era un país optimista –señala Horacio Salas–, donde las palabras más reiteradas en los libros, artículos periodísticos y discursos oficiales eran *futuro, destino y porvenir*.”⁴

Incluso para los anarquistas acallados en los festejos, la Argentina era un país de promisión. Muchos de ellos, inmigrantes europeos, creían en la posibilidad de alcanzar en nuestro suelo las reivindicaciones y los derechos sociales que se les negaban a los trabajadores en Europa, conquistando el auténtico estado comunista. Pierre Quiroule, un activista francés radicado en Buenos Aires,⁵ escribe aquí *La ciudad anarquista americana* (1914),⁶ una pieza clave de las utopías libertarias ácratas que, a diferencia de sus antecesoras, incluye un plano de la ciudad proyectada, lo que refuerza su incuestionable factibilidad. Así, la Argentina era el escenario de imaginarios de futuro enfrentados, pero para nada ausentes.

El arte y la cultura argentinos han sido también pródigos en imaginarios de futuro. De eso da cuenta, precisamente, esta exposición. Aunque los motivos que han llevado a los creadores a tomar ese camino hayan sido de los más diversos y tal vez no resulten del todo manifiestos, una revisión de sus producciones, sus sueños y sus propuestas nos permitirá reunir ideas y diagnósticos, fantasías y críticas, reflexiones y anhelos en los que quizás encontremos algunas claves para pensar nuestro presente. Como sostiene Margarita Gutman, “Las distintas miradas hacia el futuro califican a la sociedad que las construye y hablan más de ella misma que del futuro que proyectan”.⁷

La muestra toma como inicio simbólico el festejo del Centenario, y confronta piezas de diferentes épocas y extracción, incluyendo algunas producciones contemporáneas creadas específicamente para este evento. En momentos en los que los imaginarios de futuro han mermaado o acaso (como veremos más adelante) han cambiado su sentido, la exhibición se propone construir un entorno propicio para repensar la cuestión. Sin el espíritu nostálgico ni revisionista de los retornos posmodernos plantea, no obstante, un retorno: una vuelta al pensamiento sobre un tema que se despliega en los términos de una re-vuelta.⁸

Almanaque Peuser
(detalle)
Editor Casa Jacobo
Peuser, 1913





Fotógrafo no
identificado
El Graf Zeppelin sobre
Avenida de Mayo,
1934. AGN

UTOPIÁS

El 30 de junio de 1934, la ciudad de Buenos Aires se conmocionó con la llegada del Graf Zeppelin, un famoso globo dirigible alemán que estaba recorriendo el mundo. La nave atravesó el cielo de la capital porteña; la euforia de sus habitantes fue tal que el gobierno declaró un asueto inmediato de actividades. La elegante silueta del Zeppelin sobrevoló el centro de la ciudad y descendió en Campo de Mayo. Dejó un recuerdo imborrable, que hoy prolongan algunas fotografías que se conservan en el Archivo General de la Nación.

Una flota de aviones biplaza dio la bienvenida al visitante extranjero. Uno de ellos era tripulado por un joven aviador de veintiún años, Amancio Williams, que describe el espectáculo en términos casi visionarios: “Nunca lo olvidaré: como fondo, a la derecha de mis dos alas plateadas, mirando hacia arriba, aparecía el precioso Zeppelin plateado, con sus elegantes movimientos contra el cielo. Hacia abajo, el precioso Río de la Plata, plateado en la luz mañanera; la extendida



XUL SOLAR
Vuel Villa, 1936
Acuarela s/papel
34 x 40
Derechos reservados
Fundación Pan Klub -
Museo Xul Solar
(obra no exhibida)

línea de costa del Uruguay; la visión de ese país y la sensación de que más allá se encontraba el continente Sudamericano. Desde la línea costera hacia el horizonte, es decir, hacia el norte, el panorama estaba cubierto por la niebla de la mañana como un suave velo gris plateado que subía, hasta que mis ojos encontraban la quilla del Zeppelin, la grandiosidad de su casco y la explosión de la plateada luz”.⁹ A los ojos del joven Williams –que se convertiría en uno de los arquitectos y urbanistas más importantes de nuestro país– el Zeppelin participa de una continuidad entre el cielo y la tierra, una fusión teñida de un plateado persistente. El gigante tecnológico no viene a distorsionar el paisaje sino a completarlo con precisión y majestuosidad.

Buenos Aires ya era entonces una ciudad verdaderamente moderna, quizás demasiado moderna. El crecimiento edilicio y poblacional, el transporte público, el incremento de las comunicaciones, el flujo incesante de inmigrantes, la multiplicación de la actividad comercial se vivían por momentos como grandes problemas urbanos.

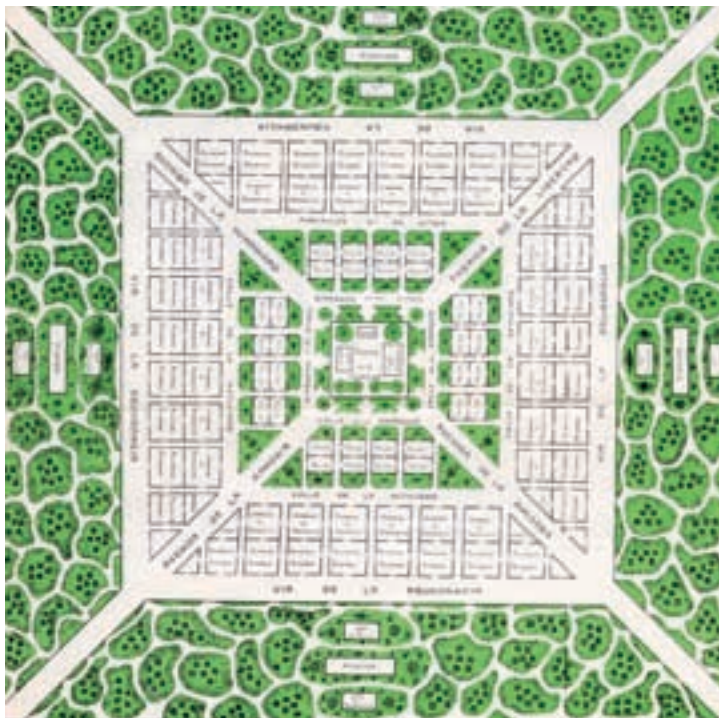
La preocupación ante el desmesurado crecimiento de la ciudad encuentra respuesta temprana en algunas anticipaciones y utopías casi bucólicas. En el Almanaque Peuser de 1913, José María Salaverría ima-



Fotografía no identificado
Construcción del subte
Línea A, 1912. AGN

gina a Buenos Aires en 1963 como una urbe extendida, conectada hacia el sur con La Plata y hacia el norte con el Delta del Tigre, cuya actividad industrial y comercial estaría concentrada en estas dos vías, dejando el resto de la ciudad para el ocio y la dispersión, con colinas artificiales y temples de mármol para la lectura, la meditación y el deleite.¹⁰ Curiosamente, ese mismo año se inauguraba el subterráneo, que abría una nueva vía de la ciudad hacia el oeste. Al año siguiente, Pierre Quiroule imagina su Ciudad Anarquista Americana en un ámbito donde se combinan armoniosamente ciudad y campo, naturaleza y cultura. Este eje relacional es uno de los más reiterados en las narrativas utópicas, y continúa hoy en varias propuestas de diseño sustentable y del pensamiento ecologista.

Dos años después del paso del Zeppelin, Xul Solar imagina otra alternativa al crecimiento incontenible de la población: *Vuel Villa* (1936), una ciudad voladora con globos aerostáticos, ruedas y hélices, una arquitectura majestuosa, lúdica y funcional.¹¹ Pero su imaginación va mucho más allá en *Mestizos de avión y gente* (1936), una acuarela que retrata a un par de seres alados, con hélices, ruedas, escaleras, chimeneas y caños de escape, la síntesis más acabada de la simbiosis entre los humanos y los nuevos medios de transporte.



PIERRE QUIROULE
Plano de *La ciudad
anarquista americana*
Editorial La Protesta,
Buenos Aires, 1914



AMANCIO WILLIAMS
*Sala para el espectáculo
plástico y el sonido en el
espacio, 1942-1953*
Fotomontaje en un
parque

Este interés por el espacio aéreo se prolonga en el tópico de la ascensión, que caracteriza su obra de la década siguiente. Montañas y edificios cada vez más altos conviven con escaleras omnipresentes, que conducen hacia alturas que frecuentemente se confunden con el cielo. La ascensión es una metáfora de una búsqueda espiritual; la utopía solariana apunta a la humanidad en cuerpo y espíritu. Pero en la década de 1950, esta utopía adquiere una realidad casi material en una serie de proyectos edilicios que se ubican a medio camino entre la arquitectura y la invención plástica. En los proyectos de fachadas para el Delta de 1954, las construcciones son al mismo tiempo aéreas, terrestres y comunitarias, el punto medio exacto entre la voluntad de ascensión, el mundo terrenal, la proyección social y la escala humana.

Los proyectos arquitectónicos de Amancio Williams han perseguido con frecuencia estos mismos objetivos. “La posibilidad más notable de la arquitectura –sostiene– es la de llevar las formas al espacio, dejando el suelo libre en vez de aplastarlo. Es la más trascendente desde el punto de vista urbanístico, pues permite erigir ciudades integradas con la naturaleza, en que se reserva al hombre el plano natural del suelo para su circulación y su solaz, mientras la circulación mecánica se desarrolla en planos superiores, que no se cruzan. Es también importantísima la posibilidad de construir a grandes alturas, pues permite concentrar la población en ciudades poco extendidas, a la medida humana.”¹²

Estas propuestas encontraron una aplicación concreta en sus proyectos, algunos de los cuales, por fortuna, han sido ejecutados, como la magnífica *Casa sobre el arroyo en Mar del Plata* (1943-45), conocida también como *La casa del puente*. Otros han quedado plasmados en planos y dibujos que son el trazo de un pensamiento. Sus *Conjuntos de blocs* (1943-1980) conjugan las casas elevadas con la íntima relación hogar-naturaleza; su diseño de una *Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio* (1942-1953) no es sólo el plan de un auditorio sino también el ámbito para un nuevo tipo de producción artística.

Lo que aproxima a Williams al pensamiento utópico es su convencimiento de trabajar en el sentido de un cambio social profundo, de una transformación de la vida y del destino mismo de los seres humanos. “La tarea primordial del hombre nuevo, para lograr el bien de la humanidad y hasta para su supervivencia en condiciones aceptables, es aplicar los conocimientos científicos a la vida [...] mi vocación es, justamente, la aplicación del conocimiento a la vida en lo que concierne a mi campo: la arquitectura, el urbanismo, el planeamiento, el diseño.”¹³ Por eso, cada uno de sus proyectos es mucho más que una mera so-



GYULA KOSICE
Ciudad Hidroespacial
 (detalle), proyecto de
 1960
 Acrílico
 Dimensiones variables

lución arquitectónica. Uno de ellos encarna, desde el título, ese ideal: *La ciudad que necesita la humanidad* (1974-1989).

A la luz de los avances tecnológicos y los problemas vitales urbanos, Gyula Kosice idea uno de sus proyectos más emblemáticos, la *Ciudad Hidroespacial*. Su germen se encuentra en una frase publicada en la revista *Arturo* (1944) que reza: “El hombre no ha de terminar en la Tierra”. La unión de ese precepto con sus investigaciones en el terreno de las esculturas y las arquitecturas líquidas, conduce al artista a diseñar un hábitat urbano flotante compuesto por módulos habitables que se mantienen indefinidamente suspendidos por la energía extraída del agua mediante un proceso de fisión.

Pero la *Ciudad Hidroespacial* no es simplemente la prolongación de la vida terrestre en un entorno elevado. Su creación supone un cambio radical de la humanidad y de las normas que rigen su existencia y comportamiento. “Hasta ahora sólo utilizamos una mínima proporción de nuestras facultades mentales –asegura Kosice en su manifiesto *Arquitectura y Urbanismo Hidroespacial* de 1972– adaptadas a módulos que, de alguna manera, derivan de la arquitectura llamada moderna o «funcional». Es decir, el departamento o la «celdilla» para habitar, que una sociedad de clases nos impone con su economía y su explotación compulsiva [...] Debemos reemplazar a las habitaciones que se han

convertido en ritual arquitectónico y periférico: living, comedor, dormitorio, baño, cocina, muebles, por serenas o intensas, pero en todo diferenciadas, propuestas de *lugares para vivir*.”¹⁴

El proyecto involucra un cambio también en los usos de las unidades habitables. Así, en la *Ciudad Hidroespacial* encontramos una “anti-torre girable para captar los límites imprecisos de la distancia”, un “lugar para establecer coordenadas sentimentales, corporales, copulativas, sexuales y eróticas en levitación sublimada”, o un sitio para “explosiones de júbilo contenido” y otro “para constatar el derrumbe de la experiencia”.

