

The image features a dark, out-of-focus background. In the center, there is a faint, blurry silhouette of a person's head and shoulders. Scattered throughout the scene are numerous circular bokeh lights in various shades of red, from bright, saturated red to soft, faded pink. The overall mood is mysterious and artistic.

Grata  
con otros

*Dedicado a Norberto Griffa  
y a mi familia*

# Grata con otros

Muestra antológica  
de Graciela Taquini

19 de agosto  
al 18 de septiembre de 2011  
Sala Cronopios, Centro Cultural Recoleta  
Buenos Aires

## Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Jefe de Gobierno: *Mauricio Macri*

Ministro de Cultura: *Hernán Lombardi*

Director General del Centro Cultural Recoleta: *Claudio Patricio Massetti*

Director Operativo de Programación y Curaduría: *Elio Kapszuk*

Director Operativo de Gestión de Operaciones: *Carlos Villoldo*

Director Operativo de Infraestructura y Funcionamiento Edificio: *Eduardo Tapia*

Subdirectora Operativa de Investigación, Creación y Capacitación: *Silvia Sánchez*

Asesora General de Dirección General: *María Rita C. de Fernández Madero*

Curador y Asesor de Artes Visuales: *Renato Rita*

Asesor de Gestión Administración: *Guillermo Madero (h)*

## Asociación Amigos del Centro Cultural Recoleta

Comisión directiva: *Magdalena Cordero, Alejandro Corres, Nora Hojman, Marlise Jozami*



Acompañan:



Ministerio de Cultura



Una vez más el Centro Cultural Recoleta es el escenario de una importante muestra para la Ciudad, la de la extensa trayectoria de Graciela Taquini y la de una disciplina artística como el video arte. Un merecido tributo a Taquini y a su obra a lo largo de 30 años de trabajo dedicados a la docencia, a generar puentes con el arte y los artistas a través de la producción de videos y documentales que evidencian su enorme talento.

Variadas temáticas tocan a esta artista multifacética, su apuesta al arte como modo de expresión y forma de vida, además de su tarea como curadora en la Bienal Interferencias en Francia. Pionera en la valoración de la disciplina del video arte en la Argentina, reconoció y difundió a muchos artistas jóvenes transformándose en un referente artístico a nivel nacional y sobre todo a nivel regional. Comprometida fuertemente con la identidad de América Latina, la producción de *Masamérica* incluyó obras de video de artistas de Argentina, Brasil, Bolivia, México, Uruguay y Paraguay. Por otro lado, su proyecto *Paralelas y Meridianos*, revela ese intercambio que produce la diversidad de culturas, en este caso la sueca y la noruega, ese maravilloso universo de las similitudes y las diferencias.

Desde el Ministerio de Cultura porteño celebramos esta muestra, invitamos a todos a ver, a asomarse al mundo de la imagen a través del lenguaje de Graciela Taquini, que honra a la Ciudad de Buenos Aires y permite a los porteños disfrutar de la generosidad de una artista que entiende al arte en comunión profunda con los otros artistas, como un auténtico acto de comunicación.

**Hernán Lombardi**

Ministro de Cultura

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Cuando Joseph Beuys, a comienzos de la década del 60, habló agudamente del concepto ampliado del arte, no hizo más que poner en palabras ese espíritu que, desde Marcel Duchamp, ha venido rigiendo y rige los destinos de gran parte del arte desde mediados del siglo pasado. Una rápida ojeada a la producción artística actual basta para comprobar la irrupción de los más variados materiales y de las más variadas combinaciones de los lenguajes artísticos: arte y vida aliados en las manifestaciones de los nuevos soportes dan cuenta de un acontecer que vuelve a poner la vida misma como ineludible motivo del arte.

Desde hace más de treinta años, Graciela Taquini –pionera del video arte y la video instalación– ha venido desarrollando una obra que, más allá de los aspectos mencionados, ha sabido trazar redes de creatividad con una convincente actitud interactiva. En lo personal, conocí a Graciela Taquini en el año 2000 y juntos incorporamos las Artes electrónicas y las Instalaciones al reglamento del Salón Nacional. Por su iniciativa, el nuevo reglamento se presentó con una video instalación.

La antológica que hoy presentamos muestra las múltiples facetas de su tarea y de su personalidad artística, a través de programas de TV, de videoarte, películas y documentales, que arrojan nuevas miradas al diario vivir. Lejos del espíritu que le hizo decir a Paul Valéry “es verdad que en el museo se habla más alto que en la iglesia, pero siempre más bajo que en la vida”, Taquini propone un nuevo ámbito estético que, más allá de lo museal, del mercado y de los increíbles aparatos montados en torno al fenómeno artístico –donde tantas veces el precio confunde el valor– pone en obra los ritmos, espacios y la manera de andar de nuestros días.

Un párrafo aparte merece su vocación de impulsora de nuevos artistas abriéndoles puertas, salas, espacios y nuevos desafíos a cientos de creadores jóvenes que la reconocen como referente internacional del arte.

El Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta, abiertos como siempre a la heterogeneidad del arte argentino, presentan con total complacencia y orgullo esta exposición antológica de Graciela Taquini, artista que ha sabido desarrollar un arte que sabe indagar los límites entre “mundo artístico” y mundo todo, imbricados en una solvente búsqueda de vitalidad y trasgresión. Para todos los que conocemos a Grata, esta será una gran muestra de arte y afecto.

**Claudio Patricio Massetti**

Director General del Centro Cultural Recoleta

En la muestra de Graciela Taquini en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta se celebra la creatividad, la tenacidad y visión de una artista, pero también la afirmación que se puede vivir atravesado, rodeado e intervenido por el arte.

Multifacética, ha desplegado un amplio abanico en el cual convive su tarea docente y de divulgación artística, sus creaciones, colaboraciones con otros artistas, sus textos, sus proyectos curatoriales y su trabajo como promotora, productora y gestora cultural. Estos no son distintos vestidos que se intercambia según la ocasión, sino que ella es todo eso y al mismo tiempo. Todo la constituye y todo conforma su propia obra. Es la misma que estudió arte medieval para luego profundizar en arte paleocristiano y arte gótico y ser considerada hoy, simultáneamente, un referente permanente de las nuevas tendencias en artes visuales.

El objetivo de programar esta muestra, durante 2011, es la posibilidad de festejar su producción artística pero también poder compartir un modelo, su modelo, que creemos vale la pena emular.

Su amplitud y sobre todo su generosidad no solamente son un rasgo de humanidad sino características del modo en que Taquini se ha relacionado y producido arte. La sinergia e intercambio, como metodología de creación, les han permitido desarrollar y potenciar al máximo una idea. Descubriendo que la mejor forma de mostrar lo particular es en el trabajo colectivo.

Las obras que conforman la muestra de *Grata con otros* adquieren aquí un gesto amoroso y de reconocimiento. Taquini ha generado y promovido modernidad, masajeando ideas, liberándolas de tensiones y nudos. Como una verdadera alquimista, no ha dejado nada sin mezclar ni incorporar.

Parfraseando a Walt Whitman “ella es inmensa y contiene multitudes”. ¡A celebrar!

**Elio Kapszuk**

Director Operativo de Programación y Curaduría  
Centro Cultural Recoleta

**¿QUE HAY E**

**NTRE LOS UNOS Y LOS CEROS?**

## Entre ceros y unos

Rodrigo Alonso [Profesor del IUNA y la UNTREF, investigador y curador independiente]

Para quienes transitamos este comienzo de milenio con cierta perspectiva sobre el anterior, la realidad pareciera tornarse cada vez más sofisticada y compleja. El desarrollo de la tecnología digital ha multiplicado los aparatos, las informaciones y los intercambios en tal magnitud que nuestro entorno ha estallado en miles de estímulos y exigencias de las que se hace difícil escapar. Apenas quedan rastros de esas vidas signadas por el tránsito de unos pocos lugares y afectos, por las comunicaciones personales cara a cara, por unos ritmos comunitarios planificados por sus propios protagonistas. Hoy vivimos al compás que imponen los mecanismos numéricos, en ambientes fragmentados, y pendientes de tantos datos, que ya nos es imposible –o por lo menos, muy difícil– restituir el espesor analógico del universo físico que albergó a nuestros antepasados.

Sin embargo, la supuesta complejización del mundo actual es tan sólo una ilusión. De hecho, la digitalización no tiende a la complejidad, sino que se fundamenta en un continuo proceso de simplificación. Todo se reduce hoy a informaciones binarias, a unos y ceros gobernados por la lógica de la mutua exclusión, a dígitos incapaces de conservar las sutilezas y continuidades del mundo material, por no decir, sensible y emocional. Unos y ceros, sin mediaciones, ni intercambios, ni negociaciones, ni diálogos, ni encuentros.

