

La vida activa /The Active Life

Un ensayo sobre
cuerpo y pensamiento
en el arte argentino

/An Essay on the
Body and Thinking in
Argentine Art

01 |

Colección
Argentina Hoy
Arte

Fundación
Foro del
Sur

La vida activa. Un ensayo sobre cuerpo y pensamiento en el arte argentino

**The Active Life.
An Essay on
the Body and
Thinking in
Argentine Art**



La vida activa The Active Life

**Un ensayo sobre
cuerpo y pensamiento
en el arte argentino**

**An Essay on the Body
and Thinking in
Argentine Art**

FLORENCIA QUALINA

Pasadas las primeras décadas del siglo xx las vanguardias se ocuparon de expandir la relación –fundamentalmente visual– que se construía tanto en la representación misma como con el público, al absorber prácticas de la danza, el teatro, la música y también de la vida cotidiana. Si el arte, hasta entonces, se había configurado como un objeto que solo podía ser alcanzado por el ojo y construido triangularmente entre mente-vista-mano, una de las aperturas que se produjeron desde el dadaísmo en adelante fue la de la posibilidad de generar situaciones –abiertas, efímeras– que implicaran al cuerpo como territorio mismo de la experiencia estética; las

After the first decades of the 20th century the avant-gardes furthered the primarily visual relationship built in the representation itself and with the public by incorporating dance, theatre, music and everyday life. Whilst art had thus far been configured as an object that could only be reached by the eye and triangularly constructed by mind-sight-hand, Dadaism paved the way for the generation of open, ephemeral situations involving the body as the very territory of aesthetic experience. The *Anthropometries* by Yves Klein and *Vivo Dito* by Alberto Greco are just two exemplary cases. The performances, happenings and

Anthropometries de Yves Klein o los *Vivo Dito* de Alberto Greco son solo dos casos ejemplares. Las performances, happenings y ambientaciones de los años 60 y 70 –que propusieron formas colaborativas, efímeras, sensoriales– no pueden escindirse de las luchas políticas dadas en el seno de las sociedades que las albergaron. Una de estas batallas se libraba en el ámbito de la sexualidad y podemos tenerla como una clave que atraviesa irrupciones tan disímiles y distantes entre sí como *Hon (Ella-una catedral)*,¹ la construcción del cuerpo de una mujer de veintiocho metros de largo en el Moderna Museet de Estocolmo; *Sobre happenings (Meat Joy)* de Oscar Masotta en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, donde los registros fotográficos nos traen a un grupo de hombres y mujeres revolcándose orgiásticamente en ropa interior, mientras untan y pintan sus cuerpos; o los *Parangolés* de Hélio Oiticica, prendas que realizó en Río de Janeiro para ser usadas mientras se baila en el carnaval. Si la racionalidad óptica se desplazaba hacia otras posibles aprehensiones sensoriales-eróticas, fue dentro de un combate mayor sobre la moral dominante: el deseo de desestabilizar el cerco de la heterosexualidad reproductiva levantado por la burguesía.

Las experiencias artísticas llevadas adelante en los años 60 y 70 en la Argentina se encontraron atravesadas por los ciclos políticos catastróficos encarnados en el ascenso de dictaduras militares. Desapariciones y exilio fueron algunas de las vertientes trágicas, junto a la censura y a otras más silenciosas como el abandono de la práctica artística. Sin embargo, las

settings of the 1960s and 1970s, which proposed collaborative, ephemeral and sensorial forms, are part and parcel of the political struggles of the societies where they took place. One of the battles was waged in the field of sexuality and can be seen as a key element common to such diverse and remote outbursts as *Hon (She – A Cathedral)*¹ – the construction of a twenty-eight-meter-long female body at the Moderna Museet of Stockholm –; *On Happenings (Meat Joy)* by Oscar Masotta at the Instituto Di Tella of Buenos Aires, whose photographic records show a group of men and women in their underwear in an orgy splashing paint on their bodies; and the *Parangolés* by Hélio Oiticica, which were costumes he made in Rio de Janeiro to be worn at carnival dances. Optical rationality moved towards other possible sensorial, erotic apprehensions; yet, it did so as part of a larger battle over the dominant moral values: the wish to disrupt the siege laid by the bourgeoisie to reproductive heterosexuality. The artistic experiences that took place in the 1960s and 1970s in Argentina were permeated by the catastrophic political events represented by military dictatorships. Some of the tragic aspects of that time were disappearances, exile and censorship, along with less ostensible ones such as the abandonment of artistic practices. However, actions addressing political oppression and the expansion of the artistic language beyond the visual experiences in museums or art centres were still conducted. One of the highlights was *CAyC al aire libre* (outdoors)² in 1972 in the Plaza Roberto Arlt in Buenos Aires.

1- La obra, realizada por Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt y Pontus Hultén, tenía “en el interior, una cafetería en el pecho derecho; un planetario que mostraba la Vía Láctea, en el pecho izquierdo; un hombre mecánico viendo la tele, en el corazón; una sala de cine donde se veía una película de Greta Garbo, en el brazo; y una galería de arte con grandes maestros de la pintura clásica falsos, en una pierna”. Pontus Hultén en: Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*, Madrid: EXIT Publicaciones, 2010, p. 49.

1- The work, made by Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt and Pontus Hultén, featured “a cafeteria on the right breast; a planetarium showing the Milky Way on the left breast; a mechanical man watching television on the heart; a cinema showing a film with Greta Garbo on the arm; and an art gallery with fake pieces of the greatest masters of classic painting on a leg”. Pontus Hultén in: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Madrid: EXIT Publicaciones, 2010, p. 49.

acciones que se dirigían tanto a la opresión política como a una ampliación del lenguaje artístico más allá de las experiencias visuales enmarcadas en museos o centros de arte no dejaron de realizarse. Uno de los puntos más notables fue *CAyC al aire libre*² (1972), en la Plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Allí, Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi realizaron el *Horno popular para hacer pan*, un horno de barro donde cocinaron pan

This work, *Horno popular para hacer pan* (Popular Oven to Bake Bread) by Víctor Grippo, Jorge Gamarra and A. Rossi consisted in a clay oven where bread was baked and shared with the people that came to the park. The title clearly underscores a class position: a communal, working class, peasant construction where sharing bread is distinctly akin to the Christian sacrament of the Eucharist, which at that social juncture could be related to



que compartieron entre las personas que se acercaron a la plaza. En el título se traza una vía que claramente refuerza una posición de clase: se trata de una construcción comunitaria, obrera, campesina; compartir el pan establece resonancias claras con el cristiano sacramento de la Eucaristía que podemos enlazar, en aquella coyuntura social, al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y la Teología de la Liberación. Otras intervenciones en *CAyC al aire libre* fueron *300 metros de cinta negra para enlutuar una plaza pública*, de Horacio Zabala, y *Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido*, de Luis Pazos; ambas obras se dirigían

the Movement of Priests for the Third World and the Liberation Theology. Other interventions included in *CAyC al aire libre* were *300 metros de cinta negra para enlutuar una plaza pública* (300 Metres of Black Tape to Dress a Public Square in Mourning) by Horacio Zabala, and *Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido* (Project of a Monument to the Disappeared Political Prisoner) by Luis Pazos. Both works addressed the “massacre of Trelew”³. The persecution and execution by the armed forces of a group of political prisoners who tried to escape from prison in this Patagonian city were the idea underlying the black ribbons and the tombstones in the

2- Inaugurada el 26 de septiembre de 1972, la experiencia fue clausurada en el lapso de veinticuatro horas bajo denuncia de subversión.

2- Opened on September 26th, 1972, this experience was closed down within 24 hours after its opening under charges of insurgency.



a la masacre de Trelew.³ La cacería y fusilamiento por parte de las fuerzas armadas de un grupo de presos políticos que intentaron fugarse de la prisión en la ciudad patagónica eran el argumento que reposaba sobre los crespones negros y las lápidas en el espacio público. Las obras de Zabala y Pazos elaboraron conceptualmente la ejecución de una política tanática produciendo experiencias de choque y revitalización en el espacio público. Transitables, imprevistas, quiebres en la percepción y hábitos de la cotidianidad; las obras emplazadas por un lapso de horas en la Plaza Roberto Arlt condensaron en su propia materialidad y duración el lazo entre corporalidad y política en los 70.

public space. The works by Zabala and Pazos conceptually elaborated on the implementation of a thanatic strategy to produce confrontation and revitalization experiences in the public space. In their own materiality and lifespan, these accessible, unexpected works, which disrupted perception and everyday life routine for a few hours in the Plaza Roberto Arlt, summed up the bond between corporeality and politics in the 70s. Throughout the 21st century, the parks of Buenos Aires have been subjected to a process of systematic fencing, and the public space is monitored with surveillance cameras. The state policy of visual control has been

3- “El 15 de agosto [de 1972], un grupo de presos políticos detenidos en la base naval de Rawson toman el penal y el aeropuerto de Trelew, donde parten seis de ellos (primero hacia Chile y luego hacia Cuba). En el aeropuerto son apresados 19 militantes de ERP, FAR y Montoneros, que son trasladados a la base Almirante Zar. En la madrugada del 22 de agosto fueron ametrallados [...]. Hubo 16 muertos y 3 sobrevivientes, que posteriormente fueron secuestrados y desaparecidos en la última dictadura militar”. Silvia Dolinko, “Cronología”, en: *Entre el silencio y la violencia*, Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2004, p. 136.

3- “On August 15th, 1972, a group of political prisoners under detention in the Navy Base of Rawson seized the penitentiary and Trelew airport, from where six of them left for Chile first and then Cuba. Nineteen militants of the ERP, FAR and Montoneros were captured and then transferred to the Almirante Zar Base. They were machine gunned in the morning of August 22nd. Sixteen of them were killed and the three survivors were later kidnapped and disappeared during the last military dictatorship.” Silvia Dolinko, “Cronología”, in: *Entre el silencio y la violencia*, Buenos Aires: Arte BA Fundación, 2004, p. 136.

Las plazas de Buenos Aires han sido sometidas, a lo largo del siglo xxi, a un procedimiento de sistemático enrejado, y el espacio público se encuentra monitoreado por cámaras de vigilancia. El gobierno de la visión se ha magnificado. Las luchas contraculturales de mediados del siglo pasado que implicaban la sexualidad han sido reabsorbidas en clave hedonista-individualista por la institución artística del capitalismo en su fase actual. Es desafiante pensar en términos de transgresión cuando estamos sumergidos en el dominio de la permisividad y la amnesia; la incapacidad de metabolizar física y mentalmente la sobreproducción de signos se encuentra en el corazón de este tiempo: “Solo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen, que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos”⁴ exhalaron Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*.

No se trata entonces de identificar casos aislados o marginales que sirvan para sostener la posibilidad de existencia del arte como epopeya contra este tiempo –¿sería un arte antinstitucional, antimercancía, antiferia?–; sino de asir las experiencias en *el rayo de la catástrofe*. *Daimón*, la obra de Luis Garay, Vanina Scolavino, Karen Carabajal, Valeria Fontán y Guillermina Etkin,⁵ y la obra *in extenso* de Diego Bianchi construyen corporalidades complejas, individuales y colectivas, físicas y psíquicas; elaboran formas de arte centradas en el cuerpo como laboratorio de pensamiento activo;



enhanced. The countercultural struggles of the mid 20th century concerning sexuality have been reincorporated into the current artistic institution of capitalism in a hedonistic-individualistic fashion. Submerged in the domain of permissiveness and amnesia, we find it challenging to think in terms of transgression. The inability to metabolize physically and mentally the excess of signs prevails in these times. “We require just a little order to protect us from chaos. Nothing is more disturbing than a thought that escapes itself, ideas that fly off, that disappear hardly formed, already eroded by forgetfulness or precipitated into others that we no longer master”⁴, assert Deleuze and Guattari in *What is Philosophy?* It is not a matter of identifying isolated or marginal cases to uphold the existence of art as a heroic deed against this time. Would it then be an anti-institutional, anti-commercial, anti-fair art? Instead, it is about grasping experiences *in the lightning bolt of catastrophe*. *Daimón*, the piece by Luis Garay, Vanina Scolavino, Karen Carabajal, Valeria Fontán and Guillermina Etkin⁵, and the work

4- En Franco Berardi, “El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo”, en: *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Armen Avanessian y Mauro Reis (comps.), Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p. 71.