El proyecto kosiceano resuena en los *Jardines Flotantes* de Tomás Saraceno. Pero la obra de este artista posee un grado de inmediatez que involucra al espectador de forma más directa y activa. Algunas de sus piezas son participativas, otras incorporan el entorno o disparan asociaciones emocionales o perceptivas. Aunque no estén al alcance de la mano, son palpables; aunque se presenten en estado de proyecto, no parecen imposibles o remotas.

Menos interesado por la construcción de otros mundos, Saraceno expone otras formas de habitar nuestro mundo, que implican una transformación de nuestra visión y conciencia. A veces sólo se trata de observar a nuestro alrededor con otros ojos o desde otra perspectiva. En esa modificación de la mirada y el pensamiento se cifra el poder transformador de una producción que es al mismo tiempo una invitación a la reflexión y al cambio.

TOMÁS SARACENO
Flying Garden, 2006
 Intervención site-
 specific. Sudeley Castle
 Reconstruction, UK
 Dimensiones variables
 (obra no exhibida)



MARCELO POMBO
Escombros flotantes,
2006
Esmalte s/madera
70 x 100

Las imágenes flotantes que aparecen con insistencia en la obra reciente de Marcelo Pombo poseen una filiación confesada con la producción de Xul Solar,¹⁵ aunque los ranchos, los escombros, las manifestaciones, desplazan la mirada hacia nuevos territorios de conflictividad. Estos conflictos no se relacionan sólo con las realidades a las que supuestamente las imágenes refieren. Hay, ante todo, una tensión plástica que se agudiza en la incomodidad de su belleza. Si el optimismo utópico modernista aspiraba a la disolución de los conflictos o a su integración ideal en un mundo de belleza y bienestar, Pombo nos enfrenta al momento donde la belleza no es el resultado de la resolución del conflicto sino de su estetización espectacular.

Sebastián Gordín construye unos universos ideales pero reducidos a microentornos de silencio e intimidad. En su poética reverberan los mundos infantiles, las ciudades perfectas de juguetería, el futuro deslumbrante de la ciencia ficción. Hay, a veces, un dejo de nostalgia y otras un clima extraño o amenazador. Hay, también, algo privado e indescifrable que provoca cierta incertidumbre o inquietud. Pero a pesar de su privacidad, sus obras impactan en el imaginario colectivo, encuentran eco en un sustrato social construido sobre ideales y fantasías comunes, generacionales, comunitarias. Sus mundos son cerrados y



FABIANA BARREDA
Casita del Tigre.
Homenaje a Xul Solar, de la serie
Arquitectura utópica,
2004
Maqueta
40 x 50 x 30

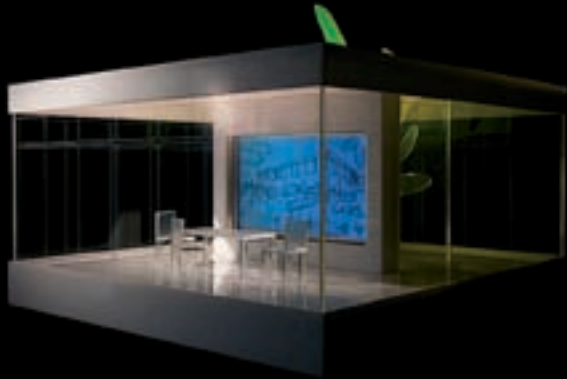
al mismo tiempo inclusivos, parecen lejanos pero están en cada uno de nosotros.

Las utopías locales, las arquitecturas visionarias, los deseos y las urgencias individuales y sociales se conjugan en la obra de Fabiana Barreda. Buceando en proyectos y figuras claves de la historia arquitectónica argentina y latinoamericana, en los legados de Lina Bo Bardi, Amancio Williams o Xul Solar, la artista propone una reflexión sobre el destino de los proyectos modernistas regionales, sobre su vigencia, necesidad y actualidad.

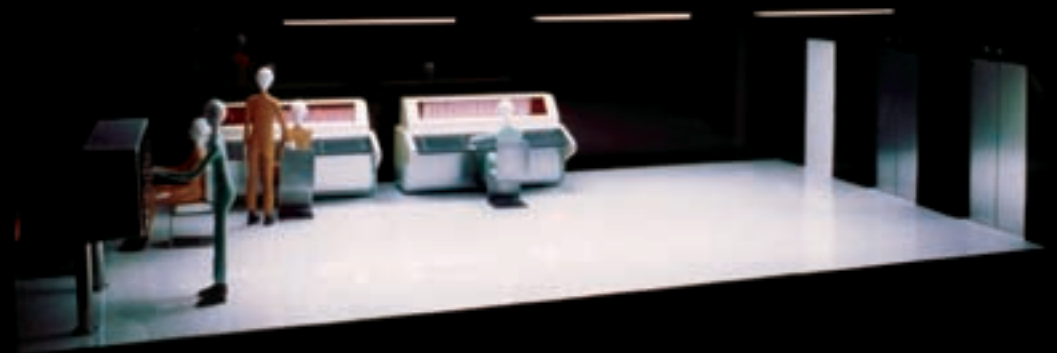
Hábitat, naturaleza y cuerpo coinciden en imágenes austeras, pero de fuertes resonancias simbólicas. En su serie **Arquitectura utópica** (2004), el diseño edilicio es al mismo tiempo condición básica de la vida, voluntad de forma y proyecto social. Las maquetas remiten simultáneamente al plan constructivo y al universo infantil, núcleo fundamental de la actividad creativa y formadora. Una fotografía de la serie, *Modulor para niños. Deconstructiva* (2004), destaca la filiación.

La contemporaneidad parece huérfana de proyectos de transformación social profunda. El discurso político ha desechado todas las conno-





FABIANA BARREDA
Homenaje a la casa de cristal de Lina Bo Bardi,
 2007
 Video instalación
 150 x 50 x 50



SEBASTIÁN GORDÍN
Procyón (detalle), 2001
 Caja de madera,
 acrílico, plástico, metal
 y luces
 240 x 180 x 155

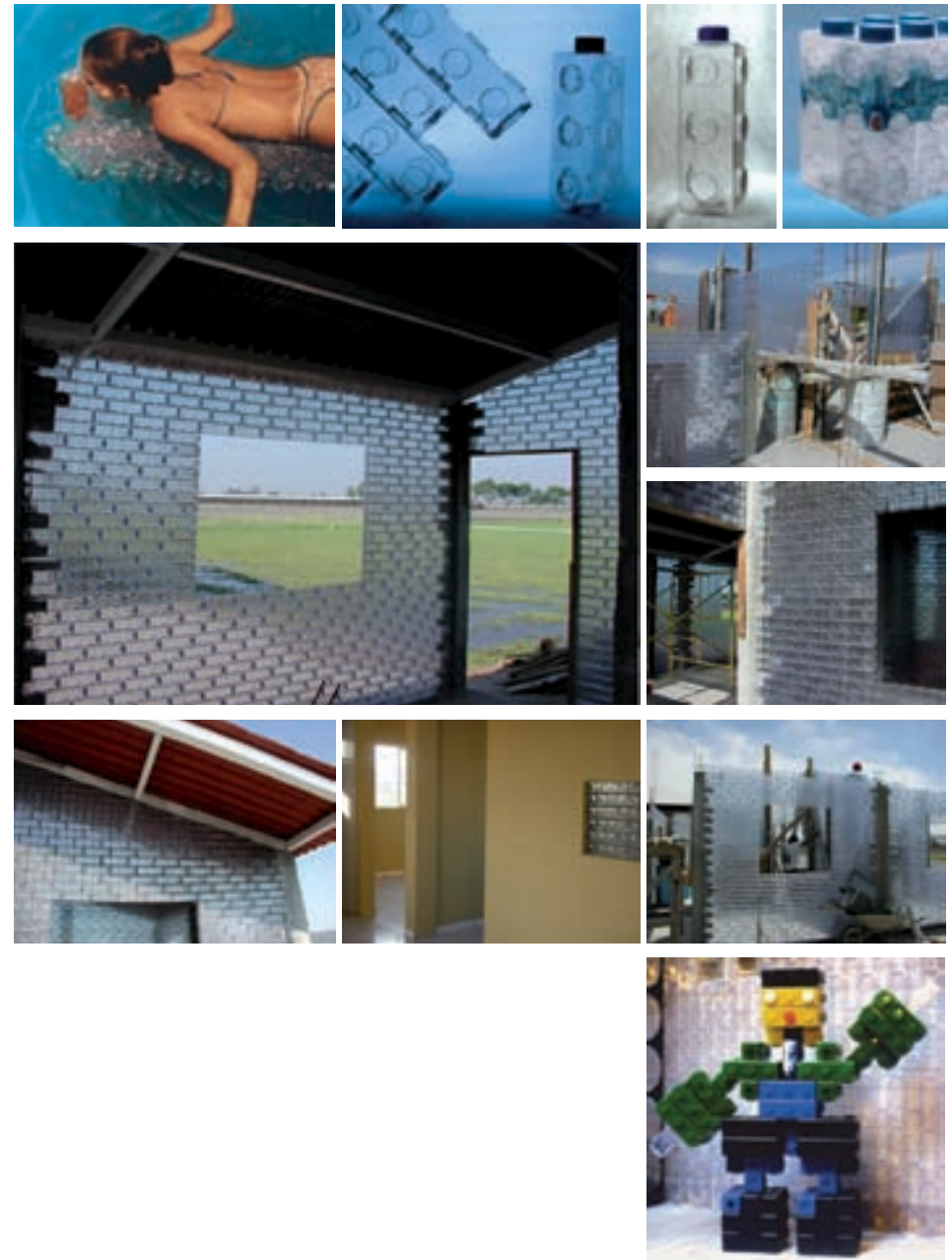
taciones de la palabra futuro que no se refieran al futuro inmediato y todos los programas que no se orienten a la resolución de una crisis que se postula como permanente. Son pocos los artistas que creen en la potencialidad del arte para modificar la vida cotidiana, y los arquitectos parecen más preocupados por resolver las consecuencias de los problemas urbanos que por atacar su origen. Las perspectivas utópicas son evidentemente el resultado de coyunturas históricas específicas, nacidas en ambientes culturales de particular creatividad.

Sin embargo, existe un ámbito hoy donde el pensamiento utópico encuentra todavía un terreno fértil para la proyección y la acción. Es el ámbito del diseño sustentable. La necesidad de detener el deterioro del planeta, la urgencia por disminuir los niveles de polución y de producción de residuos, y una nueva ética del trabajo responsable, han calado hondo en un conjunto de diseñadores que buscan transformar la realidad con vistas a un futuro donde la producción industrial y la necesidad social convivan con el cuidado del medio ambiente y la manifestación de una nueva conciencia ecológica.

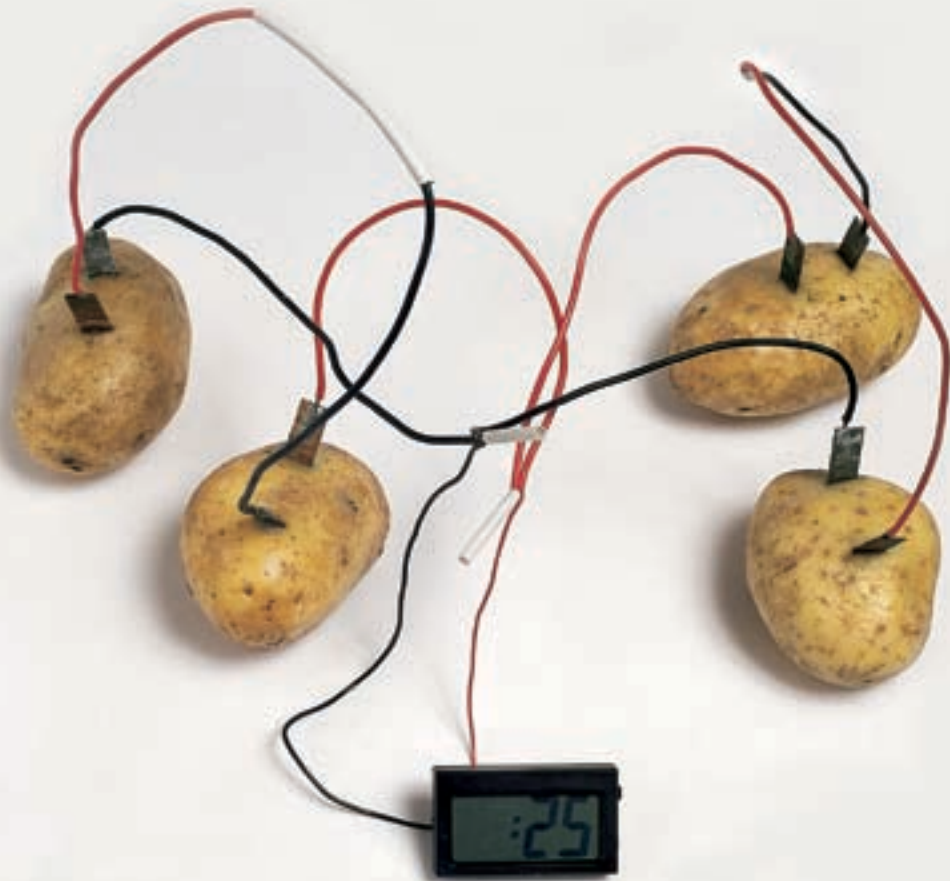
En nuestro país se están realizando numerosas acciones en este sentido, incluso en el nivel oficial.¹⁶ La utilización de materiales biodegradables, el reciclaje de residuos y subproductos industriales, la recuperación de la producción orgánica, la eliminación o el reemplazo de materiales y procedimientos agresivos para la naturaleza, la opción de estructuras laborales que cumplan con condiciones de trabajo dignas –nóminas en blanco, seguridad social de los trabajadores, ámbitos laborales adecuados, ausencia de trabajo infantil– son algunas de las vías por las que circula esta nueva conciencia.