¿Qué hay entre los unos y los ceros?, se pregunta Graciela Taquini en una intervención realizada sobre la pared de una fábrica de tejidos cerrada<sup>1</sup>. El interrogante suscita algunas respues-

tas –seguramente, ninguna de ellas por completo adecuada– pero ante todo genera otras preguntas: ¿Se refiere a aquello que las oposiciones excluyentes descartan, a los vestigios de realidad que desaparecen con el reduccionismo digital? ¿Habla, en cambio, de un espacio a explorar e incluso a recuperar, donde todavía existe algo que por humano escapa a dicha transformación? ¿Es una remisión a algo concreto? ¿O es sólo una duda simple, elemental?

Taquini es experta en extraer el enigma de lo cotidiano, lo sublime de lo banal. La experiencia de una deriva en el extranjero puede estar en la confección de una torta<sup>2</sup>, con mucho chocolate y crema, que como las de Doña Petrona ya no es sólo un alimento –hoy algo lujoso quizás– sino un emblema de la argentinidad. ¿Quién cocina hoy esas tortas? Pues Graciela conoce a alguien que las hace, y que transforma el tiempo de su preparación en un momento compartido, de reafirmación histórica, no sólo en la anécdota rememorada en complicidad, sino principalmente en lo que esa práctica nos dice sobre lo que en alguna medida somos. Uno quiere pensar en un país donde se hacen esas tortas, y ya no siguiendo una receta canónica, sino uno en el que todavía es posible tomarse algunas libertades, “con un poquito más de crema o *mouse*”. Donde una torta no es ni una fórmula ni un producto terminado, ni unos ni ceros, sino un *in-between*.

1 Escritura realizada sobre la pared del edificio que ocupaba la empresa textil Cayetano Gerli, en el contexto de una

intervención del colectivo *La Mudadora*. Graciela Taquini ya había trabajado en ese mismo lugar para el proyecto *Videografías de Gerli*, dirigido por Susana Barbará y Marta Ares, del que surge su video *Quebrada* (2008-09).

2 Me refiero en este párrafo a *Lo sublime / banal* (2004), un video de la artista al que vuelvo más adelante.

No es casual que los videos de Graciela Taquini giren en torno a diálogos, confesiones, secretos y momentos compartidos, confidencias autobiográficas, espacios domésticos. Si se mira con atención, todos ellos son ámbitos intermedios que promueven los intercambios y los vínculos. Sus videos son como ella misma. Cualquiera que la conoce sabe que Graciela adora estar rodeada de gente, que no concibe el mundo sin interlocutores, que incluso cuando tiene la oportunidad de protagonizar una muestra individual prefiere hacer *Grata con otros*, compartirla con los demás. No es casual tampoco que haya realizado tantas obras en colaboración, ni que su forma natural de producción sea el trabajo en equipo.

Una obra como *Secretos* (2007) es un buen punto de partida. Realizada junto a Teresa Puppo y Gabriela Larrañaga, el video es una suerte de exaltación de los ámbitos domésticos, los lazos emotivos y las complicidades, organizado alrededor de un acontecimiento evasivo que funciona más bien como una excusa para la interrelación. Después de todo, un secreto es básicamente eso, un pacto sentimental, una unión puesta a prueba en la confianza, más allá del contenido específico de la información a preservar. Un secreto es puro *in-between*: si nadie lo comparte no existe, si se devela, tampoco. Sólo adquiere realidad en ese espacio intermedio entre el uno de su origen y el cero de su revelación.

La cámara pone a prueba la privacidad consensuada de las confidentes intentando internarse en ellas, recorriendo con curiosidad sus manos, rostros y gestos para encontrarse con la pared del cuerpo que atesora lo inconfesable. A

pesar de la máquina de mirar (como rezaba un viejo programa televisivo de los ochenta) y del medio igualmente fisgón (a Graciela le gusta repetir la etimología del término “video”, *yo-veo*), *Secretos* es la apoteosis de lo infranqueable y el misterio, de lo dicho a medias como forma del no decir. Esa inaccesibilidad es al mismo tiempo la ocasión para desnudar las limitaciones del medio: el secreto escapa a los rasgos externos de sus cuidadoras, se sustrae de la cámara. Pero los límites de aquél son aún más elementales. Como decía Platón de la escritura, el video es un medio mudo. Puede describir, mostrar, auscultar, pero no puede dar respuestas, ni crear pactos, ni guardar secretos. Sólo la gente puede hacerlo.

Las personas son la clave, ellas hacen la diferencia. Por eso no hay “tiempo muerto” cuando se trata de compartir. Lo que hay es intensidad. Un video como *Vaivén* (2011), realizado junto a las mismas artistas y Anabel Vanoni, lo pone de manifiesto. En él, cuatro mujeres se dan cita en una piscina con el único objetivo de potenciar un tiempo en común. Sus identidades no son el punto aquí; la cámara las elude (¿o ellas la eluden?) para centrarse en la evanescencia del momento y en la sensorialidad proyectada del agua que las acoge. Los reflejos, los instantes robados por la edición, el sonido, estimulan la imaginación y agregan su cuota de incertidumbre. Nuevamente es un video con algo no dicho, pero que aquí no es el punto ciego de un misterio sino, más bien, una energía que fluye y hermana en el seno del líquido elemento.

Aunque lleve la firma de Taquini, no es incorrecto decir que *Lo sublime / banal* es un video en colaboración. La artista lo realiza junto a

una de sus mejores amigas, Felicitas Rodríguez Moncalvo, sobre la base de una historia vivida en sus tiempos de estudiantes en París, cuando se encuentran con Julio Cortázar. A pedido de ellas, éste firma unas postales; en la de Felicitas escribe, “Felicitas se encontró en París con el abajo firmante (preguntarle a Graciela que no la dejará mentir)”; en la de ésta, redacta el texto recíproco, “Graciela se encontró en París con el abajo firmante (preguntarle a Felicitas que no la dejará mentir)”. En este juego de espejos, Cortázar sella un pacto premonitorio, una alianza de amistad que continúa hasta el día de hoy. Pero como en *Secretos*, las postales son sólo un señuelo. El eje del video está puesto en el encuentro, en la espontaneidad del vínculo, en el presente compartido, postre mediante. Con inteligencia, en la cámara en mano, la improvisación de las intérpretes y los movimientos torpes que construyen la escena, ese acontecimiento clave en el pasado de ambas se diluye en una deriva narrativa que enfatiza una suerte de *durée bergsoniana vital*.

*Granada* surge de otro encuentro con una amiga entrañable y una anécdota del pasado. Pero ésta posee unas connotaciones sociales y políticas que no sólo no permiten banalizarla, sino que la transforman en un eje necesario del video. La pieza gira en torno al testimonio concedido por Andrea Fassani al Archivo Witness sobre sus días de cautiverio durante la última dictadura militar. Taquini toma sus palabras y las utiliza para hacerla revivir la declaración, insistiendo sobre frases y situaciones que su amiga recurrentemente olvida. Desde afuera del cuadro, la primera dicta, corrige, enfatiza e impone

palabras que la segunda repite con dificultad, a pesar de haber salido originalmente de su boca.

La obra es un verdadero *tour-de-force* entre dos amigas convertidas momentáneamente en figuras contradictorias del discurso: una emisora que es ahora receptora de su propio testimonio, el que regresa casi en una nueva instancia de tortura, y una observadora que desafía la neutralidad del registro (como si éste pudiera serlo) para adentrarse en él distorsionándolo con violencia, como si asumiera el doble rol de los torturadores y de quienes posteriormente superpusieron sus palabras a las de los damnificados.

Para construir esta compleja relación, Taquini abandona el lugar de compañera de su amiga para transformarse en su contrapunto. Al mismo tiempo deja el cuadro, y pasa a operar desde el fuera de campo a través de una voz punzante y omnipotente. Esta voz recuerda de inmediato a las de su primer video, *Roles* (1988). Aquí, la artista es recorrida por una cámara invasora que examina su cuerpo con exhaustividad, mientras diferentes personas desde atrás de la cámara le gritan palabras que la ubican en diferentes lugares personales y sociales: señorita, gorda, bebotá, grata, monja, profesora, tía, puta.