5- *Daimón* se presentó en el TACEC, Teatro Argentino de La Plata, entre el 29 de junio y el 2 de julio de 2017.

4- In Franco Berardi, “El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo”, in: *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Armen Avanessian and Mauro Reis, Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p. 71.

5- *Daimón* was staged at the TACEC, Teatro Argentino de La Plata, between June 29th and July 2nd, 2017.

asimilan el principio nietzscheano:
las verdaderamente buenas ideas se tienen caminando.

Bajo el signo de Saturno

Las gradas elevadas envolvían el escenario de manera circular; el espacio tenía un aire de fábrica -discotheque; o quizás sea más preciso decir que el Teatro Argentino de La Plata parecía un coliseo postindustrial. Una luz cenital se dirigió al centro y apareció tenue una mujer dando pequeños saltos. Lentamente ella empezaba a intensificar el movimiento de sus piernas y a ser más visible; podía escucharse cómo respiraba. Su cabello, recogido y tirante, terminaba en un rodete; llevaba una camiseta negra transparente, pantalones de jean elastizados y zapatillas negras. Ella seguía saltando y moviendo sus manos, de modo cada vez más veloz. En algún momento, en la sala aún en penumbras empezó a escucharse una respiración proveniente de otro lado; la iluminación se expandió lentamente y dejó entrever el dispositivo sobre el que la mujer se estaba ejercitando: una gran plataforma que empezaba a ser desplazada, desde abajo, por otra mujer atada a la estructura. Se componía así la relación triádica de *Daimón*: dos mujeres y un cubo rectangular minimalista.

Abajo, la atleta de deportes de fuerza Valeria Fontán movía con enorme esfuerzo la estructura. Cada centímetro que lograba correr se percibía como puro sacrificio titánico forjado entre avances y esperas; arriba, Karen Carabajal, boxeadora, se movía cada vez más rápido; sus pasos cortos en los que confluían gracia y fiereza eran una danza continua. Ambas, absortas en sus respectivas tareas, componían una transformación alquímica de potencia física –a través de tenacidad y concentración– en virtudes espirituales (voluntad, fortaleza). El dispositivo arquitectónico que mediaba entre ellas adquiría una cualidad metafórica:



in extenso by Diego Bianchi build complex, individual and collective, physical and physic corporalities. They create art forms focused on the body as a laboratory for active thinking and endorse Nietzsche's principle: *all truly great thoughts are conceived by walking.*

Under the Sign of Saturn

The stands circled the stage and the atmosphere was that of a factory-discotheque, though perhaps the Teatro Argentino de La Plata could be better described as a post-industrial coliseum. An overhead light lit the centre of the stage and a woman dimly appeared hopping lightly. Her legs began to move faster and were more visible while her breathing became audible. Her hair was done up tightly in a bun. She was wearing a transparent black shirt, stretch jeans and black trainers. She kept jumping and moving her hands with increasing speed. At one point, still in the dark, some breathing from another place was heard. The light slowly expanded revealing the device where the woman was working out: a large platform that was being displaced from below by another woman tied to the structure. *Daimon's* triadic relationship was thus established: two women and a minimalist rectangular cube. Below, weight lifter Valeria Fontán made an enormous effort to move the structure. Every single inch she managed to push the structure was perceived as a titanic sacrifice between pauses. Above her, boxer Karen Carabajal moved increasingly faster with short steps in which grace and fierceness converged in a continuous dance. Absorbed in their respective work, both athletes applied tenacity and concentration to the alchemic transformation of physical power into spiritual virtues: willpower and strength. The architectural device between them thus acquired a metaphorical quality: Fontán looked



Fontán parecía un espíritu que animaba el movimiento de las placas tectónicas a través de desplazamientos lentos y pesados, como los que originan terremotos, montañas, continentes; Carabajal, la vida que transcurre en la superficie. *Daimón* fue una obra de danza contemporánea; un ejercicio antinarrativo; una performance –también en el sentido de *demostración*–; una exhibición de lo que puede un cuerpo: el cuerpo de Fontán, el de Carabajal y el de cada espectador. El camino que cada uno debería atravesar se encontraba acechado por antagonistas, para las atletas era necesario sustraerse de cualquier distracción para poder persistir en su tarea; para el espectador era fundamental conjurar el demonio del aburrimiento. Ambos elementos –desconcentración y aburrimiento– se encuentran en el centro de las afecciones cognoscitivas de la presente fase del capitalismo. Para cualquier individuo conectado a uno o más dispositivos tecnológicos es una lucha permanente poder dirigirse a una actividad sin interrumpirla constantemente por la búsqueda de actualizaciones en *feeds*, *timelines* y mails, o sin que suene un mensaje de WhatsApp. La lentitud de *Daimón* puede ser leída como una travesía consciente por el esfuerzo del cuerpo y el espíritu que lo habita en la realización de un fin, que naturalmente no está exento de angustia. El vínculo entre arte y emociones saturninas –melancolía, dolor, espera– ha sido central en la modernidad, piedra basal para la mitología del artista-poeta maldito. La angustia animó largamente la interrogación de pensamientos y materias que hablan lenguas muertas, laberínticas, oraculares; requiere también un tiempo letárgico y pantanoso. Temporalidad y sentimiento que han sido explotados por el emprendedurismo y la farmacología.

like a spirit animating the movement of the tectonic plates through slow, heavy motions, just like those produced by earthquakes, mountains and continents. Carabajal, on the other hand, resembled life on the surface.

Daimon was a contemporary dance piece, an anti-narrative exercise, a performance in the sense of a *demonstration*, an exhibition of what a body can do, namely Fontán's, Carabajal's and each spectator's body. The path each had to tread was hindered by antagonists: the athletes had to refrain from any distraction to pursue their endeavour; the spectator had to conjure the devil of boredom. These elements, distraction and boredom, lie at the core of cognitive disorders in the present phase of capitalism. Any individual connected to one or more technological devices struggles to conduct an activity without being interrupted by feeds, timelines, emails and WhatsApp messages. *Daimon*'s slowness could be read as a conscious journey through the effort of the body and the spirit that dwells in it in the pursuit of a goal, which is certainly not devoid of anxiety. The bond between art and Saturnian emotions – melancholia, grief, wait – has played a key role in modernity and has been a cornerstone for the mythology of the maudit artist-poet. Anxiety has long fuelled the questioning of thoughts and matters that speak labyrinthine, oracular, dead languages. Anxiety also calls for a lethargic swampy time. Temporality and feelings have been plundered by entrepreneurship and pharmacology.

Daimon's tour de force, in the physical and psychic dimension of the term, is sketched along spatial-temporal coordinates that have unveiled the oppression of female lives. Until recently it was common to refer to women as the *weaker sex*, and to femicides as crimes of passion.



La exhibición de fuerza de *Daimón* –entendida tanto en la dimensión física como psíquica del término– se traza en unas coordenadas espaciotemporales que han descubierto el velo de la opresión sobre las vidas femeninas. Hasta no hace tanto tiempo era una práctica habitual referirse a las mujeres como el sexo débil y a los femicidios como *crímenes pasionales*. Las mujeres violadas, incendiadas, empaladas, arrojadas a basureros siempre lo fueron por hombres poderosos. No importa si se trata de criminales con acceso directo a esferas políticas, jurídicas y mediáticas u otros de vidas anodinas; cada violencia es efectuada sobre lo que se identifica como una coyuntura de debilidad, encarnada asiduamente en mujeres. Si Barbara Kruger, a mediados de los años 80, lanzó el axioma *Your body is a battleground* (tu cuerpo es un campo de batalla), el crecimiento exponencial de la violencia en el capitalismo financiero no podría más que profundizarlo.

El permanente estado de alerta es una condición de toda vida que se sabe amenazada, pura conciencia de indefensión animal. Santiago García Navarro, al escribir sobre los ánimos que gobiernan este tiempo, advirtió que en la proliferación de representaciones de venados en la iconografía contemporánea podría intuirse el miedo: “Aunque una cornada puede espantar al enemigo, el ciervo tiene cuerpo de presa. Es un animal de combate pero sobre todo un animal contra la pared: vive evitando la muerte”⁶. ¿La contemplación urbana no nos entrega visiones de ciervos humanos en las calles o parques bajo la forma del *running*? ¿qué formas atávicas de animalidad amenazada y defensiva se recrean en las plazas? De manera similar podemos entender el *CrossFit* –franquicia que “de acuerdo a

It has always been powerful men who rape, burn, impale and throw women into dumps. Whether criminals with leverage in politics, the judiciary and the media or just ordinary men, every act of violence is conducted in what they identify as a situation of weakness, which is mostly embodied by women. Barbara Kruger's assertion in the 1980s “Your body is a battleground” has been inevitably worsened by the exponential growth of violence in financial capitalism. The permanent state of alert is a condition of every life that feels threatened, the true awareness of animal helplessness. In his writings about the zeitgeist of these times, Santiago García Navarro pointed out that fear could be perceived in the proliferation of the representation of deer in contemporary iconography: “While the thrust of a horn can scare the enemy away, a deer's body is always a prey. It is a combat animal, but above all, one against the wall: its life is about avoiding death”⁶. Doesn't urban contemplation render visions of human deer in streets and parks under the form of runners? What atavistic manners of threatened and defensive animalism are recreated in parks? This is also true of *CrossFit*⁷ – the world's fastest growing franchise after Starbucks, according to Forbes magazine –, a discipline used for training American marines and also an effective and desirable workout methodology in the imagination of the neoliberal body. Such a resistant, resilient, militarized human body is prepared for war and motivated by short speeches similar to those of advertising and politics: *Just do it*. Yes, you can. *Daimon* immerses itself in that ideology of potent masculinity and seizes its banners.

6–“Disolución y melancolía”, prólogo de la exposición de Débora Pierpaoli, *Esconde y trampa*, en 713 Arte Contemporáneo, 2012.

6– “Disolución y melancolía”, preface to the exhibition *Esconde y trampa* by Débora Pierpaoli, at 713 Arte Contemporáneo, 2012.

7– “CrossFit: its inventor was a marine drill instructor”, in: *Clarín*, September 18th, 2016.

la revista *Forbes* es la que más creció en el mundo, después de Starbucks⁷ – una disciplina empleada en el entrenamiento de los marines de Estados Unidos que es también un modo de entrenamiento eficaz y deseable en la imaginación del cuerpo neoliberal. Un organismo humano resistente, adaptable, militarizado, preparado para la guerra y arengado por discursos cortos similares a los que ordenan tanto la publicidad como la política: *Just do it; Sí, se puede.* *Daimón* se sumerge en ese ideario de masculinidad potente y captura sus banderas.

En el desplazamiento de ansiedad por pura presencia –en sus sentidos temporal y físico– y del cuerpo sumiso por otros autónomos, entrenados y poderosos, *Daimón* elabora posibilidades de pensamiento y praxis que expanden la imaginación sobre lo femenino, un territorio que es preciso multiplicar, sembrar de mutaciones. Un arco de recursos expropiados de la épica masculina como el valor y la fortaleza, extraídos del léxico marcial, para configurarlos en femineidades de resistencia.

Realismo trágico

La obra de Diego Bianchi piensa las relaciones entre cuerpo, mercancía, consumo y residuo. En *La suspensión de la incredulidad* dispuso a un performer enganchado por cuerdas en sus brazos, piernas y genitales a un sistema de objetos –escoba, marco de cuadro, trozos de cemento, maderas, maniquíes fragmentados– que se movían a medida que él realizaba lentos desplazamientos. La pieza componía una telaraña cerrada y nihilista, donde ligaba lo humano al orden de lo residual. *La suspensión...* podía ser leída como una fábula o ensayo sobre las condiciones de vida contemporáneas de una constante fragilidad,

7- “CrossFit: su inventor bailaba a los marines”, en: *Clarín*, 18 de septiembre de 2016.