Pensando en una solución para el destino de los envases plásticos descartables, Mirta Fasci y Luis Pittau inventaron el EMIUM (Envase Modular Interconectable de Usos Múltiples), un recipiente con un sistema de encastre que permite construir superficies plásticas para numerosos usos funcionales o recreativos. El sistema no sólo disminuye la producción de basura por la reutilización de los envases; también desarrolla la creatividad de los usuarios, reduce los volúmenes de almacenamiento y ofrece un nuevo material para la construcción, que ha sido ensayado en la edificación de viviendas, juguetes y mobiliario.¹⁷ Aunque el producto existe e incluso ha comenzado a comercializarse, la realización de su programa ecológico supone un cambio de conciencia por parte de los consumidores que por el momento sólo vive en el horizonte de la utopía.

Los cambios mentales no dependen exclusivamente de modificaciones materiales en la realidad social. A veces se trata simplemente de prever o señalar ciertas posibilidades, incluso en el nivel metafórico.



MIRTA FASCI
Y LUIS PITTAU
Envase Modular
Interconectable
de Usos Múltiples
(EMIUM)



VÍCTOR GRIPPO
Tiempo (detalle),
 1991
 Papas, display
 y cables
 5 x 50 x 50

La serie de obras de Víctor Grippo sobre la energía contenida en las papas nos orientan en este camino. Para el artista, la papa, como emblema del alimento básico y producto latinoamericano, posee ciertas resonancias simbólicas que pueden encontrar una analogía en la conciencia. En esas piezas, “[se trataba de] usar la papa como productora de energía eléctrica, cosa que se evidenciaba como real en la obra, y la propuesta analógica era que la conciencia humana tuviera un salto equivalente para tomar conciencia de la propia energía en general”.¹⁸ La obra no se entiende únicamente como un campo de relaciones formales sino como un elemento



MARIANO SARDÓN
Culturas estocásticas
 (detalle), 2005
 Instalación interactiva
 Dimensiones variables
 (obra no exhibida)

transformador. “Creo que la razón que me mueve –sostiene el artista– o por lo menos debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.”¹⁹

La ciencia y la tecnología son fuentes inagotables para el pensamiento proyectista, anticipatorio y utópico. A pesar de haber sido cooptadas en gran medida por el utilitarismo capitalista, poseen todavía la capacidad para desatar la imaginación o acunar los anhelos de una humanidad que aún no ve cumplidas sus expectativas vitales.

La obra de Mariano Sardón recurre con frecuencia a la tecnología con el fin de activar sus propiedades conceptuales y emotivas. Aquello que parece el ámbito exclusivo de tecnócratas y especialistas, se vuelve en sus instalaciones la ocasión para que el público explore anhelos y fantasías. La interacción lúdica es un componente esencial de todas sus propuestas. Mediante su participación, el espectador es invitado a construir el sentido a partir de los materiales que el artista ha puesto a disponibilidad.

En *Divergencia diferente de cero* (2002), el público modifica las palabras contenidas en dos libros haciendo ruido; así, el sentido original de cada volumen se va alterando con el tiempo. En trabajos recientes, la dinámica interna de los edificios que el artista interviene determina los cambios en las piezas. En *Culturas estocásticas* (2005), los empleados del MALBA incidían con su trabajo sobre letras proyectadas dentro de cápsulas de Petri.



RAQUEL FORNER
Gestación del hombre nuevo, 1980
Óleo s/tela
160 x 200



RODOLFO HERMIDA
La cápsula del tiempo,
1992
Video

La llegada del Apolo 11 a la Luna el 20 de julio de 1969 fue un acontecimiento de amplias resonancias simbólicas. Por obra de un curioso personaje,²⁰ la Argentina instituyó esa jornada como el Día del Amigo, que se celebra hoy en diversos países. El evento cumplía, de hecho, con una de las máximas aspiraciones de la humanidad, plasmada profusamente en su producción artística y literaria. Pero al mismo tiempo abría el camino a la posibilidad de nuevos conocimientos y nuevas realidades, que no han menguado hasta hoy.

La carrera espacial inaugura un capítulo singular en la obra de Raquel Forner. Su pintura trágica asociada con los conflictos bélicos y la incertidumbre del destino social, da paso a una figuración radiante, plena de color, en la que se abren nuevos rumbos para la humanidad. A partir de sus *Lunas*, de 1957, sus cuadros se pueblan de planetas y satélites, terráneos y astroseres, descubrimientos y travesías intergalácticas. El punto central es el encuentro, la posibilidad de realizar en el espacio el proyecto fallido de una sociedad que se debate en la confrontación y el antagonismo.

Gestación del hombre nuevo (1980) es una pieza paradigmática. En ella se plasma el pasaje de la angustia al nuevo estado de esperanza a través de una transformación cromática (de los grises al color pleno) y una metáfora: el renacer. La misma transformación protagoniza la tela *Astronauta con terráneos televisados 2* (1972). Aquí, curiosamente, el elemento tecnológico no introduce el futuro sino el pasado; la pantalla exhibe a los seres martirizados que la nueva criatura viene a reemplazar.

Sin embargo, la televisión ha sido, desde su introducción, un icono del avance técnico y también el paso decisivo hacia las sociedades de la información. En 1992, Rodolfo Hermida la asocia a un proyecto futurista que propone dejar registradas imágenes de nuestro presente para espectadores del porvenir. *La cápsula del tiempo* fue un programa que se transmitió por la televisión pública y que fue diseñado con ese fin. En el año que conmemoraba los cinco siglos del Descubri-

Mecánica Popular,
mayo 1953

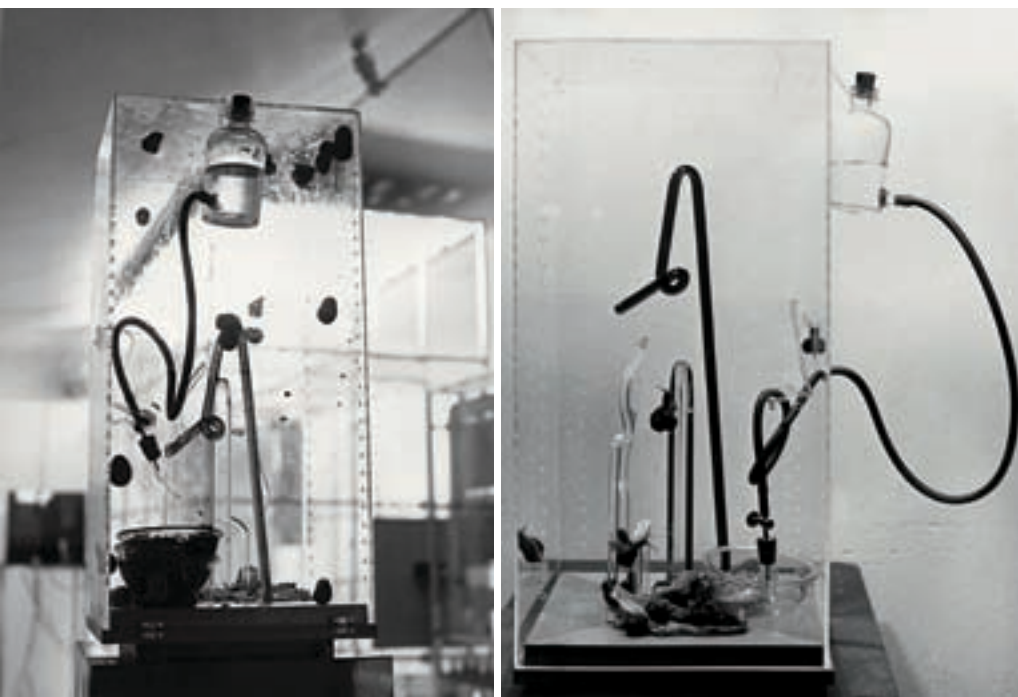


LUIS F. BENEDIT
Hábitat para caracoles,
1970
Poliétileno, madera,
plexi, arena, vegetales
y caracoles
80 x 40 x 40

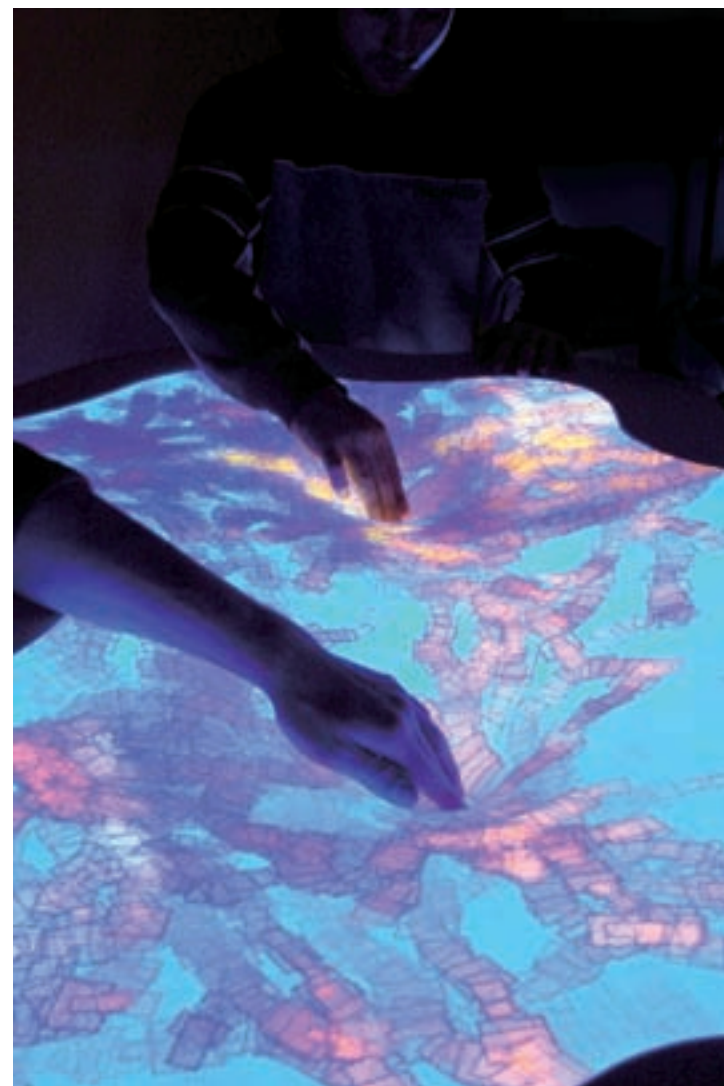
miento de América, Hermida imagina un producto audiovisual destinado a un público cinco siglos posterior. Aunque los videos fueron pensados para ser conservados en discos láser, una tecnología hoy en desuso, su carácter documental sobrevive al paso del tiempo y con suerte sobrevivirá.

Los desarrollos tecnológicos actuales se orientan cada vez más hacia los ambientes y los agentes artificiales. Las posibilidades abiertas por el mundo digital han profundizado esa vía de investigación hasta transformarla en un paradigma de las sociedades contemporáneas.