Es interesante notar cómo desde su primera producción aparecen la mayoría de los temas, las formas y las obsesiones que permanecerán a lo largo de toda su carrera: las referencias autobiográficas, el énfasis en la materialidad del cuerpo, el universo femenino, el campo y el fuera de campo, la manipulación, la tecnología invasiva, el trabajo en colaboración. El video, realizado con los recursos técnicos precarios de los ochentas, posee sin embargo una fuerza contundente

en el nivel conceptual, que lo integra a las discusiones principales del arte contemporáneo de esos años, por ejemplo, en su reflexión sobre el cuerpo, la perspectiva femenina y la identidad.

Estas preocupaciones reaparecen incluso en piezas basadas en hechos documentales, como *Cadáveres* (2005), aunque también aquí los acontecimientos están filtrados por su autobiografía. El video comienza con una escena de la película *Evita* (1996), de Alan Parker, que despierta un recuerdo de infancia de la autora: el día de la muerte de Eva Perón y la reacción de su familia. A través de este suceso, Taquini reflexiona sobre la centralidad de los cuerpos muertos en los conflictos políticos de la historia argentina reciente, los cadáveres y los desaparecidos, cara y contracara de las luchas de poder que dividen al país generando una biopolítica en la que el cuerpo se torna una suerte de botín de guerra mancillado. En un momento del video la cámara muestra los restos de Eva Perón destrozados, carcomidos, poniendo en evidencia su tremenda fragilidad y la insensatez de un conflicto que la sigue hasta la tumba.

Cuerpo y política coinciden nuevamente en *Quebrada* (2008-09). Esta pieza surge a partir de la convocatoria de Susana Barbará y Marta Ares para realizar una intervención en la fábrica de hilados Cayetano Gerli, cerrada como consecuencia de las políticas neoliberales que se implantan en la Argentina a partir de la década de los noventa. En este contexto, Taquini imagina una ficción: la cámara sigue a una empleada, vestida con ropa de trabajo, que se resiste a abandonar el lugar, aunque no es claro si lo hace por convicción o por ignorancia. Una



voz potente desde el fuera de campo (la de la Graciela) informa con recurrencia que la fábrica está clausurada y que se debe marchar.

Como en *Granada*, se establece aquí un nuevo *tour-de-force* entre un cuerpo y una voz, entre la performer y la palabra. La prolongada insistencia de ambas produce una tensión que se carga de connotaciones sociales y políticas ambivalentes, en un país de fábricas cerradas pero también de empresas recuperadas por sus empleados. ¿Qué es entonces lo que está sucediendo? ¿Cuál es el verdadero sentido de esa resistencia? ¿Quién es esa aparición fantasmagórica que atraviesa los recintos vacíos activándolos? ¿A qué Argentina pertenece este fantasma?

En 2010, Graciela Taquini responde a otra convocatoria, esta vez de parte de la Fundación Equidad que selecciona a un conjunto de artistas para que trabajen con desechos tecnológicos. De

este llamado surge *Rota* (2010), una instalación realizada junto a su amiga y colaboradora Natalia Rizzo. La obra está compuesta por las letras de la palabra que le da título confeccionadas con partes de computadoras recicladas, frases adheridas a ellas y un sistema de sonido que reproduce un diálogo entre un hombre y una mujer.

El diálogo posee el tono de un melodrama desencadenado y una alta dosis de humor. Recurre tanto a las frases hechas de las telenovelas como a la ambigüedad de los términos informáticos que pueden referir tanto a una máquina como a un cuerpo. La voz femenina (Taquini) insiste, “Creo que tengo un virus fatal [...] Estoy deshecha, agotada, pierdo la memoria, se me va la energía [...] ¡No soy una basura, todavía sirvo para algo! [...] ¿Crees que todo va a volver a funcionar?”; la voz masculina replica, “Se te ve descompuesta [...] No, no te desconectes, tenés que recomponerte”.

En tanto pionera del arte tecnológico, y en gran medida consustanciada con él, Graciela Taquini no puede evitar impregnar a *Rota* de rasgos autobiográficos. La fragilidad del cuerpo, la proximidad del “descarte” (poco antes había sido jubilada de su cargo en el gobierno de la ciudad de Buenos Aires) y el temor a perder el interés de los demás (sus queridos colegas y amigos) aparecen claramente entre líneas. Sin embargo, el humor desdramatiza una situación que en realidad sólo está basada en temores. De esta forma, la obra es, al mismo tiempo, una suerte de autoexorcismo y autoreferencia burlona, de parte de una artista afecta a reírse de sí misma.

Esta vocación por mirarse desde la perspectiva del humor aparece claramente en *Sísifa* (2007).

Aquí, Anabel Vanoni, *alter-ego* de Taquini, se encuentra de repente atrapada en una pantalla, sin posibilidades de salir. Sus intentos infructuosos ponen al descubierto también la fragilidad de sus “armas”: unas llaves adosadas a un televisor de juguete, una lima para uñas, un teléfono celular vetusto, un zapato. La condición ambivalente de pertenecer al mundo electrónico y estar atrapada en él plantea un punto crítico en la vida y carrera de la artista. Como en *Roles*, la mirada de los demás puede ser una caricia, una cárcel o una posibilidad.

El humor vuelve a ser la clave de otro trabajo por encargo y en colaboración, *Lugar común* (2010-11), producido junto a Ricardo Pons. La propuesta surge del artista chileno Edgar Endress, que la convoca para realizar un video en el marco del proyecto *Dime en qué estás pensando en este momento*, para el Banco Mundial de Washington, que será proyectado en el ámbito de un cajero automático. Utilizando los recursos de la Internet, y el amplio espectro de amistades de Graciela Taquini, los artistas hacen un llamado a creadores de diferentes partes del mundo para que envíen un pequeño video basado en una frase hecha que involucre al dinero como tema.

Las frases, en gran medida irónicas y divertidas, introducen los aspectos más críticos de la sabiduría popular en relación con un tópico decididamente problemático. Aunque a primera vista el video (que existe también en versión interactiva, para que el público pueda elegir el fragmento a presenciar) parece un divertimento, en la acumulación de pensamientos sobre la economía, el dinero, la distribución de la riqueza, los privilegios y el poder, constituye una

maquinaria analítica que incita a la toma de posicionamiento y la reflexión. El afiche diseñado para promoverlo hace hincapié en este costado crítico de la lógica capitalista al estar presidido por un billete cubano de tres pesos con la figura del Che Guevara.

El tópico del poder da vida a *Border Line* (2007), una obra ideada curiosamente para una muestra sobre el paisaje.<sup>3</sup> Aquí, Taquini se interna en un terreno poco explorado en su producción, aunque con evidentes puntos de contacto con ella. El eje principal es la distribución geopolítica del espacio en función de las nuevas tecnologías de la información y el control. Pero, como no podía ser de otra manera, el tema aparece atravesado por las obsesiones personales: la paranoia, la voz omnipresente que ordena y manipula, el conflicto entre tener que ocupar un lugar en el mundo y querer escapar de él, la ambigüedad de las apariencias.

La pieza se presenta como el video institucional de una empresa de seguridad. Partiendo de una imagen satelital del planeta, se va aproximando al lugar donde se realiza la exposición con la compañía de una locución electrónica que en su intento por incitar confianza produce cada vez mayor temor. El público queda atrapado momentáneamente en el dispositivo, sin posibilidades de salir. El intento por implicar al espectador, que es una constante en la producción de Taquini, se lleva aquí hasta el límite con el fin de impactarlo sensorialmente y exaltar la incidencia sobre el cuerpo de unas tecnologías que muchas veces se consideran distanciadas o ajenas.

---

<sup>3</sup> *Pampa, ciudad y suburbio*, curada por Laura Malosetti Costa en el espacio de arte de la Fundación OSDE.