It is in the displacement of anxiety by its mere presence – in temporal and physical terms –, and of the submissive body by autonomous, trained and powerful bodies that *Daimón* conceives thinking and action modalities that expand the imagination to the feminine, a territory that needs to be multiplied and filled with mutations. This range of resources appropriated from the male epic and drawn from martial language, such as valour and strength, is to be reconfigured into femininities of resistance.

Tragic Realism

The work by Diego Bianchi reflects upon the relationship between the body, merchandise, consumption and waste. *The Suspension of Disbelief* features a performer hooked with ropes around his arms, legs and genitals to a set of objects – a broom, a picture frame, pieces of concrete and wood, broken dummies – replicating his slow movements. The piece resembled a closed, nihilistic cobweb that linked the human order to that of waste.



The suspension... could be read as a fable or an essay on contemporary fragile life conditions under the threat of dismemberment amongst networks,



amenazada por el desmembramiento entre redes; pero también como la manifestación de una genealogía moderna, aquella que introdujo los restos materiales del consumo para instalar una visión estética crítica sobre la sociedad. Entre Bianchi y los restos informalistas de *Arte destructivo* y *Las monjas* de Alberto Greco existía un vínculo rastreable, una simpatía espiritual, una correspondencia. De modo similar podría pensarse *Estado de Spam*, una instalación humana construida con boxes perforados de los que salían manos con franelas de fieltro, papeles y secadores de vidrio que también incluyó en la sala a un vendedor ambulante de relojes. La exhibición traía a la superficie aquellos trabajos pauperizados, llevados adelante por una fracción invisibilizada, perseguida y criminalizada de la población, como son los “manteros” y “trapitos”; también podría leerse como una elaboración performática-sociológica en torno al trabajo, heredero de los ejercicios de Oscar Bony con *La familia obrera* y

as well as an expression of a modern genealogy, the one that introduced consumption waste to establish a critical, aesthetic vision of society. A traceable link, a spiritual affinity and correspondence, existed between Bianchi, the discarded materials of Informalism in *Destructive Art*, and *The Nuns* by Alberto Greco. *State of Spam* could be seen in the same light. It was a human installation built with perforated boxes from which hands with felt cloth, paper and glass wipers stuck out. It also included a street peddler of watches. The exhibition aimed to show precarious jobs performed by an invisibilized, persecuted and criminalized segment of society: the “manteros” (street vendors) and “trapitos” (car watchers). Another possible reading of *State of Spam* is that of a performative-sociological elaboration on work, the offspring of Oscar Bony’s *The Working Class Family* and Oscar Masotta’s *To Induce the Spirit of the Image*.



de Oscar Masotta en *Para inducir el espíritu de la imagen*. Bony contrató a un trabajador para que se instale, junto a su esposa e hijo, sobre una plataforma y pasen el tiempo equivalente de una jornada laboral sobre un módico estrado; Masotta contrató, por intermedio de una agencia de publicidad, a un grupo de extras que también situados sobre una plataforma y vestidos como mendigos fueron sometidos a permanecer quietos mientras eran iluminados frontalmente y aturridos por el sonido ambiente. Ambas performances resultan éticamente problemáticas –Masotta precisamente la definió como “un acto de sadismo social explícito”–; traducen, en el caso de Bony, un orden patriarcal jerárquico, además de trabajo infantil. *La familia obrera* y *Para inducir el espíritu de la imagen* se dirigen a la temporalidad del trabajo alienante, tedioso, de la fábrica fordista, donde un trabajador debe repetir la misma tarea por el lapso de ocho horas; mientras que *Estado de Spam* de

Bony hired a worker who, along with his wife and son, spent a working day on a platform displayed on a modest stage. Masotta used an advertising agency to hire a group of extras who, placed on a platform and dressed up as beggars, were forced to remain still while they received frontal lighting and were stunned by the background noise. Both performances are ethically questionable. Masotta himself defined his work as an “explicit act of social sadism”; Bony’s piece represents a hierarchical patriarchal order as well as child labour. *The Working Class Family* and *To Induce the Spirit of the Image* address the alienating, tedious temporality of work at the Fordian factory, where a worker has to repeat the same task for eight hours. In turn, *State of Spam* deals with quick, disposable, precarious, autonomous, post-industrial work. In *The Present is Charming* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires,

Bianchi habla del trabajo postindustrial: rápido, descartable, precarizado, autónomo.

En *El presente está encantador* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017) Bianchi produjo una meditación consciente sobre las vanguardias modernas en una doble operación artístico-curatorial. Se encargó de seleccionar una serie de obras que forman parte de la colección del museo que fueron montadas en las salas como una instalación que fagocitaba autorías, estilos, cronologías. Así, tomó obras de Emilio Renart, Eduardo Vidal, Mildred Burton, Edgardo Giménez, Alberto Heredia y creó también piezas *site-specific* que incluían la construcción de paneles de durlock, algunos perforados, espejos, luces de neón y objetos como colchones destripados y escombros. *El presente está encantador* configuró una ambientación prismática que exploraba la cuestión genealógica a través de desvíos, azar, anomalías, irrupciones impredecibles; el tiempo lineal se desmembraba a través de restos del pasado en imágenes fracturadas del ahora.

Uno de los trabajos de Bianchi en *El presente...* consistió en generar una combustión de energía aurática entre las obras del museo y las suyas para construir un campo de reacciones físicas en la sala. Las obras pop, informalistas, expresionistas, geométricas y ópticas fueron arrastradas a la contemporaneidad: les sustrajo la individualidad, el carácter canónico, su estatuto consagratorio para licuarlas en una escena multiforme, caótica, similar a cada momento de la esfera del arte donde, con sus propios sistemas de instituciones, agentes y públicos, se dirimen nuevos órdenes estilísticos, discursivos y de legitimación. Cada obra se encontraba librada, nuevamente, a las posibilidades de lectura, asociaciones, capacidad afectiva del público como si un acontecimiento imprevisto – huracán, terremoto, guerra nuclear – hubiera caído sobre el museo

2017) Bianchi produced a conscious meditation on modern avant-gardes through a twofold artistic-curatorial operation. He selected a series of works from the museum collection that were displayed in the halls as an installation that phagocytized authorships, styles and chronologies. Thus, Bianchi used works by Emilio Renart, Eduardo Vidal, Mildred Burton, Edgardo Giménez and Alberto Heredia, and also created site-specific pieces including the construction of drywall panels – some of them perforated –, mirrors, neon lights, and objects such as torn up mattresses and rubble. *The Present is Charming* presented a prismatic atmosphere that explored the issue of genealogy through detours, randomness, anomalies, and unpredictable appearances; the linear time fell apart into broken images of the present through shreds of the past. One of Bianchi's works in *The Present is Charming* consisted in generating auric energy combustion between the pieces of the museum and his own to build a field of physical reactions in the hall. Pop, informalist, expressionist, geometric and optical works were drawn to contemporaneity: deprived of their individuality, their canonical nature and their consecratory status, they were blended into a multiform, chaotic scene. Such a scene resembled every stage of the art sphere where new stylistic, discursive and legitimization orders were established through their own system of institutions, agents and audiences. Each work was once again subject to the possible readings, associations, and emotions of the audience as if an unforeseen event – a hurricane, an earthquake, a nuclear war – had hit the museum and a new generation had arranged it following diverging and entropic connections. It was like a mutating bio-cosmos, glazed and psychedelic masses, neon lights, mirrors,

y una generación venidera lo hubiera montado de acuerdo a conexiones divergentes y entrópicas. Un biocosmos mutante, masas vidriadas y psicodélicas, neones, espejos, pasajes interrumpidos por un colchón como los que se ven en Buenos Aires en las veredas donde duerme la gente a la intemperie, un monumento piramidal celeste coronado por un arco iris, momias vendadas. El público documentó, a través de Instagram, su paso por la exhibición, dejando en el archivo de hashtags de la aplicación una colección de videos y fotografías, no solo del montaje, sino de los modos en los que la instalación fue habitada. Pueden verse personas situándose frente a los espejos –o cualquier superficie refractante– autorretratándose, dejando comentarios halagadores y haciendo un curioso gesto: imitan el movimiento de las esculturas de Heredia, generalmente. Las esculturas de Heredia, realizadas con maderas, alambres, cartones, yesos ortopédicos y vendajes, que bien podrían pasar por piezas de Bianchi, nacieron a inicios de la década del 70. Entonces la Argentina se encontraba sumergida en un ciclo de violencia armada que concluiría en la feroz dictadura cívico-militar que tomó el poder entre 1976 y 1983. La sensibilidad brutal de Heredia, forjada con materiales residuales, prótesis ortopédicas y tintes sangrientos respiraba el aire de proscripción del peronismo, intervención a sindicatos, presos políticos, represión ilegal y torturas. El propio artista fue amenazado por la Triple A en 1974 y debió salir del país por un breve lapso de tiempo. Sin embargo, la materialidad visceral de las piezas también emana una inquietante elegancia. Gracia es el elemento que se percibe en los movimientos de esas figuras monstruosas y vendadas que parecen detenidas al bailar; llevan en sí el eco de las danzas macabras medievales o la *Victoria de Samotracia*. Heredia, consciente o no, continuó un *pathosformel*, que en palabras de Warburg se manifiesta

walkways interrupted by a mattress just like that of rough sleepers in the streets of Buenos Aires, a light blue pyramidal monument crowned by a rainbow, and bandaged mummies. The public documented their visit to the exhibition on Instagram, and left in the hashtag file of the application a collection of videos and photographs, not only of the montage, but also of the ways the installation was inhabited. People could be seen before mirrors or any refractive surfaces producing their self-portraits, making flattering comments and odd gestures: an imitation of the movement of Heredia's sculptures. These sculptures, which were made of wood, wire, cardboard, orthopaedic plaster and bandages and that could easily pass for Bianchi's pieces, were born in the early 1970s. Argentina was then immersed in a spiral of armed violence that would lead to the ruthless civic-military dictatorship that seized power between 1976 and 1983. Heredia's brutal sensitivity – forged with waste, orthopaedic prostheses and blood-like paint – echoed the proscription of Peronism, the state takeover of trade unions, political prisoners, illegal repression and torture. The artist himself was threatened by the Triple A in 1974 and was forced to leave the country for a short time. However, the visceral materiality of his pieces transmitted a disturbing elegance. The movement of these monstrous, bandaged figures exude grace and appear to freeze while they dance. They bear reminiscences of sinister medieval dances or the *Victory of Samothrace*. Whether consciously or unconsciously, Heredia continued a *pathosformel*, which inevitably manifests itself according to Warburg: "The passion of men continues to live amongst the dead with such enduring immortality, in the form of a frantic wish to discern or a frantic wish to be consumed by passion, that

irremediablemente: “La pasión del hombre continúa viviendo entre los muertos con tal perdurable inmortalidad, en la forma de un deseo frenético de aprehender o un frenético deseo de ser arrebatado por la pasión, que cualquiera nacido con posterioridad, dotado de un corazón y un ojo sensibles, debe inevitablemente hablar con el mismo estilo cada vez que es conmovido por la compulsión inmortal de dar rienda suelta a sus sentimientos”.⁸ El público de *El presente está encantador* performativizó sin requerimiento previo: puso en acto el *pathosformel* activando estética e historia de manera inconsciente, como juguetearlo en un parque de diversiones.