Ya en la década de 1970, Luis Benedit exploró este campo científico en sus hábitats para animales y plantas. Movido por el interés en los comportamientos individuales y sociales, el artista produjo arquitecturas de acrílico que permitían, al mismo tiempo, el desarrollo de un microecosistema y su observación. A medio camino entre el etólogo y el antropólogo social, exploró cuestiones de territorio, aprendizaje, adaptación, libre albedrío y predicción como metáforas de un mundo crecientemente tecnificado, en el que la supervivencia depende de procesos creativos cada vez más sofisticados. En una serie de dibujos de los mismos años presenta animales como verdaderos proyectos de ingeniería, en una relación ambivalente donde ciencia y naturaleza se retroalimentan.



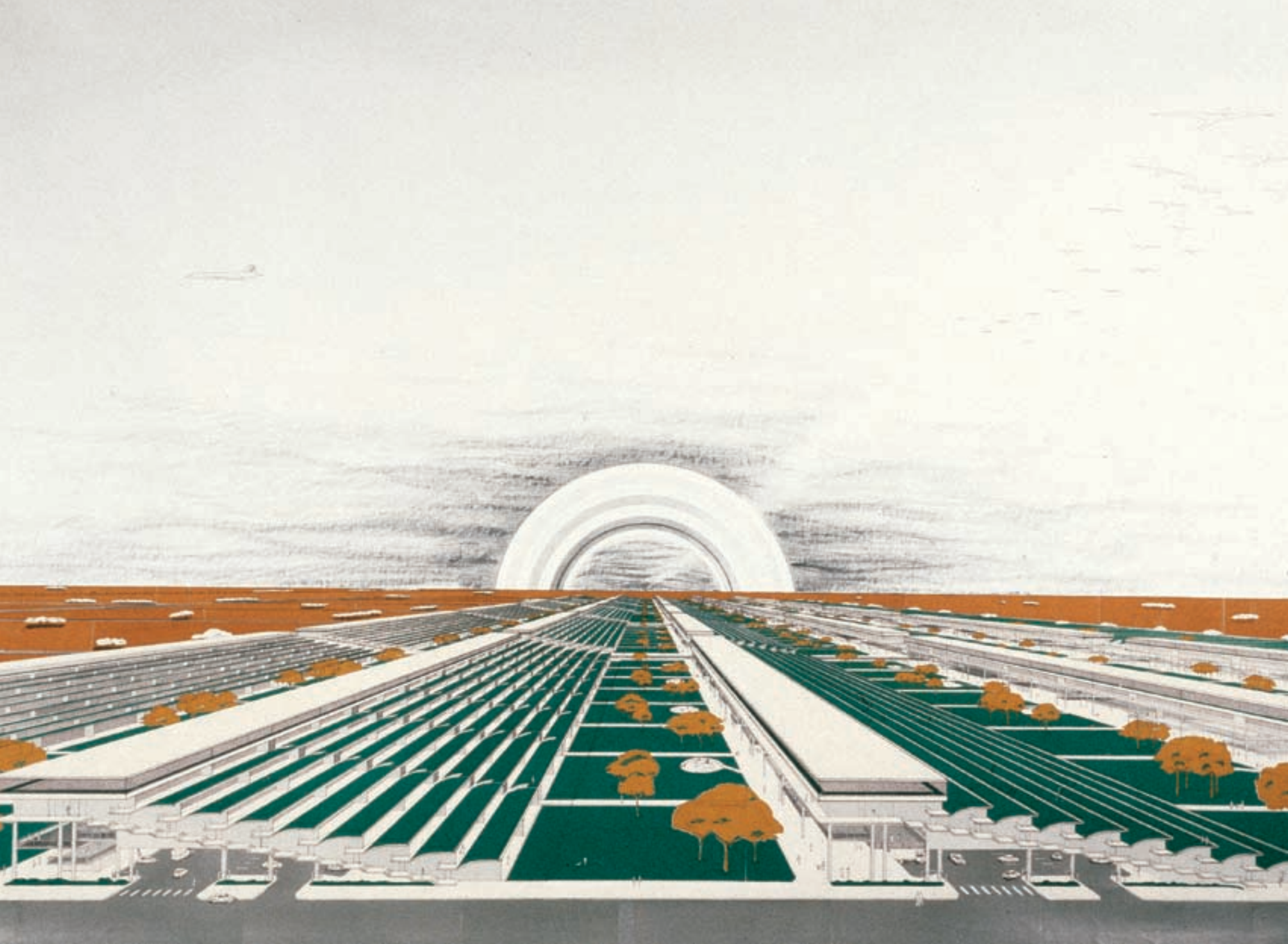
PROYECTO BIOPUS
Sensible (detalle), 2007
Instalación interactiva
170 x 120 x 120



Los artistas que componen el Proyecto Biopus trabajan en la línea de la vida y la inteligencia artificiales. *Sensible* (2007) es una instalación interactiva donde la participación del público genera un universo ecológico de criaturas interdependientes, con grados crecientes de complejidad. La forma de la interacción determina el comportamiento de cada criatura produciendo, al mismo tiempo, el despliegue visual y sonoro de la pieza. Su propuesta conceptual exalta la capacidad humana para modificar el entorno a través de la tecnología, una de las utopías básicas del discurso científico.

En páginas siguientes:

AMANCIO WILLIAMS
Conjunto de blocs,
1943-1980
Perspectiva del
conjunto

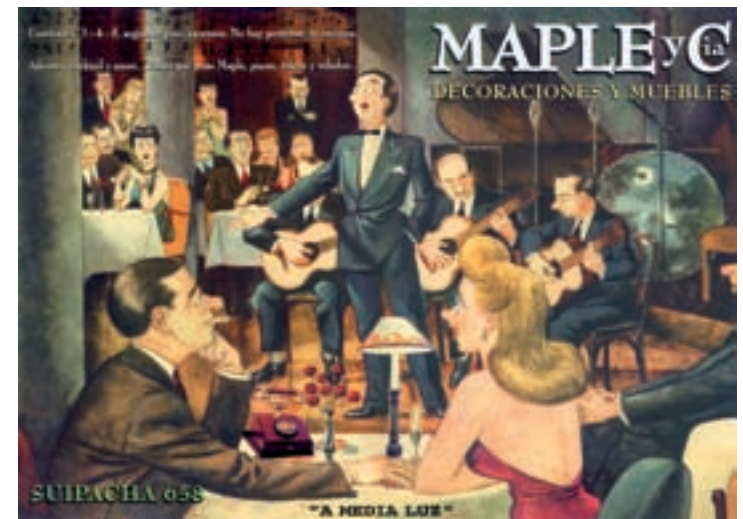




PROGRESO

La ciencia y la tecnología nos han acostumbrado a identificar la palabra futuro con la idea de progreso. Sustentado en aquéllas, éste fue un eje motor de la modernidad que los siglos XIX y XX adoptaron casi como un mandato. Los efectos de las sucesivas revoluciones industriales se hicieron sentir rápidamente sobre el entramado urbano, sobre su fisonomía y su funcionamiento. Las ciudades modernas incorporaron los medios de producción, comunicación y transporte originados en laboratorios y fábricas, y los ritmos humanos comenzaron a adaptarse a los ritmos de las máquinas. La modernización de Buenos Aires siguió el camino de las grandes metrópolis. Su rediseño topográfico, el mobiliario y la iluminación pública, el crecimiento de su parque automotor, la construcción del subterráneo y el tendido de las redes telefónicas transformaron su imagen y actividad en tan sólo un par de décadas. Una fotografía nocturna de los festejos del Centenario es emblemática. En ella, la Plaza de Mayo ha desaparecido detrás de las luces que la destacan: apenas se la vislumbra sin más identidad que la de un fantasma. El ímpetu progresista fue una constante hasta la mitad del siglo, incluso a pesar de las crisis. De hecho, los efectos de la depresión interna-

LUIS MEDRANO
Aviso Mueblería Maple
s/d



EMILIO J. ABRAS
El justicialista, 1952
AGN

cional de la década de 1930 se tradujeron en un incremento de la obra pública en todo el país. La ciudad de Buenos Aires ve nacer su *Obelisco* (1936), obra del arquitecto Alberto Prebisch, en esta época. También se gesta una incipiente industria nacional ante la necesidad de suplantar ciertos productos de procedencia extranjera como el petróleo.

Entre 1936 y 1939, se desarrolla en diferentes localidades de la provincia de Buenos Aires un proyecto arquitectónico de una magnitud inusitada. En un intento por contrarrestar el crecimiento desproporcionado de las ciudades, el gobernador Manuel Fresco solicita al arquitecto Francisco Salamone la construcción de numerosos municipios, cementerios y mataderos en pueblos como Carhué, Azul, Laprida, Balcarce, Saliqueló, Coronel Pringles, Lobería y Saldungaray.²¹ Así, estas poblaciones adquirieron una identidad arquitectónica de tonos monumentales que contrastaba notoriamente con su realidad rural. En tan sólo tres años, Salamone diseñó y dirigió la construcción de estos proyectos, ocupándose de la totalidad de los detalles, que incluían herrajes, mobiliario e iluminación. Sus fachadas poseen inmensos volúmenes escultóricos, y sus infaltables torres no se repiten jamás. En su labor, Salamone aunó las facetas de arquitecto, escultor, diseñador y decorador como una única operación creativa, erigiendo edificios de un estilo integral.

Según Jorge Francisco Liernur, "Francisco Salamone respondió con clara conciencia de la función propagandística de su obra, al servicio de la política antiurbana del gobernador Fresco, porque estaba plenamente convencido de la necesidad y posibilidad de que, como sostén de un programa político, la arquitectura recuperara su capacidad «parlante». Construidos con los trazos que habían caracterizado al futurismo italiano de los veinte, sus edificios eran esquizofrénicas «proclamas de futuro» de la llanura".²²



Fotógrafo no identificado
Exposición de los productos de la firma Di Tella, 1938. AGN



ESTEBAN PASTORINO
Cementerio Azul, de la serie *Salamone*, 1998
Impresión de goma bicromatada
64 x 80

En los años recientes, la obra de Salamone ha sido recuperada por un numeroso grupo de investigadores, y particularmente por el trabajo fotográfico de Esteban Pastorino. Sus imágenes, producidas mediante el proceso de la goma bicromatada, otorgan un aire espectral a las masas arquitectónicas, al tiempo que borran sus detalles confiriéndoles un carácter pictórico e integral. Prácticamente aislados de sus contextos, los edificios se erigen con una autoridad singular, bañados en una luz blanquecina. Potentes y silenciosos pregonan todavía la intensidad de su voluntad política y su representación del poder.

No obstante, el programa del gobernador Fresco fue superado con creces por los planes de los gobiernos peronistas. Esta superación no fue sólo política, estética o económica, sino principalmente imaginaria. Los proyectos sociales, políticos e industriales llevados adelante por Juan Domingo Perón y Eva Duarte han dejado una huella profunda en

AURELIO GARCÍA
AvE Eva, 2000
 Acrílico s/tela
 120 x 60



el imaginario popular, más allá de sus consecuencias reales, de sus alcances y de su valor.

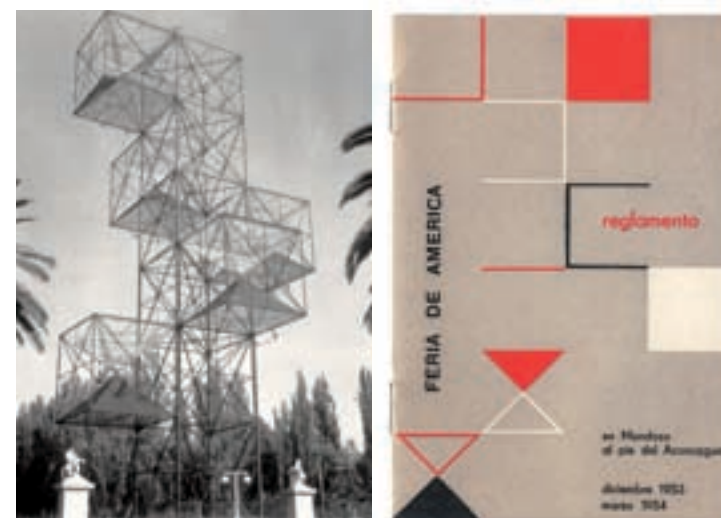
Existe una controversia en torno a la existencia de una “estética peronista”.²³ A pesar de la marcada unidad ideológica, las preferencias artísticas durante los gobiernos de Perón parecen haber sido más bien eclécticas, o por lo menos estratégicas: fueron reaccionarias o progresistas según la conveniencia. Al famoso ataque al arte abstracto del ministro Oscar Ivanissevich (1948-49), siguió el envío de los artistas concretos como representantes nacionales a la Bienal de San Pablo (1953); la propuesta de erigir edificios públicos con las efigies de Juan Domingo Perón y Evita –defendida por el ex vicegobernador de Córdoba, Ramón Asís, en su artículo “Hacia una arquitectura simbólica justicialista” (1953)– contrasta dramáticamente con la realización de la Feria de América y su símbolo arquitectónico, la *Torre de América* (1953-54).