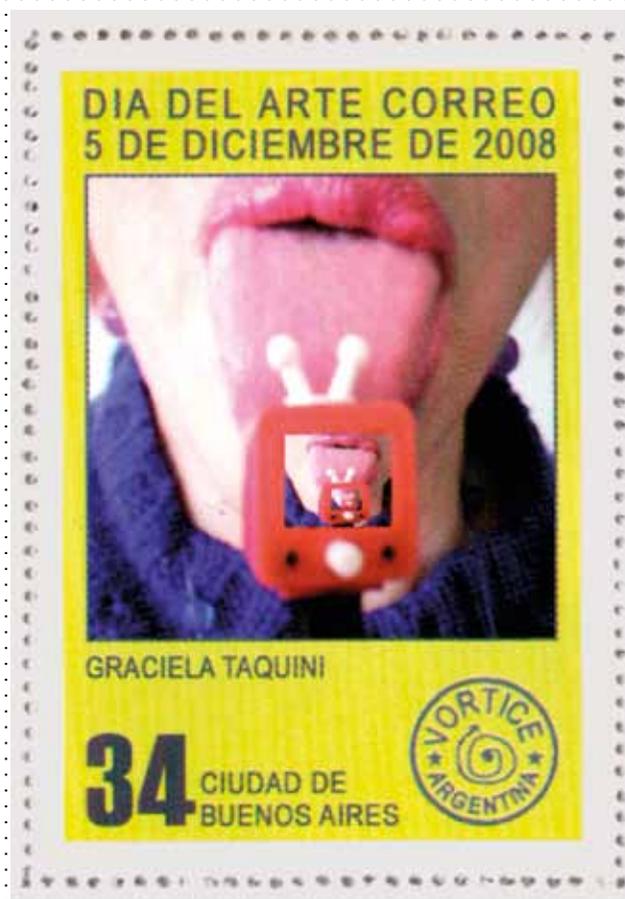
Temores, obsesiones, paranoias, se dan cita en *Psycho x Borges* (1997), un trabajo basado en los comentarios de Jorge Luis Borges sobre la película *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, “el único filme de terror que me generó terror”, al decir del literato. El video tiene una estructura muy simple, aunque condensa en apenas un minuto una gran cantidad de información. Mediante movimientos de cámara, inserciones y contrapuntos, Taquini compara las figuras de Alan Bates (el personaje protagonista de *Psicosis*) con el propio Borges, dos personas sometidas por madres omnipresentes y castradoras. Como en otros tantos videos, la cámara devela fragmentos corporales, se interna en los protagonistas, los ausculta. Al final, el desdoblamiento entre la madre y el hijo del filme se redirige a los protagonistas del video, que se confunden en un juego de oscilaciones, similitudes y contrastes.

A Graciela Taquini le gusta realizar videos breves. Nunca fuerza visualmente las ideas; prefiere, en cambio, que éstas se desenvuelvan en la cabeza y el corazón del espectador. Sus trabajos son puntos de partida y no de llegada; proponen algo, lo desarrollan hasta que adquiere fuerza, y luego lo ofrecen como un regalo al observador. No importa cuán íntimo o personal sea ese elemento que pone en funcionamiento la maquinaria. La necesidad de compartirlo está siempre en la base de su aparición, es prácticamente su única condición de posibilidad.

Así es como el video *El mundo de...* (2008) llega a existir. Aunque se basa en un dato que el público no puede adivinar (la conexión visual entre la residencia actual de la artista y la de su infancia), su tratamiento formal invita a ligar el

afuera y el adentro, realizando implícitamente el movimiento conceptual que está en su base. Ese vínculo está mediado, además, por una imagen pictórica que muestra a una mujer mirando hacia su hogar. Video de detalles sutiles, *El mundo de...* es, al mismo tiempo, un voto de confianza en el espectador, en su capacidad analítica y su apertura hacia una poética que funda su potencia en la precisa articulación de las propiedades formales y semánticas del medio que utiliza.

¿Qué hay entre la casa de la niñez y la que hoy ocupa Graciela Taquini? Nada menos que toda una vida. Un espacio de amores, trabajo, compromisos, creaciones y afectos. Un *in-between*. Desde ese lugar, *Grata* nos sigue interpelando, provocando, impulsando, a no caer en ningún reduccionismo que diluya el espesor de lo real.



*Estampilla*, 2008  
Arte correo  
6,6 x 4,5 cm  
Fotografía: Matías Tapia

## Diálogo con Graciela Taquini

Valeria González [Profesora de la UBA y UNTREF. Curadora independiente]

**Valeria González:** Si bien tu primera obra en video es de 1988, es recién después de muchos años que tomás conciencia y responsabilidad plena de tu rol de artista. Para ese entonces, vos ya eras una curadora reconocida en el medio. Hoy sabemos que a menudo los artistas devienen curadores, pero curadores que se definan por su vocación de artista es algo más excepcional. ¿Cómo vivís esto de ejercer un doble rol dentro de un mismo campo profesional? ¿Cómo afecta esta situación específica a tu trabajo? ¿Cómo se transforma la relación con los artistas que pasan a ser tus pares y qué importancia tiene este vínculo en tu creatividad?

**Graciela Taquini:** Cuando hice *Roles* (1988) trabajaba en el Centro Cultural San Martín programando video. Todavía no era una curadora reconocida, porque ni siquiera existía esa especialidad como un campo de trabajo legitimado. Mi formación se fue construyendo con la experiencia. Desde el principio me interesó más la acción cultural que la docencia o la actividad universitaria; en eso me diferenciaba de mis compañeros de carrera. Siempre fui un poco anarquista. Hoy formo parte de un circuito que contribuí a crear de un modo asistemático, que me sirvió mucho para asumir riesgos, descubrir artistas, organizar sus primeras muestras.

Cuando hacia el 2000 me definí más comprometidamente en mi perfil de artista, la situación era otra. Fue muy importante haber programado actividades de arte electrónico en el auditorio del Museo de Arte Moderno entre 1997 y 2003; allí me vinculé con muchos artistas visuales de los lenguajes más variados y superé el período más cerrado de los videastas. Ahora, al estar del

otro lado del circuito, como artista, compruebo que es una posición maravillosa, llena de adrenalina, que me asombra constantemente, aunque me cueste mucho hacerme tiempo para crear. Mi primer video se llama *Roles* por la variedad de personas y vidas que he tenido y tengo.

**V.G.:** Hablás de anarquía, riesgo, formación autodidacta, adrenalina, múltiples personalidades... Podríamos decir que ya cuando eras curadora, sin saberlo, te estabas manejando más como artista que como teórica. Es decir, no hubo un gran vuelco en ese pasaje de curadora a artista sino otro despliegue de un modo de creatividad que ya existía. Cuando el videoarte estaba en los márgenes, hacer gestión cultural era casi un arte. Cuando el circuito ya está legitimado, te volcás a la creación artística propiamente dicha. Siempre tiene que haber un desafío fuerte.

En relación a la íntima conexión que hay entre tu primer video y tu personalidad cambiante. ¿Te consideras una artista pasional? ¿Qué implica volver a ver esa obra de 1988 hoy, en un medio artístico a veces tan dominado por las coordenadas frías de la herencia conceptual?

**G.T.:** No creo en la pasión por la pasión misma. Las prácticas artísticas implican intuición y conceptualización. Un control que articula la idea y su correlato formal, el formato y la realización. Es anticuado pensar en la pasión como único motor de la creación. Me gustaría que mi obra fuera apasionante, no pasional... Sí me interesan los platos fuertes, shockear al espectador o al menos inquietarlo, no dejarlo indiferente, crear una obra de efecto residual. Me gusta jugar con los intertextos, para que en una sola imagen se susciten muchos sentidos.

Busco romper con la indiferencia del espectador de arte contemporáneo, introducirlo en el centro de mi narración, imprimir algo en su memoria. Esta apelación, y el despertar algún tipo de emoción, puede ser un gesto revolucionario ante tanta frialdad.

En *Roles* se mezcla una performance en vivo con material de mis archivos personales, fotos, videos, reportajes televisivos, una escena de un largometraje en el que participé brevemente. Eso no era habitual en ese momento. Y las respuestas fueron diversas. Hubo gente conmovida o identificada, otros me criticaron la exposición, otros me dijeron que les resultaba gracioso. A mi colega Rodrigo Alonso le interesó rescatarlo como video performance en unas Jornadas de la Crítica, y hace poco, Fernando Brizuela lo exhibió expandido, proyectado en una pared enorme, rodeado de obras plásticas.

**V.G. :** Parece dibujarse en este rápido mapeo una unidad entre tus obras y tus curadurías. Cada una de ellas propone una estrategia comunicativa de recursos diferentes pero buscando siempre una misma intensidad de respuesta en el espectador, una destinación, que yo definiría como una combinación de identificación e intimidación. En un tema tan frío o anónimo como los sistemas de control globales (*Border Line*), tu estrategia tiene que ver con el dispositivo creado en el encierro transitorio en un ascensor institucional. En un tema tan caliente o cargado como es el terrorismo de estado (*Granada*), tu estrategia es la manipulación discursiva entre el adentro y el afuera de la “escena” de la memoria. Lo fuerte no son los “temas” en sí sino el manejo de los recursos formales. En todos los

casos construís un espacio de encierro, de circularidad claustrofóbica. El espectador se siente adentro por una apelación a la identificación emotiva, pero en el mismo momento se siente atrapado: sea como víctima o como cómplice. Vos no narrás una historia sino que forzáis al espectador a meterse adentro de una. Incluso en *Lo sublime / banal*, donde el tema es cotidiano, femenino, amigable, una anécdota tierna, también te las arreglás para que nosotros, espectadores, nos sintamos envueltos sin salida en un juego circular... Pero, vayamos por partes. Contame algo sobre *Granada*.