El trabajo de Bianchi implica, muy asiduamente, al público en el sentido más corporal posible: para ingresar a su obra deberá pasar por alguna situación desestabilizante e incómoda. Subir por una rampa elevada en *Imperialismo/Minimalismo*; tener que pisar un puente sostenido por el cuerpo de un grupo de performers en *Under de si*; arrastrarse para ingresar o pagar una cantidad de dinero y ver *Shut Down* desde una sala VIP. Cada uno de esos momentos establece ciertos contratos que tienen como contraparte algunas cuotas de esfuerzo, humillación y culpa. En el Museo de Arte Moderno no hubo reglas ni condiciones, sino un movimiento político en torno a la colección: hacer con y a través de ella una estrategia de apropiación popular. *El presente está encantador* discurrería sutilmente a partir de su propio título, la referencia a la canción de Los Redonditos de Ricota, “El infierno está encantador esta noche”. Una visión misántropa afirmaría que el averno contemporáneo está hecho de celulares, autorretratos y espejos –una confirmación del horror borgiano–; pero otra, igualmente dirigida a los

anyone born a posteriori and endowed with a sensitive heart and eye must inevitably speak in the same style every time they are moved by the immortal urge to unleash their feelings.”⁸ Without being asked, the spectators of *The Present is Charming* did a performance: they enacted the *pathosformel* by unconsciously activating aesthetics and history as though playing in an amusement park. Bianchi’s work often involves the audience in the uttermost corporal sense. In order to access his work the spectators must undergo some unsettling and awkward situations: walking up a raised ramp in *Imperialism/Minimalism*, stepping on a bridge held by the bodies of a group of performers in *Under de si*, crawling to get in or paying to see *Shut Down* in a VIP room. Each of these situations establishes certain agreements that entail some degree of effort, humiliation and guilt. At the Museo de Arte Moderno there were no rules or conditions, but a political move centred on the collection: namely, using it as a strategy for popular appropriation. *The Present is Charming* made a subtle reference to “El infierno está encantador esta noche” (Hell is charming tonight), a song by Los Redonditos de Ricota. A misanthropic vision might assert that the contemporary inferno is made up of mobiles, selfies and mirrors – a confirmation of Borges’s horror. Yet, another vision, also alluding to contemporary demons, might conceive it as an attempt to recover bonds between memory, heritage and community, thus offering the possibility to experience them with one’s available tools and resources.

8- José Emilio Burucúa, *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1999, p. 14.

8- José Emilio Burucúa, *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1999, p. 14.

demonios contemporáneos podría pensarla como un intento de restablecer lazos entre memoria, herencia y comunidad; abriendo posibilidades de vivenciarlos con las herramientas y posibilidades que cada uno cuente. No sería una exageración recordar *El presente está encantador* como una reivindicación populista, en tiempos neoliberales.

The Present is Charming might perhaps be remembered as the defence of populism in these neoliberal times.



Imágenes

Images

1967

—Oscar Masotta,
Sobre happenings (Meat Joy),
Instituto Torcuato Di Tella,
Archivos Di Tella,
Universidad Torcuato Di Tella.
Fotografía de autor anónimo

1967

—Oscar Masotta,
About Happenings (Meat Joy),
Instituto Torcuato Di Tella,
Di Tella Files,
Universidad Torcuato Di Tella.
Photograph by unknown author





1972

—Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi,
Horno popular para hacer pan,
CAyC al aire libre.
Foto: Víctor Grippo

1972

—Víctor Grippo, Jorge Gamarra and A. Rossi,
Popular Oven to Bake Bread,
CAyC outdoors.
Photo: Víctor Grippo









1972

—Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi,
Horno popular para hacer pan,
CAYC al aire libre.
Foto: Víctor Grippo

1972

—Víctor Grippo, Jorge Gamarra and A. Rossi,
Popular Oven to Bake Bread,
CAYC outdoors.
Photo: Víctor Grippo



1972

—Horacio Zabala,
*300 metros de cinta negra para
enlutar una plaza pública*
Fotografía de autor anónimo

1972

—Horacio Zabala,
*300 Metres of Black Tape to Dress
a Public Square in Mourning*
Photograph by unknown author





1972

—Luis Pazos,
*Proyecto de monumento al prisionero
político desaparecido,*
CAyC al aire libre.

1972

—Luis Pazos,
*Project of a Monument to the
Disappeared Political Prisoner,*
CAyC outdoors.



1972

—Duarte Laferrière, Leonetti, Pazos, Roux,
La realidad subterránea en Arte e Ideología.
CAyC al aire libre, Plaza Roberto Arlt.

1972

—Duarte Laferrière, Leonetti, Pazos, Roux,
The Underground Reality in Art and Ideology.
CAyC outdoors, Roberto Arlt Square.





2017

—Luis Garay, Vanina Scolavino, Karen Carabajal,
Valeria Fontán y Guillermina Etkin.
Daimón, Teatro Argentino de La Plata.
Fotos: Triana Leborans

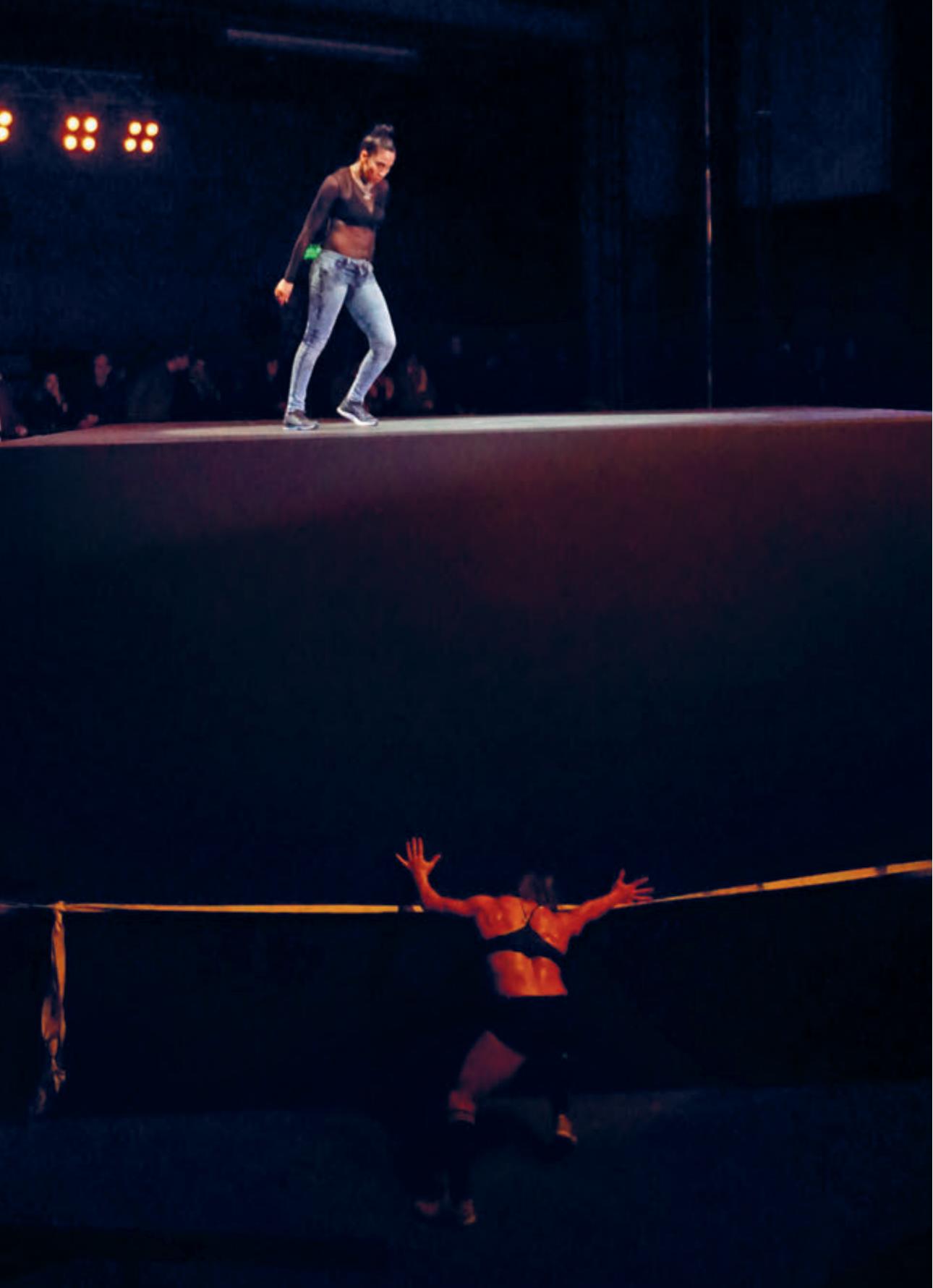
2017

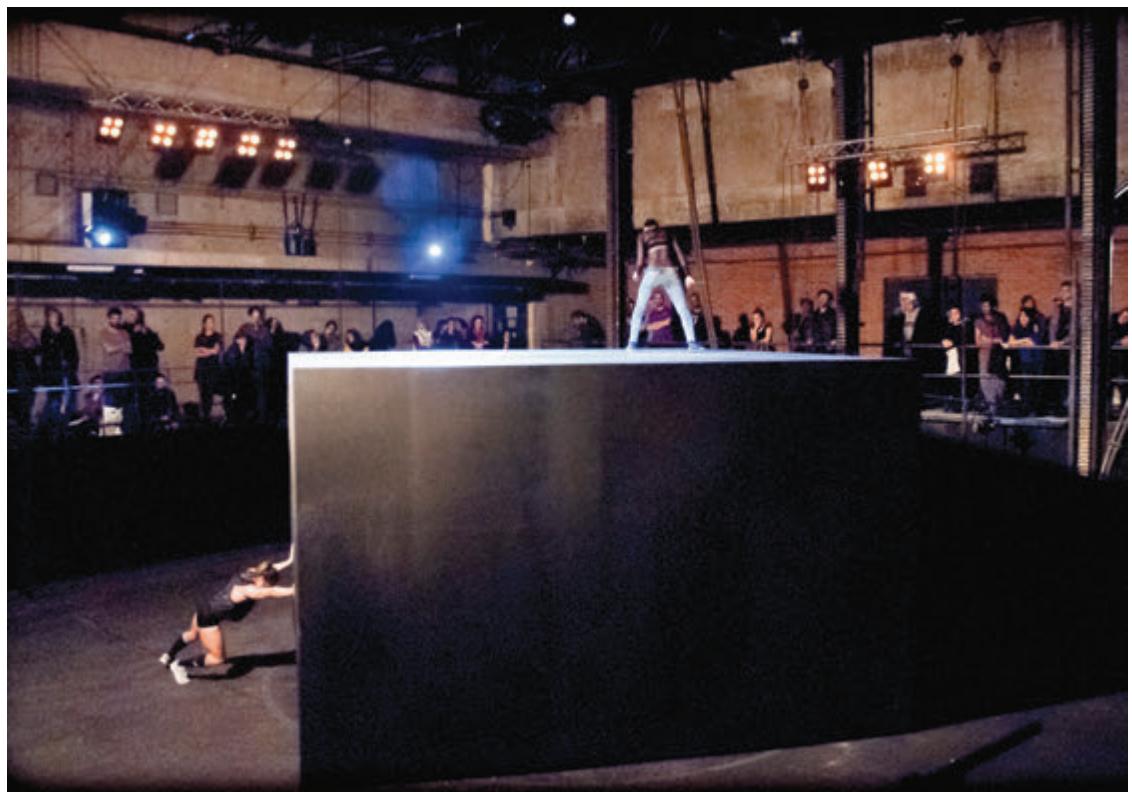
—Luis Garay, Vanina Scolavino, Karen Carabajal,
Valeria Fontán and Guillermina Etkin.
Daimón, Teatro Argentino de La Plata.
Photos: Triana Leborans



















2015

—Diego Bianchi,
La suspensión de la incredulidad,
MALBA. Performance-instalación realizada en
el marco de la exhibición *Experiencia Infinita*.
Curador: Agustín Pérez Rubio
Fotos: Rosana Schoijett

2015

—Diego Bianchi,
Suspension of Disbelief,
MALBA. Performance-installation executed
within the framework of the exhibition *Infinite Experience*.
Curator: Agustín Pérez Rubio
Photos: Rosana Schoijett



2015

—Diego Bianchi,
La suspensión de la incredulidad,
MALBA. Performance-instalación realizada en
el marco de la exhibición *Experiencia Infinita*.
Curador: Agustín Pérez Rubio
Fotos: Rosana Schoijett