Pero en el imaginario colectivo ha triunfado la exaltación visual de la figura de los líderes y de algunos de sus productos emblemáticos: los barrios obreros, los automóviles y la locomotora justicialistas, las máquinas de coser, el tractor Pampa, la iconografía de los Planes Quinquenales, las sidras y los panes dulces. También, las manifestaciones públicas, el sentimiento de la prosperidad económica, el impulso de la industria nacional, la ilusión de un país ubicado en el concierto internacional con un futuro promisorio irrefrenable.

La recuperación de este período de la historia de nuestro país por parte de los artistas contemporáneos ha sido más bien ambivalente. Son muy pocos los creadores que se han atrevido a retomarlo desde un

GERARDO CLUSELLAS,
 CÉSAR JANNELLO,
 MAURICIO KAGEL
Torre de América,
 1953-54

TOMAS MALDONADO
*Reglamento de la Feria
 de América*, 1953



lugar que nos permita, al mismo tiempo, reflexionar sobre nuestro presente, considerando que sus efectos políticos aún no han concluido. Aurelio García ha utilizado la figura de Eva Perón en una serie de piezas que integran las iconografías peronistas, constructivistas y religiosas, con un dejo de ironía pop. En *AVE EVA* (2000), su cuerpo se eleva sobre un conjunto de fábricas con la solidez de un edificio o de los materiales industriales, mientras los trabajadores la saludan desde las ventanas. El diseño rememora la propaganda soviética y la estampa religiosa; la figura de Evita irradia haces de luz. La referencia eclesial se profundiza en *Nôtre Dame aux Deschemiséés* (1998), donde la mandataria aparece como la virgen de Luján, con su figura cubierta por la bandera argentina y rodeada de un dorado omnipresente, constituyéndose en la guía espiritual de las clases populares.

El universo peronista, con sus anhelos, aspiraciones y contradicciones, es el centro de una amplia reflexión en la obra de Daniel Santoro. Desde una perspectiva emotiva y al mismo tiempo distanciada, el artista retrata la utopía del estado de bienestar pero sin ocultar sus limitaciones, ejerciendo una aguda mirada crítica con cierta dosis de humor e ironía. Obsesivo y directo, su trabajo busca una respuesta emocional e intelectual,

RICARDO PONS
R.E.M. (Hecho en Argentina), 2000
Video



DANIEL SANTORO
Agua y energía, 2002
Óleo s/tela
70 x 150

jugando con la memoria del espectador, con sus afinidades y rechazos. Cada pieza es simultáneamente imagen y relato. Cada uno de sus elementos posee una extensa narrativa por detrás, pero las palabras son innecesarias cuando se cuenta con el imaginario social. Como en la era peronista, en estas obras confluyen tragedia, comedia, lírica y epopeya. La fantasía y la ideología, el poder y el silencio, la historia y el anecdótico. Una densidad apabullante, de digestión lenta pero locuaz.

Seducido por el aliento de las utopías locales, Ricardo Pons realizó un extenso estudio sobre dos proyectos radicales del gobierno peronista: el diseño de un avión a reacción nacional (el *Pulqui*) y el desarrollo de un procedimiento innovador para la obtención de energía atómica en la Isla Huemul de Bariloche, dos iniciativas truncadas por diferentes motivos. El video *R.E.M. Hecho en Argentina* (2000) da cuenta de ambas investigaciones; el libro *Proyecto Pulqui 2. Multimedia* (2003-2004) amplía la primera, incluyendo un simulador que permite a su lector revivir el vuelo inaugural del prototipo aeronáutico.

El formidable impulso a la industria nacional durante el gobierno peronista dio vida a un evento singular que se desarrolló en el Parque General San Martín de Mendoza entre enero y marzo de 1954: la Feria de América. Como se expresa en una nota del Boletín Informativo de la Confederación de la Industria, “Los móviles fundamentales que inspiraron al gobierno de la provincia de Mendoza la organización de la Feria de América, fueron el facilitar, promover e intensificar el intercambio y las actividades de orden económico entre los hombres, las entidades y los países del Continente. Constituye, en esencia, una expresión de aliento a las manifestaciones del progreso industrial y un índice de estímulo a las fuerzas creadoras de toda producción destinada a mejorar y elevar el nivel de vida de las comunidades americanas”.²⁴

La feria contó con stands de diez ministerios nacionales, la mayoría de las provincias argentinas y más de una decena de países latinoameri-

En páginas siguientes:

DANIEL SANTORO
Utopía. Del *Manual del niño peronista*, tomo 4, 1998-2002
Tinta s/papel





Aviso Calculadora
Olivetti, 1968

canos. Su ingreso estaba coronado por una estructura metálica de cincuenta metros de altura, la *Torre de América*, creada por César Jannello, Gerardo Clusellas y Mauricio Kagel a partir de un diseño de Tomás Maldonado, quien tuvo a su cargo la comunicación gráfica del evento. La torre constaba de un volumen central circundado por cinco cubos elevados. En el interior de cada cubo, dos pirámides de malla metálica unidas por sus vértices seguían las pautas de la propuesta gráfica. Los prismas se encendían cada cuatro minutos, acompañados por una pieza de música concreta que Kagel había compuesto a partir de sonidos industriales. Esta obra fue, sin lugar a dudas, una de las más revolucionarias dentro del diseño industrial local. No obstante, su existencia pasó prácticamente inadvertida hasta que una exposición y una publicación recientes la devolvieron a la historia del diseño nacional.²⁵

La arquitectura de este período quedó plasmada en el imaginario colectivo por los edificios públicos monumentales y los barrios obreros. Guiados por los Planes Quinquenales, una infinidad de escuelas, municipios, hospitales, hogares temporales y residencias para las clases trabajadoras se multiplicaron a lo largo de todo el país. Según Alberto Petrino, su arquitectura osciló entre un pintoresquismo de tipo “californiano” (paredes blancas, techos de tejas, aberturas y celosías de madera pintada) y un modernismo que incorporó a los arquitectos más innovadores del momento como Amancio Williams o Mario Roberto Álvarez.²⁶ La multiplicación de las viviendas encuentra su fisonomía



AGENCIA
FOTOGRAFICA
¡ALERTA!
Panadería, 1941. AGN



más lograda en los barrios que por lo general llevaron nombres alusivos (Ciudad Evita, Barrio Presidente Perón, Barrio 17 de Octubre) y en algunos conjuntos destinados a usos específicos, como la Ciudad Estudiantil o la Ciudad de los Niños.

Simultáneamente con la transformación de las urbes se producía un cambio en la vida cotidiana. La aparición de nuevos productos tecnológicos y la renovación de los ya existentes con otros de “industria argentina” daban una apariencia distintiva a los espacios domésticos locales. Un sinnúmero de marcas y modelos vernáculos venían a transfigurar los hogares, las industrias y los comercios del país, dando un nuevo impulso a los oficios, las labores hogareñas y la actividad comercial.

Jorge Miño encuentra los destellos epigonales de esa actividad en su serie fotográfica *Mecanismos* (2004). Las máquinas de ese pasado que se niega a desaparecer adquieren aquí la consistencia del monumento y la autoridad de su carácter irremplazable, no ya en el entorno mercantil sino en el imaginario público. Como sostiene Rodolfo Bisca, “En esa trama compleja se cruzan lo utilitario, el design retrospectivamente audaz y un valor ilusoriamente documental acerca de una modernidad siempre en crisis que no vacila en persistir reutilizando artefactos que escapan a su lógica hegemónica (la de lo nuevo, la de lo descartable)”.²⁷ Pensadas para el futuro, para “durar”, esas máquinas continúan interpelándonos como testigos de un tiempo de clara efusión progresista.

JORGE MIÑO
S/T, de la serie
Mecanismos, 2004
Fotografía color
120 x 140

JORGE MACCHI
Publicidad (detalle),
2000
Instalación
270 x 50 x 40



Ese impulso progresista fue una clave también de la década de 1960. Un nuevo aire modernizador caracterizó las políticas públicas, permitiendo la consolidación de una industria en crecimiento continuo. En estos años se producen cruces productivos entre las empresas y la creación artística: el Instituto Di Tella de Buenos Aires, las Bienales de Córdoba organizadas por las Industrias Kaiser o los Premios de Acrílicos Paolini son algunos de los testimonios que nos ha dejado una época caracterizada por la pujanza y el fervor.

El Instituto Di Tella fue sede de numerosas prácticas vanguardistas. Orientado al apoyo de la producción joven e innovadora, se impuso como un ámbito ligado a las nuevas búsquedas y la experimentación.

NICOLÁS BACAL
Lágrimas, de la serie
Objetos Nostálgicos,
2007
Instalación
Dimensiones variables



De su seno surgieron numerosas realizaciones de corte casi futurista, como los *Biocosmos* de Emilio Renart, o la pieza teatral *Futura* (1968), de Alfredo Rodríguez Arias.

Las cosas cambian dramáticamente en los años siguientes. La especulación financiera reemplaza a la producción industrial y las sociedades de la información relativizan el valor de las materias primas y los bienes manufacturados. Una corriente de pensamiento liberal se alza con la conducción política y en muy poco tiempo la industria nacional parece para dar paso a una sociedad de servicios.

La violencia del cambio deja sus heridas en el entramado urbano. La instalación *Publicidad* (2000) de Jorge Macchi pone de manifiesto este hecho de manera magistral al enfrentar dos concepciones sociales incongruentes: la espectacularidad publicitaria y la cultura del trabajo manual desprestigiado, dos expresiones que cohabitan la ciudad en registros de mutua indiferencia.

Macchi es un mago de los desplazamientos. Mediante operaciones sutiles, señala profundos deslizamientos conceptuales que suelen encontrar eco en el entorno social, político y cultural. La austeridad de sus procedimientos refuerza el impacto de sus efectos, que descansan igualmente en una visualidad extremadamente medida. En *Monoblock* (2003), la típica arquitectura de viviendas comunitarias se erige a partir de los avisos fúnebres; un comentario silencioso pero cargado de elocuencia.

Mara Facchin nos enfrenta a la contracara feroz de los proyectos de barrios sociales: los *countries*, que proliferaron durante el gobierno menemista. Sus construcciones idealizadas son exaltadas aquí

DISTÉFANO-FONTANA
Programa para *Futura*,
1968





Fotógrafo no
identificado
Ciudad Evita, 1952. ACN

hasta el delirio, a través de imágenes digitales que componen conjuntos arquitectónicos vacíos, cosméticos y fuera de toda realidad. La virtualidad del soporte nombra otra virtualidad, la de este nuevo estado de bienestar (supuestamente) peronista que ya no se basa en una ética del trabajo sino más bien en la necesidad de conservar el beneficio social ocasionado por una nueva era de desigualdad económica.

Los medios de comunicación se hacen eco de esta época de lujo y frivolidad. La palabra futuro se reserva al ámbito de la ficción científica; la sociedad hedonista sólo conoce el presente, dictado por la materialización de las promesas tecnológicas, la exaltación de un individualismo a ultranza y el bienestar de los objetos de consumo siempre a disposición. El trabajo y los oficios se vuelven tan descartables como los productos importados de las tiendas que ofrecen “todo por dos pesos”. Los relatos políticos sólo atinan al reciclaje precario de las ruinas de los proyectos de país.

En su serie de los **Objetos Nostálgicos**, Nicolás Bacal recupera la sonoridad de ocupaciones que a veces pasan desapercibidas y otras

han sido olvidadas. El universo aural produce un extrañamiento de los objetos que reposan con presencia escultural. En *Lágrimas* (2007), un conjunto de herramientas remiten al mundo del trabajo, pero al mismo tiempo lo suspenden en el contraste entre el ritmo frenético de la actividad laboral y la silenciosa inactividad de los instrumentos.

Las instalaciones recientes de Sergio Avello surgen del descarte, la basura, el reciclaje, los materiales desechables. Agudizando su ingenio formal, el artista compone verdaderas sinfonías tecnológicas a partir de elementos encontrados, ambientaciones que son, a la vez, un canto al ahorro y al despilfarro. El exceso de energía, recursos y dispositivos descubre una lógica disfuncional detrás de la supuesta racionalidad técnica. Subvirtiendo el programa de los artefactos, Avello exhibe un mundo en crisis y otro de múltiples posibilidades, basado en los desvíos, la renovación de los usos y la creación.