**G.T. :** Te cuento el proceso de creación. Conocí a Andrea Fasani, su protagonista, en 1979, en plena dictadura militar. Era mi alumna. En seguida tuvimos muy buena comunicación. Me confesó que había estado detenida en un centro clandestino, pero que había salido “limpia”. Una noche fuimos con otras personas a escuchar música, llegó la policía y se la llevó delante de mis ojos porque tenía el documento roto. Seguí al patrullero e hice todo lo posible para sacarla de la comisaría, pero fue inútil; me dijeron que era algo de rutina, y que a las ocho de la mañana saldría. Fue una noche fría y espantosa. Por suerte salió esa mañana siguiente. Y nuestra amistad siguió creciendo hasta el día de hoy.

En 2004, Florencia Battitti me invita a participar en una muestra sobre los desaparecidos en el Museo de la Memoria de La Plata. El único caso directo que conocía era el de Andrea. Ella se había negado sistemáticamente a participar tanto de *Nunca Más* –el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de

Personas– como del juicio a la Junta Militar, en 1985. Sólo había aceptado realizar un testimonio en video para el Archivo Witness de Peter Gabriel. Un video de más de una hora donde ella, mirando a cámara, relata su martirio. Cuando lo vi quedé impresionada por la primera frase: “Si mal no recuerdo...”

Ese fue el comienzo de la idea. Ricardo Pons, un artista muy interesado en los procesos históricos, me ayudó a realizar la grabación. Andrea se sentó delante de un paño negro, mirando hacia la lente e iluminada teatralmente, mientras yo, como un apuntador, le dictaba sus propias frases que había extractado del video de Witness. Mi idea era eliminar mi voz en la edición y manipular sus frases y contradicciones. Pero cuando vi el resultado, la fuerza, el misterio y lo siniestro de mi voz convertía a ese *backstage* en otra pieza, mucho más contundente que la que había planeado. De ahí surge *Granada* como un video encontrado; barroco en la composición, en la iluminación y la teatralidad.

**V.G. :** Creo que en el relato de Andrea no importa tanto la narración de los hechos de la tortura como la evidencia de sus marcas en la subjetividad –cuerpo y palabra– de la víctima. “Si mal no recuerdo, nunca voy a olvidar, he olvidado muchas cosas, de eso me acuerdo...”, las frases que vos le dictás desde el fuera de campo y que ella se esfuerza en repetir llenando todo el tiempo hasta tu siguiente intervención, carecen de “relato”, o más bien solo relatan la relación traumática del sujeto con la memoria. El tiempo del video nos exaspera porque tu dispositivo replica la lógica de la tortura, y ubicás al espectador tanto en el lugar del que busca la verdad y



la justicia, como en el lugar del dictador, del que dicta las palabras.

**G.T. :** Ahora te relato como hice *Lo sublime/banal*. Muchas veces en reuniones de amigos solía contar dos anécdotas, que burlescamente denominaba “encuentro con hombres ilustres”: un cruce con Jorge Luis Borges cuando rendí el examen de Literatura Inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras, y otro con Julio Cortázar, a quien conocí en París en 1971, junto con mi amiga Felicitas Rodríguez Moncalvo.

En 2004 me entero que se iba a hacer una gran exposición sobre este escritor y eso me motiva a la realización de un video. El video no fue aceptado por los organizadores de la exposición, pero para mí ésta había sido una excusa para hacerlo. Imagino entonces un corto donde mi amiga Felicitas y yo estamos en una cocina, y mientras ella prepara un postre, revivimos aquella historia sucedida en París donde Cortázar nos firmó unas postales. A la camarógrafa, Vanesa Saimovici, le indiqué que quería que la cámara

siguiera la acción con movimientos tan envolventes como el batido de una crema. La estética debía ser la de Dogma, no importaba que se vieran los cables, que hubiera cambios de luz; era importante que yo no apareciera, salvo por algún detalle tangencial.

La obra vuelve sobre la memoria, pero en este caso, sobre los diferentes puntos de vista de cada una de las amigas. Volviendo a lo barroco, me parece que es una constante en mi obra, siempre hay cierta contradicción, cierta dualidad, *Lo sublime/banal* resuena como una pregunta ¿qué es lo sublime y qué lo banal en este video?, al igual que el recordar y el olvidar en *Granada*, o monja y puta en *Roles*, quiero y no quiero en *Secretos*, o hablar de robótica mientras se toma mate en *El cuerpo*. Elevar y descender alternativamente, lo divino y lo terreno para evitar toda solemnidad y toda certeza.

**V.G. :** Para mí la intensidad de la obra está en que no hay juego de opuestos, no se llama *Lo Sublime* y *lo Banal* sino *Lo sublime/banal*, es decir que los elementos llegan a ligarse literalmente como una crema bien batida. Lo inquietante es que la distinción valorativa de estos dos términos acaba derritiéndose como el chocolate del postre.

**G.T. :** Absolutamente.

**V.G. :** Hablemos un poco de tus referentes

**G.T. :** Quisiera ser como Luise Bourgeois. Ningún artista de la historia del arte me ha impresionado tanto como Velázquez. Mucho antes de leer a Foucault me parecía inmensamente inquietante, inclusive desde la reproducción en libros o revistas. Velázquez y su antecedente, Caravaggio, y la sugestión de su seguidor,

Georges Latour, que fue descubierto por los cubistas. Será por el barroquismo, por la teatralidad, por la contundencia de sus personajes terrenales y también por las historias subterráneas que esas pinturas expresan en diferentes capas. Eso me gusta. Cuando estuve ante *Las Meninas* sentí algo en el espacio, algo realmente poderoso que me paso muy pocas veces en la contemplación.

Tengo una enorme vocación cinéfila, fui formada por el cine de Hollywood hasta que, a partir de la década de 1960, frecuenté el cine de autor. Aprendí el lenguaje cinematográfico al estudiar la obra del antropólogo documentalista argentino Jorge Prelorán. Los diálogos con mi pareja, el crítico de cine Alberto Farina, fueron muy fecundos.

El primer video de Bill Viola que vi fue *Migration*, una verdadera experiencia zen con una banda sonora envolvente y multidimensional. Lo hice en el taller de video que dictó John Sturgeon en 1988, de donde surgió mi opera prima *Roles*.

**V.G. :** Que comiences nombrando a Velázquez y Caravaggio me resulta sumamente sintónico. Momentos atrás, cuando dije que la unidad de tu obra pasaba por el manejo de recursos de destinación, pensé en un texto de Giulio Carlo Argan en el que defiende la unidad del arte barroco casi en los mismos términos: la subordinación de los temas y los recursos a la eficacia persuasiva sobre el público, al manejo de los afectos.

**G.T. :** También puedo mencionar a algunos artistas más actuales que tuvieron una incidencia directa en mi trabajo, como por ejemplo, Sophie Calle, cuyo video *Double Blind (No Sex*

*Last Night*) me fascinó por la relatividad de las miradas sobre un mismo relato continuamente contradicho por otro. *Selbstlos im Lavabad* (*Selfless in the Bath of Lava*) de Pipillotti Rist, me sirvió de inspiración para *Resonancia*, una instalación con pantalla enmascarada en un círculo donde hay un personaje que emerge.

Un autor que me interesa es Vito Acconci. Tal vez lo que realmente me apasiona es el arte como provocación, por eso me gustan tanto Eugenia Calvo o Marcelo Galindo.

**V.G. :** Me interesa tu identificación con la estética de Acconci, porque él fue parte de la generación que en los 60 y 70 llevaron adelante ese gran quiebre de la historia del arte que fue el conceptualismo. Y como sostiene Jeff Wall, ese quiebre implicó de modo sustancial a los nuevos medios (que entonces sí eran nuevos) de la fotografía y el video. Es más, para Wall la vanguardia llega a la fotografía recién en esos años, en el marco del conceptualismo, cuando consigue por primera vez realizar su propia autocrítica. Es decir, ya no se trata de la fotografía (o el video) como un medio para crear una imagen, sino de la imagen como una instancia para analizar la naturaleza de la fotografía (o el video) como lenguaje.