2015

—Diego Bianchi,
Suspension of Disbelief,
MALBA. Performance-installation executed
within the framework of the exhibition *Infinite Experience*.
Curator: Agustín Pérez Rubio
Photos: Rosana Schoijett



2013

—Diego Bianchi,
Estado de Spam,
Galería Alberto Sendrós,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2013

—Diego Bianchi,
Spam Status,
Alberto Sendrós Gallery,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner







2013

—Diego Bianchi,
Estado de Spam,
Galería Alberto Sendrós,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2013

—Diego Bianchi,
Spam Status,
Alberto Sendrós Gallery,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner





2013

—Diego Bianchi,
Estado de Spam,
Galería Alberto Sendrós,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2013

—Diego Bianchi,
Spam Status,
Alberto Sendrós Gallery,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner







2010

—Diego Bianchi,
Ejercicios espirituales,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2010

—Diego Bianchi,
Spiritual Exercises,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner





© 2002



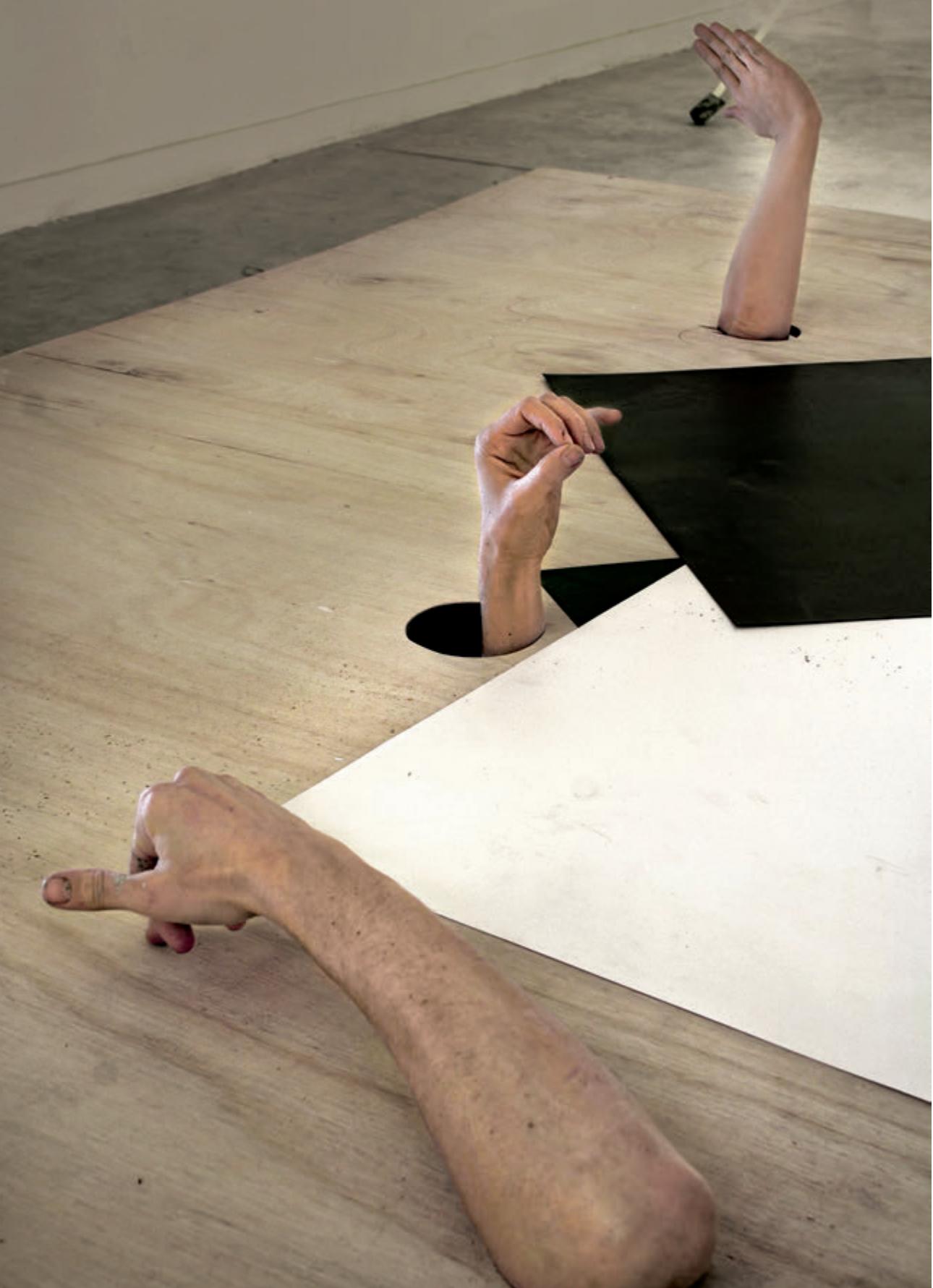
2010

—Diego Bianchi,
Ejercicios espirituales,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2010

—Diego Bianchi,
Spiritual Exercises,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner







2010

—Diego Bianchi,
Ejercicios espirituales,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

2010

—Diego Bianchi,
Spiritual Exercises,
Centro Cultural Recoleta,
Buenos Aires.
Photos: Bruno Dubner



1962

—Emilio Renart,
Biocosmos n°1,
Colección Museo de
Arte Moderno de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

1962

—Emilio Renart,
Biocosmos no. 1,
Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires Collection.
Photo: Viviana Gil



2017

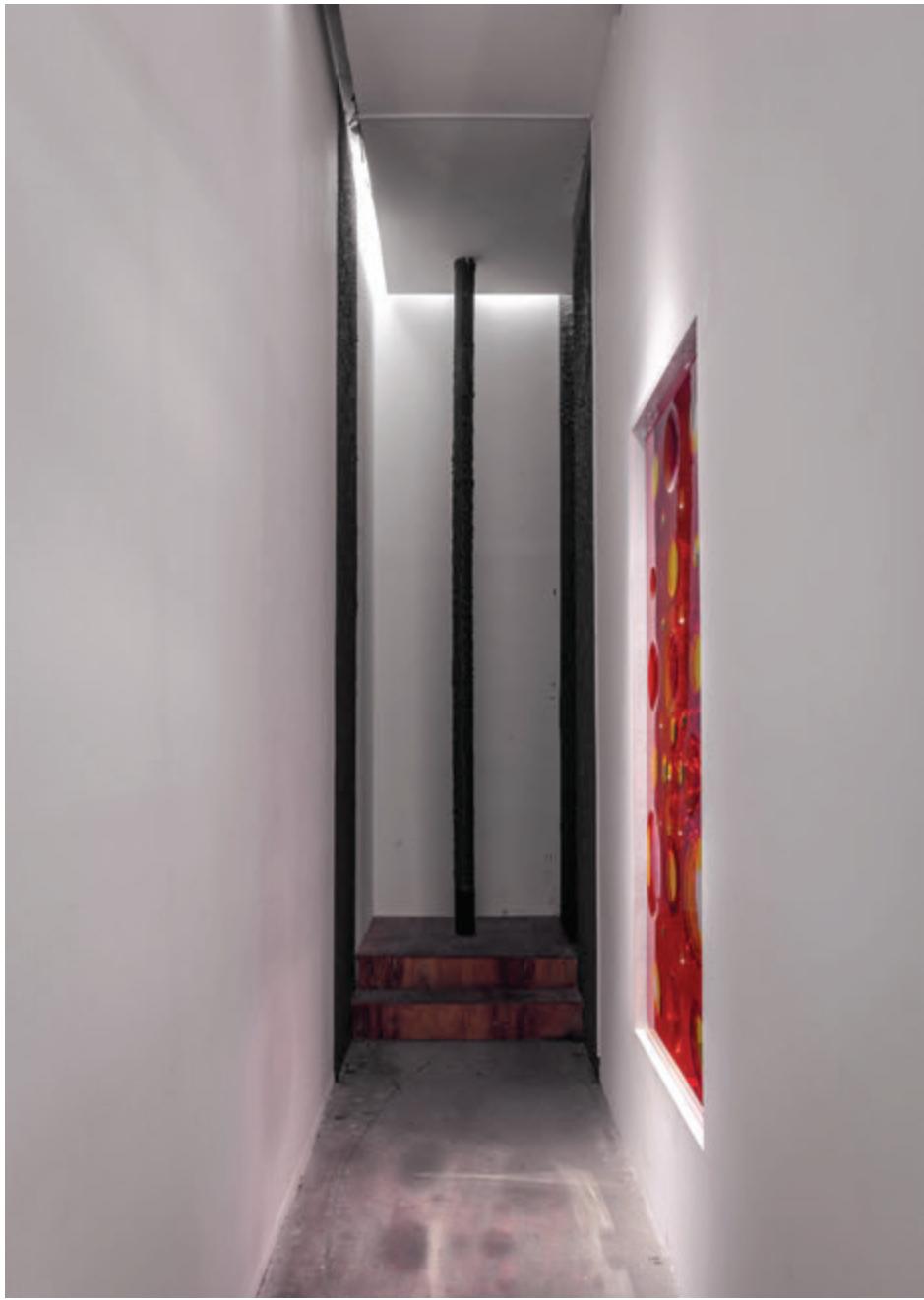
—Diego Bianchi,
El presente está encantador,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curador: Javier Villa
Fotos: Bruno Dubner

2017

—Diego Bianchi,
The Enchanting Now,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curator: Javier Villa
Photos: Bruno Dubner







2017

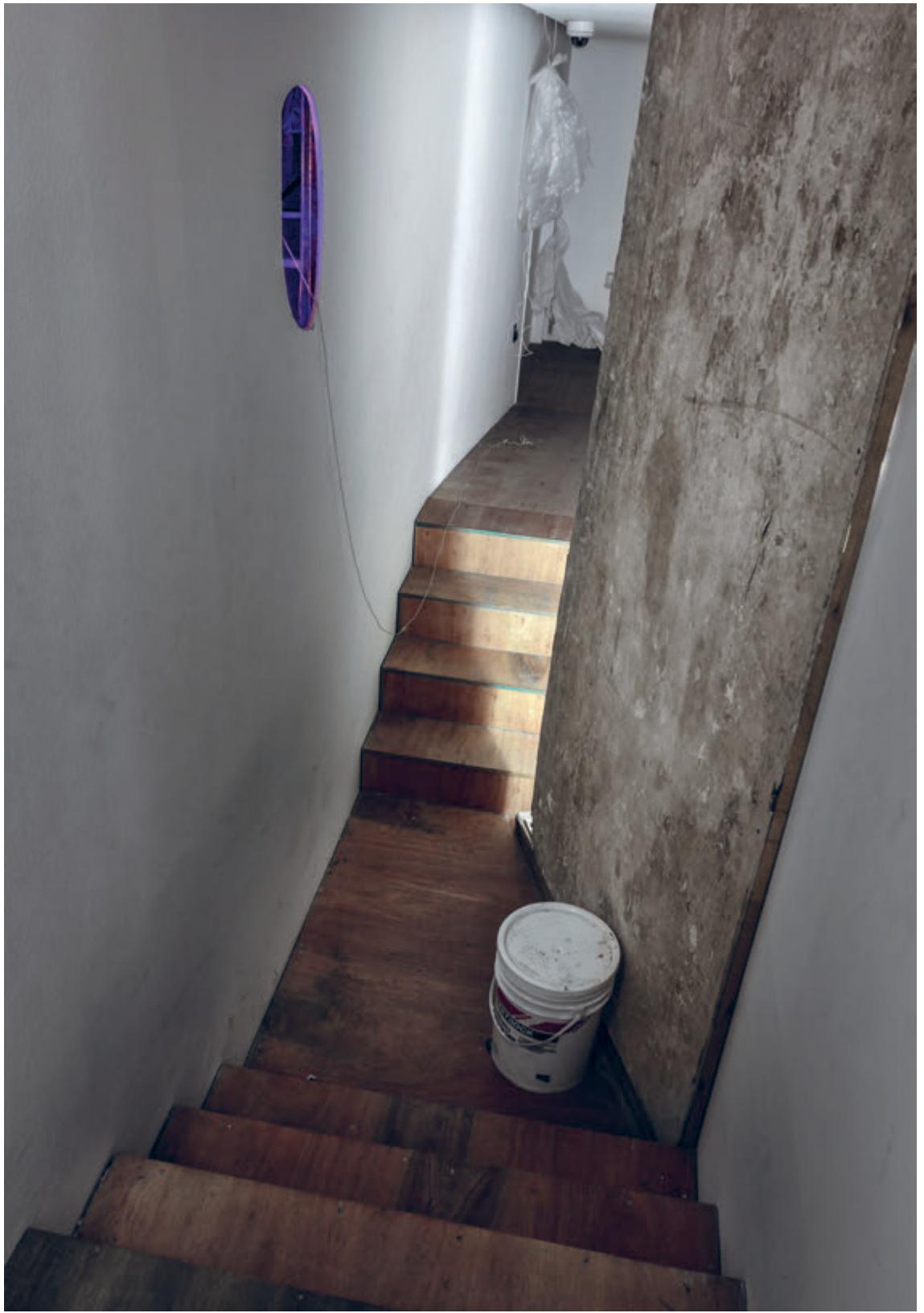
—Diego Bianchi,
El presente está encantador,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curador: Javier Villa
Fotos: Bruno Dubner