MARA FACCHIN
S/T, de la serie de los
Countries y Barrios
Cerrados, 1999-2001
Fotomontaje digital
60 x 60

REVOLUCIÓN

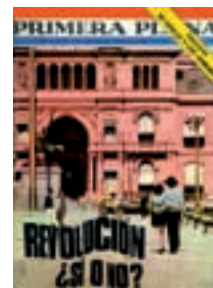
Los ideales revolucionarios han sido siempre vehículos de imaginarios de futuro. Su germen y desarrollo conlleva el convencimiento de que es posible un cambio que se proyecte hacia adelante, hacia un tiempo en el que los conflictos del presente encontrarían finalmente una solución. Las rebeliones que persiguen arreglos coyunturales no pueden llamarse revoluciones, aunque el término ha dado lugar a acepciones aberrantes –un golpe de Estado se autodenominó Revolución Libertadora– debido a su excesivo uso y manipulación.

Las revoluciones implican asimismo el desenvolvimiento de una conciencia de su propia realidad, aunque ésta no siempre se produce de manera sincrónica. Se habla de las revoluciones científicas e industriales, pero éstas sólo se observan retrospectivamente, ya que los cambios que propugnan pueden hacerse visibles incluso después de varias generaciones. Podría pensarse también si todos los acontecimientos que se viven como revolucionarios efectivamente lo son, o si son, más bien, imaginarios de revolución, aunque este componente está presente siempre en toda revuelta.

La historia argentina está atravesada por revoluciones, intentos y eventos que se vivieron como tales; su carta de nacimiento surge de un acontecimiento de esas características. Sin embargo, los hechos no siempre coinciden con el imaginario social que constituye el eje que organiza la presente exposición. El recorrido que sigue puede parecer extraño, en la medida en que está guiado por el imaginario social y no por los hechos históricos. Es, no obstante, uno de los múltiples caminos posibles para reflexionar sobre la cuestión.

En el pensamiento popular, la década de 1960 ha quedado como una de las de mayor impulso revolucionario (precedida quizás por las agitaciones anarquistas de las décadas del diez y del veinte). El reciente triunfo de la revolución cubana, las sublevaciones y los malestares políticos generalizados a lo largo del globo reclamaban la necesidad de un cambio, que para muchos era prácticamente inminente. En plena presidencia de Onganía, una de las revistas de mayor tirada de la época pregunta desde su portada: “Revolución ¿Sí o no?”.²⁸ Y aunque la pregunta fuera retórica (¿lo era?) manifestaba un clima social que no tardaría en poblarse de estallidos y conflictos.

Primera Plana,
mayo 1968



PABLO GUIOT
Cuerpo en tensión, 2006
Acrílico y barniz s/papel,
cartón, pólvora y mecha
5 x ø 2





JORGE DE LA VEGA
Tapa del LP *El gusanito en persona*, 1968

Ese mismo año, Jorge de La Vega editaba el disco *El gusanito en persona* (1968). El tema “Están ocurriendo cosas” afirmaba: “Están ocurriendo cosas / de las que nunca se hablan / y todos las conocemos / pero es tabú comentarlas”.²⁹ Como éste, innumerables comentarios políticos se deslizan, a veces de manera directa y otras metafóricamente, en cada una de las canciones, que fueron una parte fundamental de su creación artística aunque hoy se lo reconozca preferentemente por su obra plástica.

La revolución latente había comenzado, en realidad, en las páginas del suplemento semanal *Hora Cero* casi una década antes. Allí se publicó la versión original de *El Eternauta* (1957-1959), la mítica historieta creada por Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López. En ella, un grupo de amigos deben defender a la Tierra de una invasión extraterrestre que ha copado la ciudad de Buenos Aires; en sus espacios y edificios emblemáticos se llevan adelante las luchas de liberación.

La historieta contó con diferentes versiones y sagas. Todas las elaboradas por Oesterheld fueron escritas durante gobiernos militares, por lo que las alusiones a la resistencia y la revolución son por demás elocuentes. El autor señaló con frecuencia que, aun cuando la acción transcurre a partir del relato de una sola persona, la historia gira en torno a un “héroe en grupo” que exalta el accionar colectivo sobre el individual.

La acción grupal tiene su representación social más paradigmática en la manifestación política, que es casi un sinónimo del reclamo público en nuestro país, aunque la práctica del clientelismo ha desvirtuado su significación efectiva. La masa, pero principalmente su visibilidad, parece refrendar con su mera presencia la legitimidad de cualquier expresión o protesta.

El tópico de la manifestación ha aparecido con cierta frecuencia en el arte argentino, intensificándose en la obra de algunos autores contemporáneos. Dos obras claves de Luis Felipe Noé lo tienen por protagonista, *Introducción a la esperanza* (1963) y *¿A dónde vamos? o Presente* (1964). En ambas, el motivo social induce un quiebre del formato-cuadro que cuestiona y al mismo tiempo amplía los límites de la producción pictórica.

Noé ha sido un persistente transgresor en el ámbito de su práctica artística. Esta práctica incluye la publicación de numerosos textos de reflexión que continúan en palabras su pensamiento pictórico-político. *Antiéstética* (1965) es una de las obras de reflexión más notables escrita por un artista en nuestro país; su prosa polémica y crítica se prolongó en *El arte entre la tecnología y la rebelión*, un libro inconcluso escrito en el fragor del

LUIS FELIPE NOÉ
*¿A dónde vamos?
ó Presente*, 1964
Técnica mixta s/tela
y madera
260 x 255



año 1968. Les siguen *Código rompecabezas sobre contrapoder en cajón de sastre* (1974), *El arte en cuestión* (junto a Horacio Zabala, 2000), *Las aventuras de recontrapoder* (junto a Nahuel Rando, 2003), *Una sociedad colonial de avanzada* (2003), *Noescritos. Sobre eso que se llama arte* (2006), entre otros. El volumen de esta producción lo señala como un artista de cuestionamientos constantes, de ruptura y agitación.

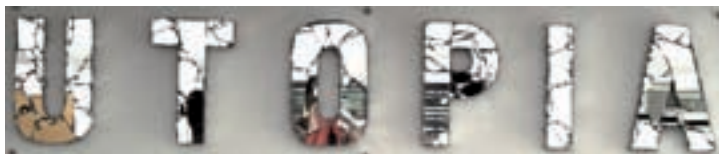
La potencialidad de los textos como herramienta político-plástica caracteriza un conjunto de obras recientes de Daniel Ontiveros. Recubiertas de espejos rotos y ubicadas en sitios más bien elevados, a la manera de señalamientos, las palabras apelan al espectador con la inmediatez de su sentido y la brutalidad de su imagen. Los vocablos elegidos tienen una resonancia inmediata en el discurso social, hablan de anhelos, necesidades y exigencias. La austeridad de su lenguaje plástico trasciende su complejidad conceptual propiciando una doble lectura, política y estética.

Síntesis plástica y potencia conceptual se reiteran en *Cuerpo en tensión* (2005) de Pablo Guiot. Aquí, el artista ha pintado su autorretrato en un petardo minúsculo, confrontando la serenidad de la estampa con

LUIS FELIPE NOÉ
Antiéstética, 2da. edición,
Ediciones de la Flor, 1988



DANIEL ONTIVEROS
Utopía - Espejos rotos,
 2008
 Instalación, espejos
 26 x 140



la peligrosidad de su soporte. La tensión prenuncia el estallido de una energía contenida cuya fuerza y dimensión no saldrán a la luz hasta el instante final.

La metáfora del estallido fue una de las más recurrentes durante los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. Las calles se llenaron de manifestaciones espontáneas que reclamaban un cambio radical en la política, y no ya en las acciones de gobierno. Activistas, manifestantes, asambleas, piqueteros, ahorristas estafados, trabajadores, ocuparon el espacio público con la consigna de ganar la calle para hacer oír sus exigencias y demandar una transformación sustancial e inmediata.

Si bien resulta excesivo, quizás, hablar de una revolución en este caso, el sentimiento popular se orientó en esa dirección. La toma de las calles, las luchas y las resistencias, los mártires y el resultado de la destitución presidencial alimentaron la metáfora revolucionaria, que se propagó en las consignas y los medios de comunicación.

MARIANO MOLINA
S/T, 2009
 Boceto para intervención
 en el espacio



GRACIELA SACCO
Sombras del sur y del norte, 2001
 Fotoserigrafía s/acrílico
 y sombras proyectadas
 Dimensiones variables

Leonel Luna refuerza ese sentir al ubicar los principales acontecimientos de esas jornadas frente al Cabildo. En *La resistencia* (2003) vemos a piqueteros, activistas políticos, agrupaciones barriales y medios de comunicación ocupando la calle frente al edificio donde se firmó la constitución del primer gobierno patrio. En *Asamblea del 22 de mayo* (2003), el encuentro tiene lugar en la galería interior del mismo predio. Bebiendo a su vez en las ilustraciones escolares y en el célebre episodio de “el pueblo quiere saber de qué se trata”, Luna confronta tiempos y contextos para reflexionar sobre el futuro político, a través de la sutil combinación de pasado y presente, historia y actualidad.

Algunos años antes de los sucesos de 2001, Graciela Sacco había comenzado a utilizar imágenes históricas para reflexionar sobre la realidad política. Auscultando el estado de tensión social de los últimos años del menemismo y los primeros del gobierno de De la Rúa, la artista recurrió a publicaciones de la década de 1960 para extraer fotografías de revuel-

En páginas siguientes:

LEONEL LUNA
La resistencia, 2004
 Impresión s/vinilo
 140 x 200



VIVIENTE
barrio

POLO OBRERO
TUZANG

POLO OBRERO
TUZANG

POLO OBRERO
TUZANG

VE

VE

VE



TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA (TPS)
Impresión durante el acto del Primero de Mayo, Día del Trabajador. Plaza de Mayo, 2004

tas y manifestaciones que pudieran funcionar como un símbolo del descontento popular y de la inminencia de su necesaria acción.

En *El incendio y las vísperas* (1996), una instalación presentada en la Bienal de San Pablo, la imagen es la de una multitud que se aproxima al espectador en actitud violenta, reproducida por medios heliográficos sobre una sucesión de maderas apoyadas sobre el piso. En *Sombras del sur y del norte* (2001), Sacco traslada a finos listones de acrílico la imagen de una manifestación de la que se desprende un individuo que arroja una bomba molotov. A través de un sistema de luces y sombras, la escena se apropia de las paredes e invade el espacio del espectador.

Las manifestaciones son un motivo recurrente en la producción de Mariano Molina. Aunque al principio estaban tomadas de conflictos políticos, el desarrollo de su poética pictórica lo llevó a abstraer los detalles de las situaciones representadas para focalizarse en el vo-



Primera Plana, junio 1972

lumen de la masa como materialidad plástica. El trabajo constante con las multitudes hizo que comenzara a ampliar sus formatos, hasta conseguir plasmarlas a escala real en murales e intervenciones urbanas. La obra que aquí presenta ha sido creada específicamente para esta exposición, sobre una de las paredes del Espacio de Arte la Fundación.

El trabajo del grupo TPS (Taller Popular de Serigrafía) surge a partir de la necesidad de sus integrantes de actuar desde el lenguaje plástico en los acontecimientos políticos desatados en el 2001. Para esto, participaron de la organización de marchas y asambleas, y diseñaron motivos alusivos a los reclamos que luego imprimían en afiches, remeras, pancartas y todo instrumento útil a la difusión de las proclamas. El trabajo se realizaba en el interior mismo de las manifestaciones, y por tanto formaba parte de ellas. La interacción con los manifestantes y los sucesos fue un núcleo central de su producción, concluida por decisión de los artistas hace apenas un año.

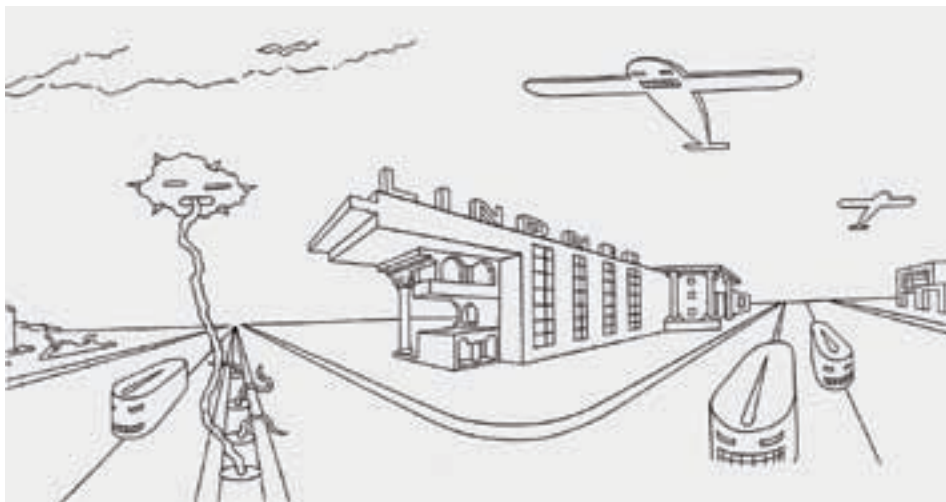
Los músicos de Santa Revuelta participan activamente de piquetes, movilizaciones y reclamos desde el año 2000, aunque su formación es anterior. Sus temas fueron creados al calor de los actos de reivindicación social y están impregnados de las consignas y ritmos de estos eventos. Trabajando de forma autogestiva –lo que los obliga a realizar otras tareas para solventar sus gastos– acuden de manera solidaria, con sus propios equipos, a los mencionados actos, cantando para y con la gente, otorgando una identidad sonora a la fuerza de la demanda popular.