Rosalind Krauss propuso otro elemento fundamental: la naturaleza narcisista del video en los años 60. Porque la autocrítica del video se ejercía desde la puesta en juego del cuerpo. La primera generación propiamente dicha de mujeres artistas se dio en este contexto también.

Sin embargo, el dramatismo de *Roles*, o la ficción de *Sísifa* pertenecen a otro momento histórico. La provocación en el video conceptual

era de orden intelectual. Nada que ver con los recursos barrocos de apelación emocional. En nuestra era llamada posmoderna se recuperan las narrativas, se ha hablado incluso de “neobarroco”, se deja atrás el ascetismo estético de los 70. Tu obra pertenece a este contexto general. De todos modos, me interesa destacar los modos en que ha pervivido en este nuevo marco la herencia conceptual.

**G.T. :** ¿Qué cosa no? ¿Entonces soy barroca o contemporánea? Otro rol más para agregar a la lista que comenzó con mi primera obra...





## Roles

Raquel Schefer [Directora cinematográfica e investigadora académica]

El “videoarte”<sup>1</sup> *Roles* (1988), de Graciela Taquini, primera incursión de la artista en el campo de la imagen en movimiento, es también considerado un autorretrato performático inaugural de la historia del video argentino.<sup>2</sup>

*Roles* se inscribe en la tradición del cine y del video experimental y de vanguardia, aliando dos de sus principales tendencias: la autorepresentación y la performatividad. En esta obra precursora, Taquini se pone físicamente en escena, adoptando una posición fetal en un espacio neutro que podría evocar una especie de limbo subliminal inconsciente o el estado prenatal. En un lugar indeterminable, fuera del espacio y del tiempo, Taquini es interpelada por diversas voces que aluden a roles que la artista hubiera desempeñado en su vida. Es, por lo tanto, a partir de una disociación –la asincronía entre la imagen y el sonido, evidente también en el uso de la canción pop norteamericana *Only You* como contrapunto irónico– que la cuestión de la fragmentariedad de la identidad es abordada y redefinida.

Estas voces fuera de campo que se dirigen a la artista, llamándola desde “bebota” a “puta”, temporalizan y espacializan la acción performática realizada por Taquini, conectándola al material de archivo (fotografías, fragmentos de videos y emisiones televisivas) que representa discontinuamente (la discontinuidad es aquí usada como concepto operativo) el recorrido autobiográfico de la autora. Así, en el plano inicial de *Roles* –plano sin cesar reencuadrado, lo que sin duda evidencia una voluntad de exploración

de las potencialidades del video como dispositivo tecnológico– una fotografía de archivo representa a Taquini chiquita entre un grupo de niños. Por un lado, tenemos la articulación entre la imagen fotográfica fija y la imagen en movimiento; por otro lado, una estructura narrativa y formal que, por sí sola, remite al movimiento de construcción y descomposición de la identidad en el autorretrato como género literario y audiovisual. El plano-secuencia performático es permanentemente entrecortado por las secuencias de material de archivo que, trazando una biografía fragmentaria y aproximativa de Taquini, abren el video al espacio de la polifonía enunciativa.

En *Roles*, la articulación entre el bloque performático y las secuencias de material de archivo es imprecisa desde los prismas temporal y discursivo. Temporalmente, la inscripción de Taquini en campo es puesta en abismo por las secuencias de imágenes de archivo en las que la artista se desdobra y multiplica, configurándose como una especie de fuera de campo imaginario, cronológicamente dislocado, que pone en causa la propia temporalidad (¿anterior o posterior?) de la performance. Pero la tensión entre el campo y el fuera de campo se funda también en un juego retroactivo entre los espacios de representación. La maquillada contigüidad entre el plano visual y el plano sonoro –las voces que interpelan a Taquini– es reforzada por una secuencia en la que Taquini contesta a las interpelaciones, balbuceando, como una niña pequeña, las palabras “mamá” y, después, “papá”. Esta reciprocidad enunciativa entre segmentos separados, la polifonía de las instancias

1 La obra es inscripta en esta categoría en su genérico.

2 In <http://boladenieve.org.ar/node/554> (30 de marzo del 2011).



*Roles*, 1988

Vídeo monocanal, color, 2:50 minutos

Opera prima que reflexiona sobre la identidad, en un plano secuencia interrumpido por fotos y videos. Voces en *off* desgranar nombres e insultos. Con *Solo tú* interpretada por Los Plateros como música incidental. Es el primer autorretrato performático en la historia del video arte argentino.

enunciativas, se inscriben ejemplarmente en la dialéctica entre mismidad y alteridad que atraviesa el autorretrato como género literario y audiovisual: la de un “yo” que se autoenuncia como otro. En este sentido, deberá ser leída la imagen final del videoarte, el plano aproximado de la boca abierta y agónica de Taquini, espasmo que, congelado, encierra la obra. Parada de la imagen, pero también asunción plena de la disociación entre imagen y vocalidad, recurso muy trabajado en la obra posterior de la artista, mecanismo de representación de los procesos de ruptura, fragmentación y recomposición de la identidad, elegía del múltiple.

## Psycho x Borges<sup>1</sup>

Edgardo Cozarinsky [Director cinematográfico,  
escritor y dramaturgo]

Como Alicia, Graciela Taquini ha atravesado el espejo para ver las cosas “desde el otro lado”.

El horror fascinado, o la fascinación horrorizada del Gran Hombre de nuestras letras ante *Psycho* de Hitchcock empieza por la música de Bernard Herrmann, por sus rasgueos de cuerdas chirriantes que acompañan las puñaladas que asesta el hijo-transformado-en-madre. En el momento de su estreno él ya no solo podría ver en la pantalla vagas sombras en movimiento, mientras escuchaba el relato aproximativo de la acción por alguna amiga devota.

Que esas puñaladas transcritas en música por Herrmann lo hayan impresionado sería menos elocuente si él no hubiese dedicado parte de su obra a celebrar un mundo más imaginado que recordado: el de los cuchilleros, hombres de facón fácil, pendencieros de suburbio que despreciaban como propias de cobardes las armas de fuego que permiten atacar de lejos.

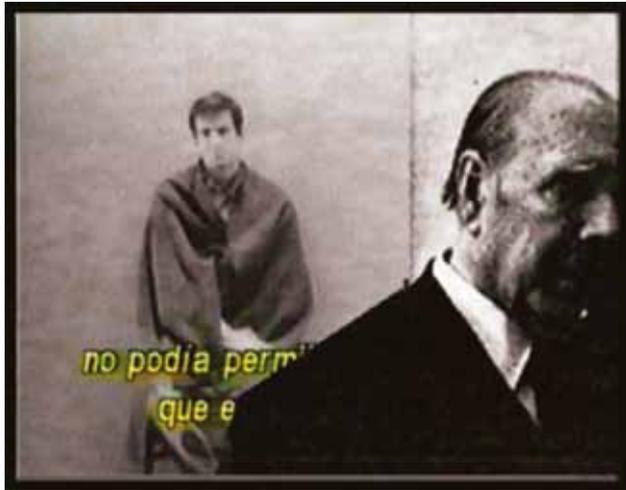
Con su espantosa longevidad la madre lo protegió en la ceguera: lectora, secretaria, niñera, también le alejó novias con demasiado carácter, el hijo dócil esperó a su muerte para entregarse a un amor tardío con una joven ajena a las amistades aprobadas por la madre. ¿Qué vio (imanó, fantasmó) el escritor ciego a partir de *Psycho*? ¿Qué cuchilladas, temidas, deseadas, exorcizó el film de Hitchcock?

Graciela Taquini nos propone una versión muy negro, donde sin ninguna truculencia se asoma a esos abismos insondables que encubre el amor filial..

*Psycho x Borges*, 1997  
Video monocal, color, 1 minuto  
Edición: Jorge López  
Primer Premio Experimental Pabellón 4

Breve obra basada en el testimonio oral de la figura más importante de la literatura argentina, Jorge Luis Borges, que opina sobre el clásico de Alfred Hitchcock, *Psicosis*. A su vez, es una referencia irónica a las madres dominantes.

<sup>1</sup> Publicado en Cozarinsky, Edgardo, “Alrededor de Borges”, *XXIII Festival Internacional de Cine*, Mar del Plata, 2008.