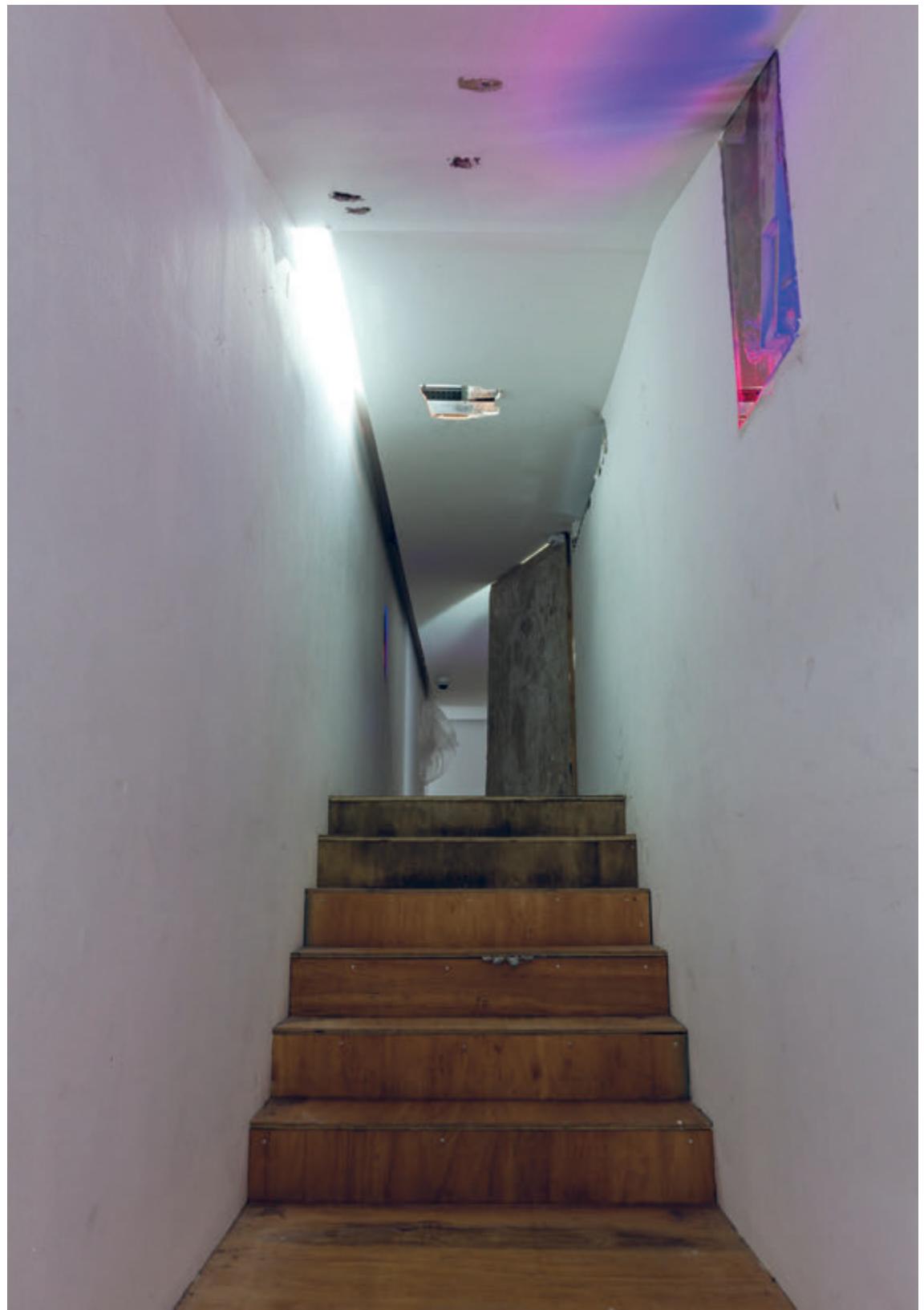
2017

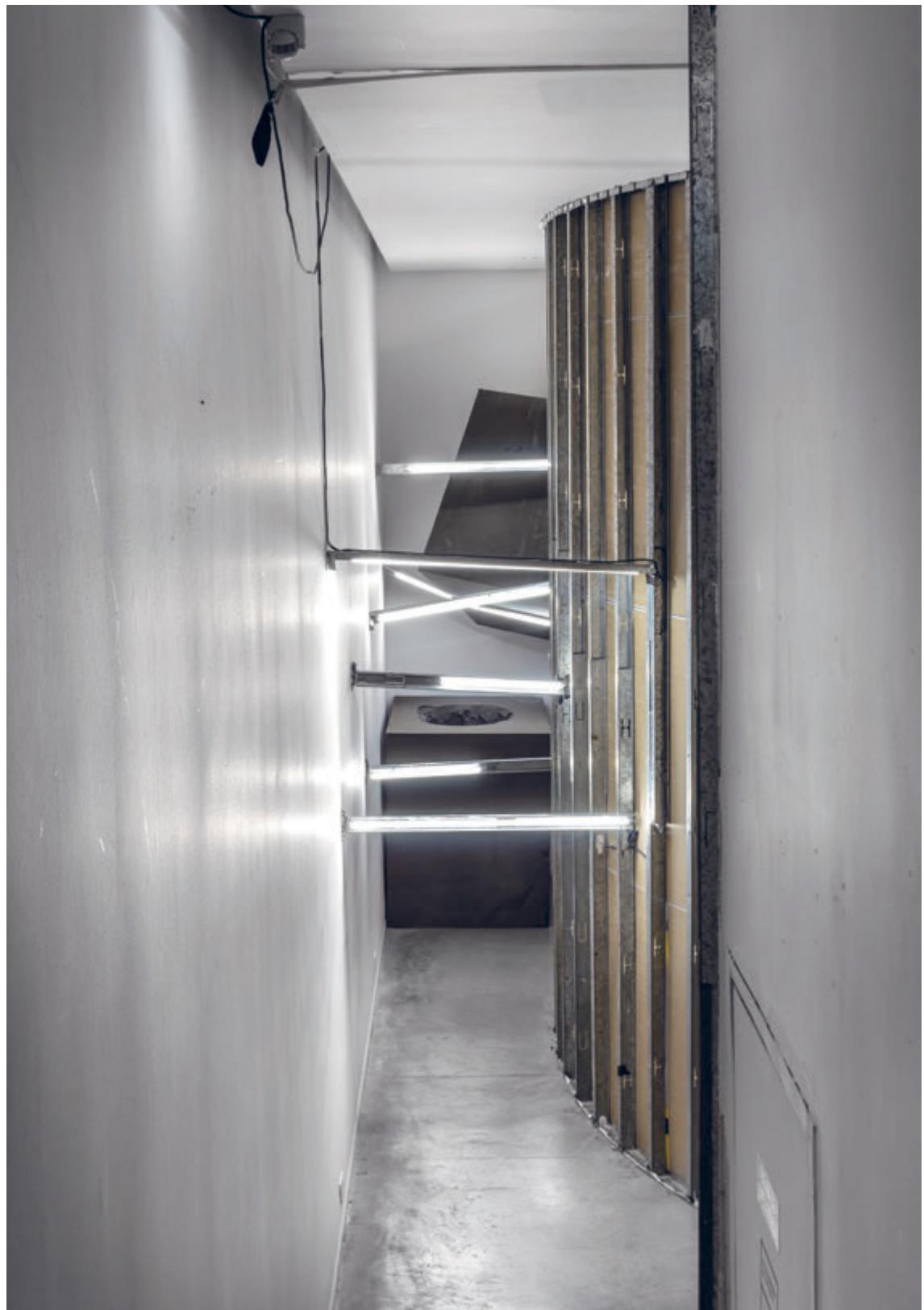
—Diego Bianchi,
The Enchanting Now,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curator: Javier Villa
Photos: Bruno Dubner





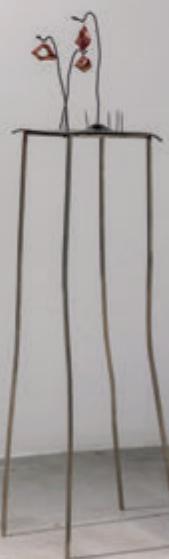


























2017

—Diego Bianchi,
El presente está encantador,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curador: Javier Villa
Fotos: Bruno Dubner

2017

—Diego Bianchi,
The Enchanting Now,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Curator: Javier Villa
Photos: Bruno Dubner















1972

—Alberto Heredia,
Engendro,
Colección Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

1972

—Alberto Heredia,
Monstrosity,
Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires Collection.
Photo: Viviana Gil



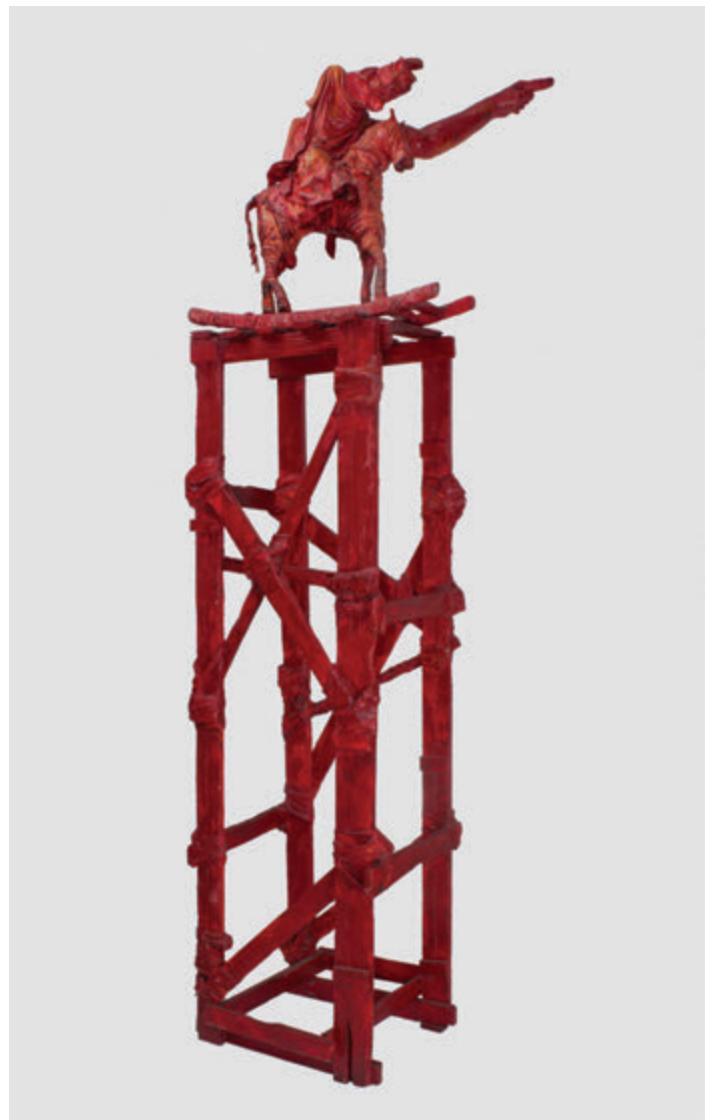


1973-1974

—Alberto Heredia,
Serie Amordazamientos,
Colección Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

1973-1974

—Alberto Heredia,
Gagging series,
Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires Collection.
Photo: Viviana Gil



1974

—Alberto Heredia,
El San Martín o El hombre del brazo de oro,
Colección del Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires.
Donación del artista, 2000.
Foto: Viviana Gil

1974

—Alberto Heredia,
The San Martin or the Man with the Golden Arm,
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires Collection.
Artist's donation, 2000.
Photo: Viviana Gil



justinnefoto

Seguir

justinnefoto #ElPresenteEstaEncantador x
@diegobianchi



78 Me gusta

7 DE JULIO

Añade un comentario...



adribolivar13

Museo de Arte Moder...