La recomposición de la política tradicional y la reaparición de gran parte de los dirigentes cuestionados dejó un gusto amargo en la boca de los protestantes, que lentamente se reacomodaron al nuevo esquema. Los ideales revolucionarios chocaron con la realidad de un país enquistado en estructuras políticas prácticamente inamovibles.

Como contribución a la exposición, Luis Lindner ha reflexionado sobre la revolución que aún queda por hacer. Las frecuentes referencias históricas, épicas, utópicas y políticas de la obra de este artista adquieren aquí la estructura de un relato que elucubra sobre el pasado y el porvenir.



SANTA REVUELTA
¡A las calles!, 2002
CD musical



LUX LINDNER
Ciclo de la vida del héroe-Futuro, 1993
 Emulsión s/metal
 30 x 47
 (obra no exhibida)

Sus pinturas retratan universos de fantasía atravesados por un entramado de discursos sociales que se debaten en mundos futuristas cargados de personajes, arquitecturas y objetos imposibles, producto, a veces, de la tecnología digital.

Estanislao Florido recurre a los medios informáticos para la realización de sus videos. Adoptando la estética de los videojuegos ha creado una serie de pequeñas piezas donde el arte, la historia y la realidad social se integran al universo *low definition* del popular entretenimiento electrónico de la década de 1970. En *Cartonero* (2006), un personaje perteneciente a este sector laboral debe sortear una serie de obstáculos hasta conseguir el objetivo de obtener las piezas de cartón necesarias para cumplir con su trabajo, una profesión que ha quedado como una de las marcas más indelebles de la crisis social actual.

ESTANISLAO FLORIDO
Cartonero, 2006
 Animación digital
 (obra no exhibida)



FRANCISCO SOLANO LÓPEZ
 De *El Eternauta*, 1957-59



TATO BORES
La Argentina de Tato, 1999
 Video

EPÍLOGO

El mundo contemporáneo ha hecho de la urgencia casi un estilo de vida. Y en la necesidad de andar a su ritmo, la capacidad para planificar a largo plazo, soñar con lo que nos espera, intentar cambiar la realidad, ha menguado notablemente.

Sin embargo, aunque parezca lo contrario, el panorama no es desalentador. Si bien esos objetivos no parecen verificarse en el nivel social amplio, algo muy diferente ocurre en una escala más reducida, en el ámbito comunitario.

La crisis fue el detonante en muchos casos. A partir de 2001, se produjeron infinidad de emprendimientos que buscaron formas creativas para afrontar el revés económico, mediante la organización, el trabajo mancomunado de desocupados y especialistas, nuevas redes laborales, solidarias y de compromiso social. El *Proyecto Nido* de la diseñadora Mariana Cortés con familias de Florencio Varela; *Eloisa Cartonera*, que conjuga la labor de cartoneros con la literatura de escritores famosos; José Sarasola y la *Fundación Mediapila*, que emplea a mujeres del Comedor Niño Jesús de Chacarita; *Tramando*, proyecto dirigido por Martín Churba que comenzó trabajando con piqueteros de la Cooperativa La Juanita y hoy busca recuperar la labor de campesinos y aborígenes; *Yo No Fui*, asociación civil y cultural que desde la Cárcel de Mujeres de Ezeiza promueve la realización de talleres



TRAMANDO - MTDLM
 Guardapolvo, 2004
 Impresión s/tela

YO NO FUI
 Segundo Festival de
 Poesía YO NO FUI, 2007
 Unidad Penitenciaria
 N° 31, Ezeiza

y eventos artísticos, son algunas de las iniciativas que se suman a otras que venían funcionando con éxito desde tiempo atrás, como la *Fundación ph15*, que enseña fotografía a chicos de Ciudad Oculta, Boulogne y Lugano como medio de integración social, o la *Fundación Crear Vale la Pena*, que desde 1993 trabaja también en la integración a través del arte de personas marginadas.

Nuestro tiempo no parece ser el de los grandes planes sociales sino el de los proyectos comunitarios. La creatividad e imaginación que dota a los artistas de visiones de futuro continúa hoy, pero a otra escala, una escala que no deja de seducir por lo humana.

Como metáfora final, recordemos al científico Helmut Strasse, argentino, que en el año 2492 redescubre un país perdido al final del continente americano llamado Argentina.³⁰ El personaje, creado por Tato Bores, realiza uno de los más brillantes análisis sobre nuestro país desde una perspectiva irónica y humorística, aguda y mordaz. La mala noticia es que después de la hecatombe apenas queda algo de ese ignoto país, la buena es que lo hemos recuperado. ♦

Notas

1. Jameson, Fredric. *A Singular Modernity*. Nueva York: Verso, 2002.
2. Hoy no se piensa el futuro como un espacio de construcción, sino más bien como un ámbito signado por el deterioro urbano y comunitario, la pobreza y la destrucción del planeta. Los discursos urbanistas, antibélicos y ecologistas apuntan a paliar esa situación.
3. En los días previos a los festejos del Centenario hubo una amplia e intensa represión de gremialistas, activistas políticos y prensa opositora, incluidos un ataque a un barrio judío y otro a un circo que prometía ofrecer espectáculos para las clases populares durante el acontecimiento. Véase: Salas, Horacio. "Buenos Aires 1910: Capital de la euforia", en Gutman, Margarita y Reese, Thomas (eds.). *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
4. Salas, Horacio. *Op. cit.*
5. Joaquín Alejo Falconnet (nombre verdadero de Pierre Quiroule) nació en Lyon en 1867. Sus padres inmigraron a la Argentina, trayéndolo junto a sus dos hermanos. En Buenos Aires, se aproximó a la literatura, el periodismo y la filosofía. Sus ideas políticas se desarrollaron en nuestro país.
6. Quiroule, Pierre. *La ciudad anarquista americana. Obra de construcción revolucionaria con el plano de la ciudad libertaria*. Buenos Aires: La Protesta, 1914.
7. Gutman, Margarita. "Espejos en el tiempo. Imágenes del futuro", en Gutman, Margarita y Reese, Thomas (eds.). *Op. cit.*
8. En el sentido desarrollado por Julia Kristeva en *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE, 1999. Es decir, como un cuestionamiento retrospectivo que alimenta la reflexión.

9. Williams, Amancio (1934). "La llegada del Graf Zeppelin a Buenos Aires", en *Amancio Williams. Obras y textos*. Buenos Aires: Donn, 2008.
10. Salaverría, José María. "Después de cincuenta años", en *Almanaque Peuser 1913*. Buenos Aires: Peuser, 1913.
11. "Cerca de 1959 [Xul Solar] escribe «Vuelvilla», un trabajo sobre el mismo tema: la ciudad volante como solución a un mundo superpoblado", en Teresa Tedín "Cronología biográfica y artística", *Xul Solar* (cat. exp.). Buenos Aires: MALBA, 2005.
12. Williams, Amancio (1961). "La nueva época", en *Amancio Williams. Obras y textos. Op. cit.*
13. Williams, Amancio. *Ibidem.*
14. Kosice, Gyula. "Arquitectura y urbanismo hidroespacial", en Kosice, Gyula. *La ciudad hidroespacial*. Buenos Aires: Anzilotti, 1972.
15. "[...] mi intención es más ambiciosa que citar a Xul: quiero usarlo, digerirlo. No es que pienso en Xul antes de ponerme a bocetar. Me pongo a bocetar sin pensar en nadie, y a los pocos minutos u horas observo que aparece Xul", en Katzenstein, Inés. "Los secretos de Pombo" (entrevista), en Katzenstein, Inés (ed.). *Pombo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
16. El INTI ha comenzado a legislar en función de estos preceptos.
17. Para mayor información, consúltese: www.emium.com.ar
18. Citado en Casanegra, Mercedes. "Victor Grippo, un alquimista", en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 20/10/1985; reproducido en *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (cat. exp.). Buenos Aires: MALBA, 2004.
19. Citado en Amigo, Manuel y Brega, Jorge. "Victor Grippo", en *Nudos*, año 4, n° 10, Buenos Aires, 1981; reproducido en *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001. Op. cit.*
20. Enrique Ernesto Febbraro, "profesor de psicología, filosofía, historia, músico y odontólogo", según la información que circula por Internet, por ejemplo, en www.igoooh.com/notas/sobre-el-origen-del-dia-del-amigo/
21. Municipios, mataderos y cementerios son emblemas políticos, económicos y sociales, respectivamente.
22. Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: FNA, 2008.
23. Al respecto, consúltese el dossier "Estética(s) del Peronismo", en *Ramona*, n° 17, Buenos Aires, octubre de 2001.
24. "La Feria de América Promoverá el Intercambio y las Actividades Económicas de todo el Continente", en *Boletín Informativo de la Confederación de la Industria*, año II, Buenos Aires, 21/12/1953.
25. Véase: Quiroga, Gustavo; Mattar, Mariana y González, Sebastián (eds.). *C/Temp. Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza: Fundación del Interior, 2008.
26. Petrina, Alberto. "La arquitectura de la revolución peronista en la obra de Daniel Santoro", en Santoro, Daniel. *Manual del niño peronista*. Buenos Aires: La Marca, 2002.
27. Bisca, Rodolfo. "Fantasmas de la máquina", en *Mecanismos* (cat. exp.). Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, 2004.
28. *Primera Plana*, año VI, n° 282, Buenos Aires, 21 al 27/05/1968. Este número es el que coincide con el aniversario de la Revolución de Mayo. En su interior hay notas sobre la Guerra de Vietnam, el Mayo Francés y la situación sociopolítica de Tucumán (hecho que daría origen a una producción emblemática, *Tucumán arde*).
29. Las letras de las canciones de este artista pueden consultarse en: *Jorge de la Vega* (cat. exp.). Madrid: Fundación Telefónica, 1996.
30. Ese mismo año, 2492, es el establecido por Rodolfo Hermida para la apertura de su *Cápsula del Tiempo*.



SERGIO AVELLO
Naturaleza muerta, 2007
 Instalación en el Centro Cultural España - Córdoba
 Dimensiones variables
 (obra no exhibida)

LISTADO DE OBRAS EXHIBIDAS

- | | | | | | |
|------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| SERGIO AVELLO | <i>Modulor para niños. Reconstructiva,</i> Fotografía color 80 x 100
Colección de la artista | GERARDO CLUSELLAS, CÉSAR JANNELLO, MAURICIO KAGEL | <i>Proyecto Torre de América,</i> Parque San Martín, Mendoza, 1953-54
Colección Guón!/Fundación Interior | ESTANISLAO FLORIDO | <i>La línea del tiempo</i> , 2009
Video animación digital
Colección del artista |
| NICOLÁS BACAL | <i>Lágrimas</i> , de la serie <i>Objetos Nostálgicos</i> , 2007
Instalación
Dimensiones variables
Colección del artista | LUIS F. BENEDIT | <i>Evaporador de Sachs</i> , 1972
Plexi, agua y planta viva 32 x 15 x 11
Colección del artista | RAQUEL FORNER | <i>Astronauta con terráqueos televisados 2</i> , 1972
Óleo s/tela 160 x 120
Colección Fundación Forner-Bigatti |
| FABIANA BARREDA | <i>Homenaje a la casa de cristal de Lina Bo Bardi</i> , 2007
Video instalación 150 x 50 x 50
Colección de la artista | | <i>Hábitat para caracoles</i> , 1970
Polietileno, madera, plexi, arena, vegetales y caracoles vivos 80 x 40 x 40
Colección del artista | JORGE DE LA VEGA | <i>Gestación del hombre nuevo</i> , 1980
Óleo s/tela 160 x 200
Colección Fundación Forner-Bigatti |
| | De la serie <i>Arquitectura utópica</i> , 2004: | | <i>Laberinto de hormigas</i> , 1974
Plexi, PVC, goma, tierra y hormigas vivas 30 x 25 x 50
Colección del artista | | <i>Del disco El gusanito en persona</i> , 1968
<i>La jaula, Están ocurriendo cosas</i> , Proximidad
Cortesía de Ramón de la Vega |
| | <i>Amancio Williams diseñando con Gordon Matta Clark. Homenaje a Splitting House</i> , Fotografía color 80 x 100
Colección de la artista | | <i>Proyecto para un carácido mecánico (3)</i> , 1974
Lápiz y acuarela s/papel 70 x 50
Colección del artista | MARA FACCHIN | <i>AVE EVA</i> , 2000
Acrílico s/tela 120 x 60
Colección Dr. Carlos Siegrist |
| | <i>Casita del Tigre. Homenaje a Xul Solar</i> , Maqueta 40 x 50 x 30
Colección de la artista | TATO BORES | <i>La Argentina de Tato</i> , 1999
Video. Dirección: Alejandro y Sebastián Borensztein
Cortesía de los realizadores. | MIRTA FASCI Y LUIS PITTAU | <i>Notre Dame aux Deschemiséés</i> , 1998
Acrílico s/tela 100 x 70
Colección particular |
| | | | | | <i>Envase Modular Interconectable de Usos Múltiples (EMIUM)</i>
Envases de 1/3 litro, 1/2 litro y 1 litro
Cortesía de los diseñadores |