# Play Rec: Flashback a un encuentro singular entre arte y televisión

Mario Carlón [Doctor en Ciencias Sociales e investigador de la UBA]

¿Un programa de televisión? ¿Un espacio artístico? ¿Un mix entre lenguajes y medios? ¿Qué fue *Play Rec*? ¿Por qué todavía muchos recuerdan ese producto de Graciela Taquini y Carlos Trilnick? A continuación, algunos ítems para debatir este misterio.

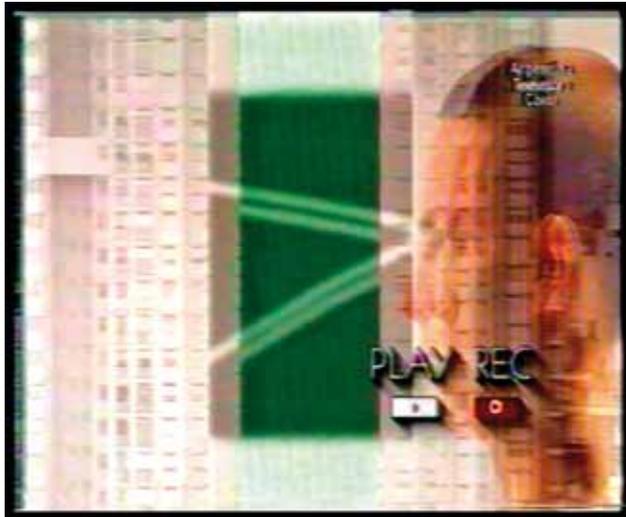
1. *Play Rec en la televisión de la época.* *Play Rec* se emite en 2001. La televisión argentina seguía la línea de la televisión internacional (época que Umberto Eco llamó de la Neotelevisión, en la que la Institución Emisora ya no se ocultaba como enunciadora), pero una nueva tendencia, de carácter local, se consolidaba: la Metatelevisión (“televisión sobre la televisión”), con programas “de archivo” de gran éxito como *Perdona Nuestros Pecados*, y otros, como *Televisión Registrada*, que empezaban a escribir su propia historia.

Pero *Play Rec* no cuadra en estas tendencias. Tenía una presentación mucho más vanguardista. Un toque “retro” en las entrevistas (“transparentes”, más Paleo que Neo TV, porque los entrevistadores no se dan a ver). Y un contenido casi sin antecedentes en nuestra televisión, porque mostraba un desarrollo reciente, el del video, con materiales de realizadores ubicados al margen de las instituciones tradicionales y poco (o ningún) espacio en los medios masivos.

2. *¿Fondo o figura?* Si la figura de la época era ya *Videomatch*, *Play Rec* era parte del fondo. Pero si a través de una operación analítica convertimos al fondo en figura, *Play Rec* surge como lo que fue: una excepción en la televisión argentina, en la larga historia de desencuentros que ha caracterizado en nuestro país a la relación entre arte y medios.

¿Para qué sirve convertir a *Play Rec* en figura? Para que podamos percibir en su plenitud los lenguajes de una época. Cuando hoy vemos emisiones de *Play Rec* lo primero que advertimos es la diversidad: un corto de fuerte contenido político con lenguaje de cine moderno (De Rosa, *Película Bruta*); un discurso en el que el video apela irónicamente al fútbol y al lenguaje del humor popular (Nardini, *Tiempo de descuento*); un ensayo sobre los contrastes entre la globalización y las culturas “llamadas primitivas”, que parodia las formas y los contenidos de la televisión informativa internacional (La Ferla, *El viaje de Valdez. Video de la Puna 1*); un video que con una edición compleja resemaniza nuestra cotidianeidad (Duprat, De Rosa, Cohn, *Venimos llenos de tierra*); un documental sobre los márgenes de la noche porteña con tiempos extratelevisivos (Marino y Marinho, *Los animales*), etc. Todos convivieron en *Play Rec*. Porque *Play Rec* no divulgó una tendencia. No fue una capilla. Entonces ¿qué fue?

3. *Play Rec: una institución artística en el seno de los medios masivos.* En una época en la que las definiciones de lo artístico están en crisis, como expresan autores como Arthur Danto, las instituciones ocupan un lugar clave: dicen qué es lo artístico, legitiman, establecen cánones, definen un orden de visibilidad. *Play Rec* no fue (o al menos no fue sólo) un programa de televisión: fue una institución en la que artistas (Taquini y Trilnick) difundieron y reconocieron a sus pares en el principal medio masivo de nuestra era. ¿Hay hoy una institución así en nuestra televisión? Pongamos a *Play Rec*, momento clave en la mediatización del mundo del arte, en el lugar que se merece. En el que se ganó.



*Play Rec*, 2000

Graciela Taquini, Carlos Trilnick

21 programas de televisión de 26 minutos cada uno

Con algunos ejes temáticos como el paisaje, la abstracción o el cuerpo, *Play Rec* es un reservorio de artistas y obras del video, que incluye desde Nam June Paik y su retrospectiva en el Museo Guggenheim hasta lo más destacado del talento local.



## Acerca del video *Lo sublime/banal* de Graciela Taquini

Alberto Farina [Crítico, profesor e investigador de cine, video y televisión]

“Ser argentino es estar lejos”.

Julio Cortázar.

Un abarcador, inquieto y único plano secuencia le alcanza a Graciela Taquini para fundar un mundo dentro de una cocina porteña en la que dos señoras locuaces, una de ellas la autora, evocan su encuentro parisino con el escritor Julio Cortázar en 1971, mientras se baten cremas y se escogen frutillas para decorar el postre cuya degustación también las reúne. Ese plano secuencia funciona además enhebrando, conteniendo y unificando la altisonante dispersión de las protagonistas, capaces de girar en la misma frase del recuerdo totémico y poético, acaso distorsionado o estilizado por la memoria, hacia el detalle culinario, doméstico, evanescente, dicho y saboreado con el mismo énfasis.

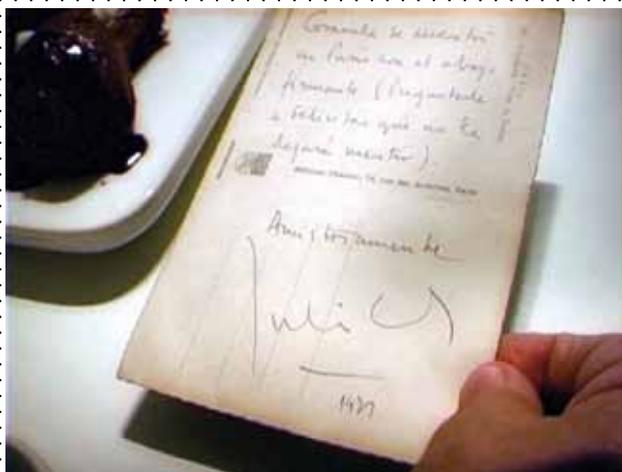
Desde la elección bautismal para su video, Graciela Taquini explicita ese juego de opuestos, contrapuntos y contradicciones que atraviesan su obra. Desde su autorretrato *Roles* donde se hace llamar “monja” y “puta”, pasando por su tributo a Hitchcock en *Psycho* con escenas de ese clásico donde el tímido Norman Bates se travestía en su madre asesina, un video institucional para el Museo de la Ciudad sobre antiguos *Juguetes* utilizados por niños fantasmas, a su más reciente *Granada*, otro título ambivalente que puede referir a una canción o a un explosivo y resuelve en un plano cerrado, sobre el rostro de una ex detenida por la dictadura militar a la vez “some-tida” por la cámara de la autora quien le dicta en off su discurso testimonial a la protagonista.

En todos campean las obsesiones temáticas y estéticas de Taquini, los plano secuencia

envolventes o claustrofóbicos, la cámara indiscreta que encuentra acercamientos despiadados, el uso del espacio y el sonido off que resignifican la escena, la invocación de episodios ocurridos en la realidad y sublimados por la memoria o el arte o su simple representación, las contradicciones y contrastes que se resuelven en remates circulares o espejados, la certeza de haber perdido un centro y un orden, acaso más mítico que real, esa ausencia o lejanía que remite al tango y a la argentinidad cortazariana cuando el autor de *Rayuela* sentenciaba “ser argentino es estar lejos”.

Las señoras comensales y sofisticadas de *Lo sublime / banal*, una de ellas la autora, la otra su amiga Felicitas, lograrán simultáneamente convertir el empeñoso caos de su universo de citas e ingredientes en un laberinto con sentido, una arquitectura diría Borges, cuando finalmente comparten sobre la mesa dos comuniones: sus dos postres y sus dos postales de Notre Dame en las que Cortázar dejó armado su juego especular. A cada una le escribió algo que solo se verifica y revela sentido en la confrontación con lo que le escribió a la otra. A Taquini como a Cortázar le gustan los juegos de opuestos y saben que como todo juego necesita de reglas y necesita del azar.