Seguir

adribolivar13 Julián inmerso en mi
reflejo sobre el acrílico de Rogelio
#Polesello en la puesta de
#DiegoBianchi,
#ElPresenteEstaEncantador, en el Museo
de Arte Moderno

#BianchiEnElModerno #ihavethisathingwit
hmuseumpics #artwatchers
#hallazgosemanal #instagrames



41 Me gusta

11 DE JUNIO

Añade un comentario...



—Capturas de Instagram con el
#elpresentestaencantador

—Instagram screenshots from
#elpresentestaencantador



jessink Museo de Arte Moder...

Seguir

jessink Cuando te gusta tanto la muestra que querés ser parte ❤️
@modernoiba @amigosmodernoba
#DiegoBianchi #ElPresenteEstaEncantador
ojosconpatas Viste te dije que estaba buena! 🥰

silvanalaurasuarez Jajaja! te mezclas con la obra!!!

jessink @ojosconpatas muuyyyyyyyyyy

jessink @silvanalaurasuarez: jajaja! ☺



114 Me gusta

26 DE MAYO

Añade un comentario...



danielitchart

Seguir

danielitchart Salida con los alumnos de #DiseñoGrafico #MuseodeArteModerno
#DiegoBianchi #ElPresenteEstaEncantador



14 Me gusta

25 DE JUNIO

Añade un comentario...

—Capturas de Instagram con el
#elpresenteestaaencantador

—Instagram screenshots from
#elpresenteestaaencantador



natizaid

Museo de Arte Moderno...

Seguir

natizaid .
Más que recomendable la programación del @moderntoba. Destaco la obra de #TomásSaraceno "Como atrapar el universo en una telaraña", una idea brillante, aplauso de pie. También imperdible la exposición de #AntonioBerni "Revelaciones sobre papel", 222 dibujos y pinturas desde 1922 a 1982, maravilla cada obra y cada etapa de su vida. Y finalmente #DiegoBianchi con "El presente está encantador", un baldeazo de realidad, que no deja afuera a nadie. Salí maravillada, recomiendo 100%. Av. San Juan 350, lunes cerrado.

En la foto @yanidonzis dentro de la primera parte del recorrido que propone Bianchi.

cat.lovers.only 💙 Love your 📸 img 😊



303 Me gusta

25 DE MAYO

Añade un comentario...

...



summer_child_0_0
Museo de Arte Moder...

Seguir

summer_child_0_0 🎉 Modelo:
@laly_in_the_air ♥
#museodeartemoderno #buenosaires
#diegobianchi #elpresenteestaaenchantador
@modernoba



16 Me gusta

26 DE JUNIO

Añade un comentario...

...



summer_child_0_0
Museo de Arte Moder...

Seguir

summer_child_0_0 🎉
#museodeartemoderno #buenosaires
#diegobianchi #elpresenteestaaenchantador
@modernoba



22 Me gusta

26 DE JUNIO

Añade un comentario...

...



fabianmuggeri
Museo de Arte M...

Siguiendo

fabianmuggeri #ElPresenteEstaEncantador
@enlarge2



11 Me gusta

23 DE ABRIL

Añade un comentario...

...

—Capturas de Instagram con el
#elpresenteestaencantador

—Instagram screenshots from
#elpresenteestaencantador



mayugentile
Museo de Arte Moder...

Seguir

mayugentile Instalados #diegobianchi
#elpresenteestaencantador
betina_1402 Hola!!! Que bien se los ve!!!!



28 Me gusta

28 DE MAYO

Añade un comentario...



leticiasevares
Museo de Arte Moder...

Seguir

leticiasevares Ma and ... todas mis
versiones!!! #allmyversions #art #bianchi
#elpresenteestaencantador
gonzalocortes_ph En cuál más bombona
leticiasevares @gonzalocortes_ph 😊
mikanzsevares En todas 💕💕
leticiasevares @mikanzsevares 😊



20 Me gusta

10 DE JUNIO

Añade un comentario...

Artistas

Artists



Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930-Barcelona, 1979). Sus campos de intervención intelectual se centraron en la literatura, el arte y el psicoanálisis. En 1966 desarrolló obras comunicacionales y happenings como *Para inducir el espíritu de la imagen*, *El helicóptero*, *El mensaje fantasma* y *Sobre happenings (Meat Joy)*. Escribió profusamente sobre arte pop y conceptualismo. En la década del 70 fundó la Escuela Freudiana en Argentina y abordó de modo sistemático a Jacques Lacan. Radicado en España durante los últimos años de su vida, creó la Biblioteca del Campo Freudiano de Barcelona.

Oscar Masotta (Buenos Aires, 1930-Barcelona, 1979). His intellectual activity focused on literature, art and psychoanalysis. In 1966 he developed communication pieces and happenings such as *To Induce the Spirit of the Image*, *The Helicopter*, *The Ghost Message* and *Meat Joy*. He wrote profusely about pop art and conceptualism. In the 1970s he founded the Freudian School of Argentina and worked systematically on Jacques Lacan. During the last years of his life, he lived in Spain, where he established the Freudian Field Library of Barcelona.



Víctor Grippo (Junín, 1936-Buenos Aires, 2002). Estudió Química en la Universidad de La Plata. En 1958 realizó su primera exhibición individual en

Tandil. En 1969 se integró al Centro de Arte y Comunicación, posteriormente se uniría al Grupo de los Trece. Con *Analología I*, en 1971 inició su trabajo con las papas, paradigmáticas de su obra. En 1976, en la galería Artemúltiple, presentó *Algunos oficios*, muestra en la que reunía elementos propios de la albañilería, carpintería y agricultura. En 1977, el Grupo de los Trece obtuvo, por *Signos en ecosistemas artificiales*, el Gran Premio Itamaraty en la XIV Bienal de San Pablo. Durante el año 2004 se realizó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) *Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*.

Víctor Grippo (Junín, 1936-Buenos Aires, 2002). He studied chemistry at the Universidad de La Plata. In 1958 he presented his first solo exhibition in Tandil. In 1969 he joined the Centre for Art and Communication and later, the Group of the Thirteen. In 1971, with *Analogy I*, he started working with potatoes, a paradigmatic element in his art. In 1976, the Artemúltiple Gallery presented *Some Trades*, a show featuring items of masonry, carpentry and agriculture. In 1977, *Signs in Artificial Ecosystems*, by the Group of the Thirteen, obtained the Itamaraty Grand Prix at the São Paulo Biennial. In 2004 the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) exhibited *Grippo. A retrospective. Works 1971-2001*.



Horacio Zabala (Buenos Aires, 1943). Es artista y arquitecto. Conformó el Grupo de los Trece, colectivo con el que participó de *Arte de sistemas y CAyC al aire libre* organizados por Jorge Glusberg. En 1973 exhibió *Anteproyectos*, en el Centro de Arte y Comunicación. Entre 1976 y 1998 residió en Roma, Viena y Ginebra. A su regreso a la Argentina presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) la exposición *Ejercicios y tránsitos*, que recorrió su obra desde 1972 hasta aquel tiempo. Vive y trabaja en Buenos Aires.

Horacio Zabala (Buenos Aires, 1943). He is an artist and an architect. He was a member of the Group of the Thirteen, a collective with whom he participated in *Art of Systems and CAyC in the Open Air*, organised by Jorge Glusberg. In 1973 he presented *Blueprints* at the Centre for Art and Communication. Between 1976 and 1998 he lived in Rome, Vienna and Geneva. Upon returning to Buenos Aires, he presented *Exercises and Transits* at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA), which featured his works since 1972. He lives and works in Buenos Aires.



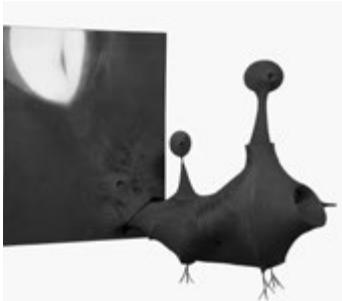
Luis Pazos (La Plata, 1940). Es artista conceptual, poeta y periodista. A mediados de la década del 60 conformó Diagonal Cero junto a Edgardo Vigo, Jorge de Luján Gutiérrez y Omar Gancedo. A comienzos de la década del 70 realizó acciones como *La cultura de la felicidad*, *Ritual Secuestro*, *Mensaje a los Generales Latinoamericanos* y *Ritual Urbano* junto a J. L. Gutiérrez y Héctor Puppo. En 1988 fundó el colectivo Escombros –con Horacio D'Alessandro, David Edwards, Héctor Ochoa, Juan Carlos Romero y Héctor Puppo– que durante la década del 90 se concentró en producir intervenciones en el espacio público.

Luis Pazos (La Plata, 1940). He is a conceptual artist, a poet and a journalist. In the mid 1960s he established *Diagonal Cero* along with Edgardo Vigo, Jorge de Luján Gutiérrez and Omar Gancedo. In the early 1970s he conducted actions such as *The Culture of Happiness*, *Ritual*, *The Kidnapping*, *A Message to Latin American Generals* and *Urban Ritual* along with J. L. Gutiérrez and Héctor Puppo. In 1988 he founded *Debris*, a collective with Horacio D'Alessandro, David Edwards, Héctor Ochoa, Juan Carlos Romero and Héctor Puppo, who produced interventions in the public space in the 1990s.



Alberto Heredia (Buenos Aires, 1924-2000). En 1952 comenzó a asistir al taller de Enio Iommi; hacia mediados de esa década inició su participación en exhibiciones colectivas. En 1963 presentó en la Galería Lirolay las *Cajas Camembert*, que había realizado un año antes en París. Entre 1963 y 1973 realizó la serie *Los embalajes*, mientras que durante 1972-1974 concibió las obras *Las lenguas*, *Los amordazamientos*, *Los sexos* y *Los embalajes*. En 1998 se realizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) una exposición retrospectiva de su trabajo.

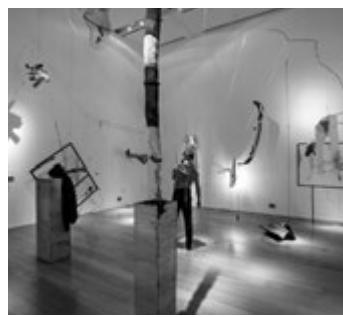
Alberto Heredia (Buenos Aires, 1924-2000). In 1952 he joined Enio Iommi's workshop, and a few years later he began to participate in collective exhibitions. In 1963, at the Lirolay Gallery, he presented *Camembert Boxes*, which he had produced a year earlier in Paris. Between 1963 and 1973 he created the series *Packaging*, and from 1972 and 1974 he designed the works *The Tongues*, *The Gags*, *The Sexes* and *Packaging*. In 1998 the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) presented a retrospective exhibition of his work.