SEBASTIÁN GORDÍN	GYULA KOSICE	JORGE MIÑO	<i>Wittgenstein: este es el caso</i> Editorial Malvario-Albatros. Colección Garbo Buenos Aires-Ginebra, 2005 Colección del artista	ESTEBAN PASTORINO	dentífrica, colirio y sopa instantánea 74 x 61 Colección particular	SANTA REVUELTA	XUL SOLAR
<i>Jamón de hormiga</i> , 1992 Caja de madera, lámparas de 0,5 miliamperes, masilla epoxi y acrílico 8 x 17 x 17 Colección Gustavo Bruzzone	De la <i>Ciudad Hidroespacial</i> , proyecto de 1960 Acrílico H1: 11 x 39 x 31 H2: 14 x 62 x 42 H3: 23 x 52 x 45 Colección del artista	<i>S/T</i> , de la serie Mecanismos , 2004 4 fotografías color 120 x 140 c/u Colección del artista		De la serie Salamone : <i>Cementerio Azul</i> , 1998 Impresión de goma bicromatada 64 x 80 Colección del artista		<i>¡A las calles!</i> CD que integra el libro <i>¡A las calles!</i> Anibal Kohan, Ediciones Colihue SRL, Buenos Aires, 2002	<i>Mensaje</i> , 1923 Acuarela s/papel montada s/cartulina 21,4 x 25,4 MALBA - Colección Costantini (obra no exhibida)
<i>Procyón</i> , 2001 Objeto. Caja de madera, acrílico, plástico, metal y luces 240 x 180 x 155 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	<i>Hábitat Hidroespacial en la constelación de Yael</i> , 2003 Plexiglás y luz 72 x 91 x 30 Colección del artista	MARIANO MOLINA <i>S/T</i> , 2009 Intervención realizada en el espacio Acrílico s/pared	LUIS FELIPE NOÉ Y HORACIO ZABALA <i>El arte en cuestión. Conversaciones</i> Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000 Colección del artista	<i>Cementerio Saldungaray</i> , 2000 Impresión de goma bicromatada 64 x 80 Colección del artista	RICARDO PONS <i>Ciudad anarquista digital</i> , 2009 Proyecto multimedia: libro, DVD 15 x 15 x 1 Colección del artista	DANIEL SANTORO <i>Agua y energía</i> , 2002 Óleo s/tela 70 x 150 Colección Joaquín Molina	TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA (2002 / 2007) Formaron parte del TPS: Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masvernati, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo, Hernán Dupraz.
<i>Un extraño efecto en el cielo</i> , 1992 Valija de madera, cartón, acrílico, algodón, tubos fluorescentes y herrajes 100 x 70 x 26 Colección Gustavo Bruzzone	LUX LINDNER <i>La revolución que falta</i> , 2009 Cuaderno y acrílico s/tela ø 100 Colección del artista	LUIS FELIPE NOÉ <i>¿A dónde vamos? o Presente</i> , 1964 Técnica mixta s/tela y madera 260 x 255 Colección del artista	LUIS FELIPE NOÉ Y NAHUEL RANDO <i>Las aventuras del recontrapoder</i> Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2005 Colección Rodrigo Alonso	<i>Matadero Azul</i> , 1998 Impresión de goma bicromatada 64 x 80 Colección del artista	<i>Proyecto Pulqui 2</i> , 2002-2004 Proyecto multimedia: libro, CD, DVD 14,3 x 12,5 x 2,2 Colección del artista	<i>El automóvil justicialista</i> , 2002 Acrílico y dorado a la hoja 150 x 150 Colección particular	<i>Manual del niño peronista</i> , tomo 4, 1998-2002 Papel Shutt de 300 gr., encuadernado tapa dura, 70 páginas. Tinta Ejemplar único Colección del artista
VÍCTOR GRIPPO	LEONEL LUNA			<i>Matadero Carhué</i> , 2000 Impresión de goma bicromatada 64 x 80 Colección del artista	<i>R.E.M. (Hecho en Argentina)</i> , 2000 Video, 12' Colección del artista		
<i>Tiempo</i> , 1991 Objeto. Papas, display y cables 5 x 50 x 50 Colección particular	<i>Asamblea del 22 de Mayo</i> , 2004 Impresión s/vinilo 140 x 200 Colección del artista	DANIEL ONTIVEROS <i>Código rompecabezas sobre recontrapoder en cajón de sastre</i> Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974 Colección del artista		MARCELO POMBO <i>Escombros flotantes</i> , 2006 Esmalte s/madera 70 x 100 Colección particular	PROYECTO BIOPUS <i>Sensible</i> , 2007 Instalación interactiva 170 x 120 x 120 Colección de los artistas	TOMAS SARACENO <i>Flying Garden 12SW iridiscent</i> , 2006 Instalación Dimensiones variables Colección particular (Obra no exhibida)	Caja/libro de serigrafías sobre papel Trabajos 2002 / 2007 Medida de la caja 43,5 x 31,5 cm.
PABLO GUIOT		<i>El arte entre la tecnología y la rebelión</i> , 1968 Manuscrito inconcluso Colección del artista	<i>Revolución - Espejos rotos</i> , 2008 Instalación, espejos 26 x 240 Colección del artista	<i>Manifestación flotante</i> , 2006 Esmalte s/madera 100 x 150 Colección particular	PIERRE QUIROULE <i>La ciudad anarquista americana</i> Editorial La Protesta, Buenos Aires, 1914 Colección Ricardo Pons		
<i>Cuerpo en tensión</i> , 2006 Acrílico y barniz s/ papel. Cartón, pólvora y mecha 5 x ø 2 Colección Ana Martínez Quijano	JORGE MACCHI <i>Monoblock</i> , 2003 Recortes de periódicos 65 x 45 Colección Orly Benzacar	<i>Noescritos. Sobre eso que se llama arte</i> Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006 Colección del artista	<i>Utopía - Espejos rotos</i> , 2008 Instalación, espejos 26 x 140 Colección Andrea Chami	<i>Nave de la abundancia</i> , 2006 Instalación. Pantalla y portaflores de mimbre, esferas de ramas, semillas, cuentas de vidrio y plástico, hilos, cuerdas, esmalte, pintura acrílica, envases de cartón de pasta	GRACIELA SACCO <i>Sombras del sur y del norte</i> , 2001 Fotoserigrafía s/acrílico y sombras proyectadas Dimensiones variables Colección de la artista	MARIANO SARDÓN <i>S/T</i> , 2009 Instalación Dimensiones variables Colección del artista	Cuadernillo. Trabajo en proceso. Producido por Karina Granieri y Carolina Katz para la exposición <i>El futuro ya no es lo que era</i> , FUNDACIÓN OSDE, 2009
RODOLFO HERMIDA	<i>Publicidad</i> , 2000 Instalación 270 x 50 x 40 Colección Fundación Banco de La Nación Argentina	<i>Una sociedad colonial de avanzada 1971-2003</i> Editorial Asunto Impreso, Buenos Aires, 2003 Colección del artista					
<i>La cápsula del tiempo 1992-2492</i> , 1992 Video documental Cortesía del realizador							

<p>TRAMANDO - MTDLM</p> <p>Guardapolvo, 2004 Impresión s/tela Cortesía de Martín Churba</p>	<p>REPRODUCCIÓN DOCUMENTAL</p> <p>De <i>El Eternauta</i>, 1957-59, Dibujo: Francisco Solano López Texto: Héctor Oesterheld Cortesía de Francisco Solano López</p>	<p><i>Primera Plana</i> Año X N° 491, Buenos Aires, 27 de junio de 1972 Editorial Primera Plana SRL Colección Rodrigo Alonso</p>
<p>AMANCIO WILLIAMS</p> <p><i>Casa sobre el arroyo</i>, 1943-45 Maqueta 47 x 155 x 104 Archivo Williams</p> <p><i>Conjunto de blocs</i>, 1943-1980 Copia fotográfica de la perspectiva del conjunto Archivo Williams</p> <p><i>Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio</i>, 1942-1953 Copia del fotomontaje en un parque Original del corte general Archivo Williams</p> <p><i>Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio</i>, 1942-1953 Original del corte general 99 x 69 Archivo Williams</p> <p><i>Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio</i>, 1942-1953 Original con dos espectáculos plásticos 68 x 97 Archivo Williams</p> <p><i>Viviendas en el espacio</i>, 1942 Perspectiva desde el exterior de una de las casas 58 x 50 Archivo Williams</p>	<p><i>Futura</i>, 1968 Programa para la obra de teatro <i>Futura</i>, de Alfredo Rodríguez Arias Departamento de Diseño del Instituto Di Tella. Diseño: Juan Carlos Distéfano y Rubén Fontana Cortesía de Rubén Fontana</p> <p>Fotografías y films del Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos Fotográficos y Departamento de Cine, Audio y Video</p> <p>PUBLICACIONES</p> <p><i>Almanaque Peuser</i> Editor Casa Jacobo Peuser, 1913 Colección Rodrigo Alonso</p> <p><i>Primera Plana</i> Año X N° 255, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1967 Editorial Primera Plana SRL Colección Rodrigo Alonso</p> <p><i>Primera Plana</i> Año X N° 282, Buenos Aires, 21 de mayo de 1968 Editorial Primera Plana SRL Colección Rodrigo Alonso</p>	<p><i>Todo es Historia</i> Año XI N° 124, Buenos Aires, septiembre de 1977 Editorial Todo es Historia SRL Colección Rodrigo Alonso</p> <p>OBJETOS VARIOS</p> <p>Calculadora Olivetti Modelo Divisumma 26 Colección Rodrigo Alonso</p> <p>Magiclick, 1963 Diseñado por Hugo Kogan para la empresa Aurora Colección Rodrigo Alonso</p> <p>Televisor Noblex 14", 1971 Diseñado por Roberto Nápoli Colección Rodrigo Alonso</p> <p>Televisor Noblex 14" con radio AM/FM, ca. 1980 Colección Rodrigo Alonso</p>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS DE OBRAS REPRODUCIDAS

AGN: Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos (pág. 4-5, pág. 10, pág. 13, pág. 32, pág. 34, pág. 42, pág. 46)

Oscar Balducci (Sebastián Gordín, pág. 21; Víctor Grippo, pág. 24)

Caldarella & Banchemo (Xul Solar, pág. 11)

Raúl D'Amelio (Aurelio García, pág. 36)

Guadalupe Faraj (Yo no fui, pág. 61)

Paulo Jurgelenas (Sergio Avello, pág. 64)

Daniel Kiblsky (Jorge Macchi, pág. 44; Marcelo Pombo, pág. 18)

Laura Lange (Nicolás Bacal, pág. 45)

Daniel Mazza (Raquel Forner, pág. 26; Gyula Kosice, pág. 16, contratapa; Tramando-MTDLM, pág. 61)

Otilio Moralejo (Daniel Santoro, pág. 39)

RES (TPS, pág. 56)

Marcelo Rolla (Daniel Santoro, pág. 40-41)

Gabriela Rojas (Mariano Sardón, pág. 25)

Pedro Roth (Luis F. Benedit, pág. 28; Luis Felipe Noe, pág. 51)

Héctor, Jorge y Hernán Verdecchia (Pablo Guiot, pág. 48)

Alonso, Rodrigo

El futuro ya no es lo que era : imaginarios de futuro en Argentina 1910-2010. - 1a ed. - Buenos Aires : Fund. OSDE, 2009.

72 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-9358-36-8

1. Artes Plásticas. I. Título
CDD 730

Fecha de catalogación: 18/02/2009