Emilio Renart (Mendoza, 1925-Buenos Aires, 1991). Se instaló en Buenos Aires en 1944, donde desarrolló su formación artística en las escuelas de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y Ernesto de la Cárcova. Durante la

década del 60 el trabajo de Renart fue exhibido en las galerías e instituciones centrales de Buenos Aires. En 1962 expuso el primer *Integralismo Biocosmos*; tres años más tarde obtuvo el Premio Especial en el Premio Nacional del Instituto Di Tella por su obra *Biocosmos N° 4*. También en 1965 le fue concedido el Primer Premio de Dibujo en el Concurso Georges Braque, organizado por la Embajada de Francia. En 1967 participó de la Bienal de San Pablo con la pieza *Integralismo Biocosmos N° 5*. Hacia 1969 inició un largo período de retiro de la producción de obras para dedicarse a la docencia. Su última exhibición individual fue en 1989 en la galería Ruth Benzacar.

Emilio Renart (Mendoza, 1925-Buenos Aires, 1991). He settled down in Buenos Aires in 1944, where he received art training at the Prilidiano Pueyrredón and Ernesto de la Cárcova Schools of Fine Arts. In the 1960s he exhibited in major galleries and institutions of Buenos Aires. In 1962 he presented the first *Biocosmos Integralism*, and three years later he obtained the Special Prize of the Instituto Di Tella for his work *Biocosmos No. 4*. In 1965 he also received the First Prize for Drawing at the Georges Braque Contest, organised by the French Embassy. In 1967 he participated in the São Paulo Biennial with the piece *Biocosmos Integralism No. 5*. In 1969 he retired from artistic production for some years and engaged in teaching. His last solo exhibition took place at the Ruth Benzacar Gallery in 1989.



Diego Bianchi (Buenos Aires, 1969). Entre 2002 y 2003 asistió a las clínicas de obra de Pablo Siquier. Luego, entre 2003 y 2005, formó parte del Programa para Artistas Visuales Centro Cultural Rojas-UBA-Kuitca (Beca Kuitca) y en 2006 participó del Skowhegan School of Painting and Sculpture en Maine, Estados Unidos. Entre sus recientes exposiciones individuales se encuentran *Museo abandonado*

(BIENALSUR, Valparaíso, 2017); *El presente está encantador* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017); *Shutdown* (Barro Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2016); *Under de si* (Bienal de Performance Argentina, Buenos Aires, 2015); *WasteAfterWaste* (Pérez Art Museum, Miami, 2015); *El trabajo en exhibición* (Galerie Jocelyn Wolff, París, 2015) y *Suspensión de la incredulidad* (Solo Projects Arco y MALBA, 2014 y 2015).

Diego Bianchi (Buenos Aires, 1969). Between 2002 and 2003 he attended Pablo Siquier's workshops. Between 2003 and 2005 he participated in the Centro Cultural Rojas-UBA-Kuitca (Beca Kuitca) Program for Visual Artists, and in 2006 he attended the Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine (USA). His recent solo exhibitions include *Abandoned Museum* (BIENALSUR, Valparaíso, 2017), *The Charming Present* (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017), *Shutdown* (Barro Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2016); *Under de si* (Bienal de Performance Argentina, Buenos Aires, 2015); *WasteAfterWaste* (Pérez Art Museum, Miami, 2015); *The Work in Exhibition* (Galerie Jocelyn Wolff, Paris, 2015) and *Suspension of Disbelief* (Solo Projects Arco and MALBA, 2014 and 2015).



Daimón

Karen Carabajal es profesora de boxeo en el Almagro Boxing Club. Boxeadora amateur desde 2006 a 2013, con cincuenta y cinco peleas, campeona del torneo Tomás Guevara en la categoría 60 kilos. Boxeadora profesional desde 2013. Trece peleas invicta. Segunda en el ranking argentino categoría Pluma y sexta en el ranking mundial. Licenciada en Psicología en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa un posgrado de especialización en drogadicción en el Hospital Nacional de Salud Mental y Adicciones (ex CENARESO).

Valeria Fontán es entrenadora de deportes de fuerza. Se especializó en la Jilin University, China, en 2013. Poseedora de los récords nacionales de Levantamiento de Pesas categoría 69 kilos. Ex Strongwoman y fisicoculturista. Actual atleta de CrossFit de nivel internacional.

Vanina Scolavino trabaja de manera regular en diferentes procesos creativos con artistas. Junto a Luis Garay, ha colaborado en obras como *Actividad mental, Ciencia y fricción, La tierra tendrá dos soles y Under de si*. En 2015 trabajó junto a Garay en la creación y puesta en escena de las obras *El ascenso*, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC), y *El lugar imposible*, obra estrenada en octubre de 2016 en Kyoto, Japón.

Julietta Massacese es investigadora, ensayista y conferencista especializada en biopolítica, feminismos y teoría queer. Coordinó el grupo de lectura *Museo yonqui*, en el MALBA. Recientemente prologó el libro *Posmuseo*, de Paul B. Preciado.

Sylvie Melis realizó estudios artísticos y teóricos en la Escuela de Arte de Marsella / Luminy, Universidad Nueva Sorbona 2. Trabaja regularmente con artistas como Rodrigo García, Luis Garay, Lorenzo De Angelis y Maud Le Pladec. Es profesora en la Universidad París 3, Sorbonne Nouvelle, Institut d'études théâtrales.

Guillermmina Etkin es compositora, pianista, cantante, diseñadora de sonido y performer. Compone música original e interpreta música en vivo en espectáculos teatrales y de danza y toca en vivo en conciertos de música experimental y performances. Se ha presentado en salas en Buenos Aires, Madrid y Nueva York. Estudió Composición con Medios Electroacústicos en la Universidad Nacional de Quilmes donde da clases actualmente.

Luis Garay trabaja sobre ideas de trabajo, ejercicio y meditación como recursos para crear y transformar espacios físicos y mentales. Sus trabajos enlazan preguntas de orden filosófico (¿qué puede un cuerpo?, ¿qué sostiene a un cuerpo?, ¿dónde está un cuerpo cuando baila?) con dispositivos que observen la maquinaria teatral como un ambiente a habitar. Presentó su trabajo en Japón, Francia, Polonia, España, Brasil, Austria, Chile y Estados Unidos, entre otros países. Es artista asociado de Latitudes Contemporaines, Lille, Francia.

Daimón

Karen Carabajal is a boxing instructor at the Almagro Boxing Club. She was an amateur boxer from 2006 to 2013, with a record of fifty-five fights, and won the Tomás Guevara Tournament in the 60-kilogram category. She has been a professional boxer since 2013 – unbeaten in thirteen fights. She is 2nd in the Argentine featherweight division, and 6th in the world ranking. She holds a degree in Psychology from the Universidad de Buenos Aires, and is currently attending a postgraduate specialization course on drug addictions at the National Hospital of Mental Health and Addictions (ex CENARESO).

Valeria Fontán is a strength sports coach. She specialised at the Jilin University, China, in 2013. She holds the national records for women's 69-kilogram weightlifting. Formerly a strongwoman and bodybuilder, she is currently a world class CrossFit athlete.

Vanina Scolavino works with artists on different creative processes.

Along with Luis Garay, she has collaborated in works such as *Mental Activity, Science and Fiction, The Earth Will Have Two Suns* and *Under de Si*. In 2015 she worked with Garay on the creation and staging of the works *The Ascent*, at the Centre for Experimentation of the Colón Theatre (CETC) and *The Impossible Place*, which premiered in Kyoto, Japan, in October 2016.

Julietta Massacese is a researcher, essayist and lecturer specialized in biopolitics, feminism and Queer Theory. She coordinated the reading group *Museo yonqui*, at the MALBA. She has recently written the prologue to the book *Posmuseo*, by Paul B. Preciado.

Sylvie Melis studied art and theory at the School of Art of Marseille / Luminy, New Sorbonne 2 University. She works with artists such as Rodrigo García, Luis Garay, Lorenzo De Angelis and Maud Le Pladec. She is a professor at the Paris 3 University, Sorbonne Nouvelle, Institut d'Études Théâtrales.

Guillermmina Etkin is a composer, pianist, singer, sound designer and performer. She composes original music and performs live in plays, as well as in experimental music and concerts and performances. She has played in Buenos Aires, Madrid and New York. She studied Composition

with Electroacoustic Media at the Universidad Nacional de Quilmes, where she currently teaches.

Luis Garay explores ideas about work, exercise and meditation as resources to create and transform physical and mental spaces. His works connect philosophical questions – What can a body do? What holds a body? Where is the body when it dances? – with devices that regard the theatrical machinery as a space to be inhabited. He has presented his work in Japan, France, Poland, Spain, Brazil, Austria, Chile and the United States, among other countries. He is an associate artist at Latitudes Contemporaines, Lille, France.

Lista de obras reproducidas:

Oscar Masotta, *Sobre happenings (Meat Joy)*, Instituto Torcuato Di Tella.
Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.
Fotografía de autor anónimo

Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi, *Horno popular para hacer pan, CAyC al aire libre*, 1972.
Fotos: Víctor Grippo

Horacio Zabala, *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública, CAyC al aire libre*, 1972.
Fotografía de autor anónimo

Luis Pazos, *Proyecto de monumento al prisionero político desaparecido, CAyC al aire libre*, 1972.

Duarte Laferrière, Leonetti, Pazos, Roux, *La realidad subterránea en Arte e Ideología. CAyC al aire libre, Plaza Roberto Arlt.*

Luis Garay, Vanina Scolavino, Karen Carabajal, Valeria Fontán y Guillermina Etkin, *Daimón, Teatro Argentino de La Plata*, 2017.
Fotos: Triana Leborans

Diego Bianchi, *La suspensión de la incredulidad*, Malba, 2015.
Fotos: Rosana Schoijett

Diego Bianchi, *Estado de Spam*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

Diego Bianchi, *Ejercicios espirituales*, Centro Cultural Recoleta, 2010.
Fotos: Bruno Dubner

Emilio Renart, *Biocosmos nº1*, Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

Diego Bianchi, *El presente está encantador*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Fotos: Bruno Dubner

Alberto Heredia, *Engendro*, Embalaje con prótesis ortopédica de yeso y tela endurecida, 208 x 86 x 27 cm. Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

Alberto Heredia, Serie *Amordazamientos*, cartón corrugado, madera, prótesis dentaria policromada, 47,8 x 17,4 x 25 cm.
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
Foto: Viviana Gil

Alberto Heredia, *El San Martín o El hombre del brazo de oro*, Serie de *Los tronos*, madera, yeso, tela policromada 290 x 60 x 82 cm.
Colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Donación del artista, 2000.
Foto: Viviana Gil

Créditos Credits

**La vida activa.
Un ensayo sobre
cuerpo y pensamiento
en el arte argentino**

**The Active Life.
An Essay on the Body
and Thinking in
Argentine Art**

-
**Colección
Argentina Hoy
Arte /01**

Fundación Foro del Sur

Presidente
Aníbal Y. Jozami

Vicepresidente
Martín Kaufmann

Coordinadora Ejecutiva
Marlise Ilhesca

Colección Argentina Hoy

Dirección
Marlise Ilhesca

Serie Argentina Hoy - Arte
Dirección
Diana Wechsler

Textos
Florencia Qualina

Traducción
Laura Fryd
Eduardo Reneboldi

Corrección en español
Mariano Blatt

**Asistente de Coordinación
Editorial**
Leticia Rebottaro

Diseño Gráfico Editorial
María Sibolich

Florencia Qualina agradece a:

Horacio Zabala, Nidia Olmos de Grippo, Vanina Scolavino,
Diego Bianchi, Sebastián Vidal Mackinson, Daniela Varone,
Alejandra Plaza y Paola de Archivos Di Tella, Sofía Dourron,
Helena Raspo, Luis Pazos, Silvia Pazos, Cristina Piffer, Hugo
Vidal, Javier Alba, Matías Roth, Marius Riveiro Villar, Marcelo
de la Fuente, Mauro Álvarez.

Fundación Foro del Sur
Montevideo 1545, piso 2,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
fundacion@forosur.com.ar



**Fundación
Foro del
Sur**

Colección
Argentina Hoy
Arte