También hay, como en todo tango que se precie, la invocación a un pasado que se hace presente, la convocatoria de fantasmas que regresan, mezcla indecente de *Tres anclados en París* (Cortázar, Taquini y su amiga Felicitas), con intromisión del recuerdo tipo *Naranja en Flor* (“si toda mi vida es el ayer que me detiene en el pasado”) tan impreciso como mítico y sagrado (congelado fotográficamente desde las postales

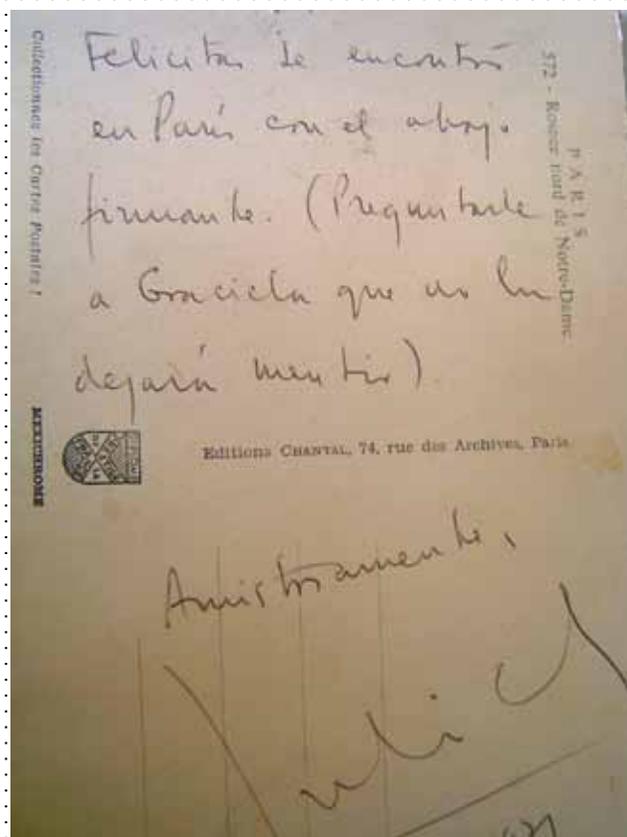
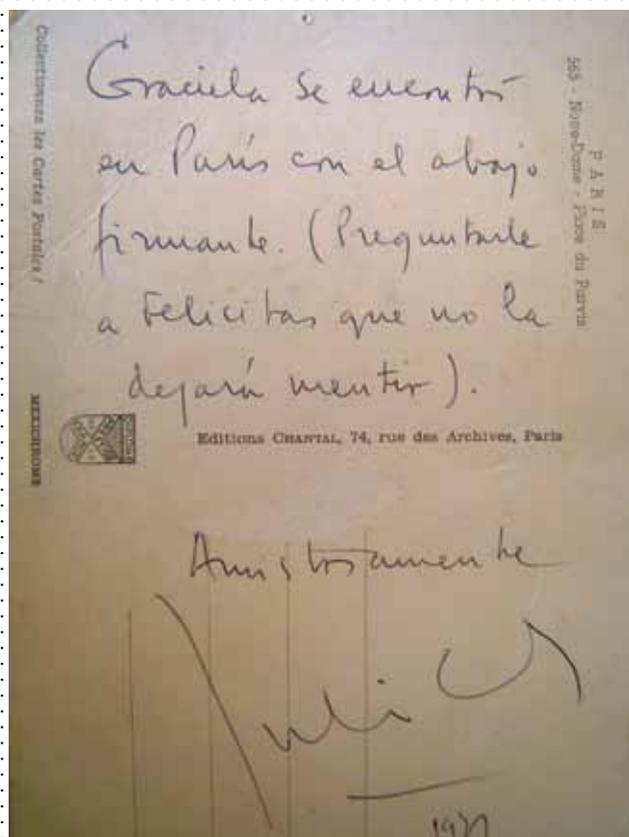


de París y eternizado por puño y letra de Cortázar en sus reversos) que irrumpe o encarna en un presente fugitivo, efímero, de urgencias domésticas y placeres instantáneos.

Como en Cortázar, lo extraordinario y lo fantástico asaltan lo cotidiano; la luminosa y sensual sesión culinaria deviene en otra de espiritismo y las repeticiones o los espejos se

redimen en un círculo perfecto, gracias al cual diría Borges vivimos y morimos para que se repita una escena. Las simetrías no son tampoco ajenas a esta obra de Taquini que se clausura con el círculo de un *vitraux* de Notre Dame.

Tal vez aquellas jóvenes estudiantes de letras e historia del arte tuvieron ese encuentro con Cortázar en un bar parisino hacia 1971 para que



hoy naciera esta obra. También Cortázar citaba a Mallarmé al decir que toda vida debería poder convertirse en una novela, que estábamos predestinados a ser literatura y que esa literatura nos justificaba.

Así como los pretéritos duendes de otro tiempo y otro espacio se hacen lugar aquí entre vajillas y batidoras del inexorable aquí y ahora, las puestas en escenas de los videos de Graciela Taquini se apoyan en una cámara que recorta, impone ausencias, nunca vemos clara, frontal o completamente a las protagonistas. Algo, mucho, queda escatimado para que sea

ocupado por lo invisible. Recuerda que ver no es creer pues da verosimilitud a lo que no vemos y, paradoja, lo que vemos se embaraza de un tono irreal y alucinatorio o absurdo, o se evidencia el dispositivo de registro; si en *Granada* la protagonista declara mirando a la cámara, se mira en nosotros, en *Lo sublime...* se mostrarán las postales a cámara, el sonido o lo que se dice corren a contramano de lo que se escruta, con mayor interés por la realidad de la imagen que por la imagen de la realidad. Entonces, como en Velásquez, la pantalla se insinúa espejo, con su atroz insinuación de que somos nosotros

y nuestro mundo, lo que suponemos real, un mero reflejo.

En esa metamorfosis, intrínseca al corte y recorte del lenguaje audiovisual y sus valores de espacio, luz, color y tiempo; lo sublime deviene en banal y viceversa, pues todo confluye en el espejo, en la circularidad de la cinta o el DVD, allí se subvertirá lo que está arriba quedará abajo y al revés según el punto de giro; la banalidad encuentra su reflejo sublime, la oscuridad su luz, lo furtivo su eternidad.

El micromundo escrutado por Taquini, aquí una acogedora cocina de la burguesía porteña, queda enrarecido, sometido a un extrañamiento, se desdobra, pierde certeza, como argentina esencial, pone en duda y en tensión el ser una unidad definida, teme y adivina ser otro que ha usurpado su nombre, solo cuando se resigna a no ser indiviso se completa y reconoce, necesita distancia y desprendimiento para detectar su verdadera silueta, sino toma la soberbia y peligrosa coartada de confundirse con su sombra. Las postales son tan banales por separado como sublime una vez que se conforma el par, solo allí se convierten en un fenómeno indiviso.

Cortázar, Graciela y Felicitas llevan a Buenos Aires puesto como los zapatos, pero eso se distingue mejor en rodeo ajeno, en el propio los distraen los detalles, no se aprecian como conjunto; salvo que como diagnosticó el escritor de *Casa tomada* un cielo plomizo los empuje hacia ceremonias de interiores, que otra cosa es *Lo sublime / banal* sino una ceremonia de interior donde ambas amigas ostentan frivolidades y sensibilidad, osadías y prejuicios, cholulismo y profundidad, cada una puede ser fama o

cronopio, juntas –como sus postales– dibujan, con video en vez de tiza, la “rayuela”, ese juego infantil donde se puede ir de salto en salto, de plano en plano, hasta el cielo. El *vitraux* de Notre Dame me sugiere finalmente hacia dónde apunta y acierta esta videocreación.

*Lo sublime/banal*, 2004

Video monocal, color, 11 minutos

Intérpretes: Felicitas Rodríguez Moncalvo, Graciela Taquini

Cámara: Vanesa Saimovici

Edición y Musicalización: Fanfarria

Agradecimientos: Canal Ciudad Abierta, Gastón Duprat, Mariano Cohn

Primer Premio *ex-aequo* Festival Videobrasil 2005

Pertenece a la colección de la Mediateca Caixa Forum (Barcelona), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires) y Museo Castagnino-Macro (Rosario).

El plano secuencia resulta tan envolvente como el batido de la crema, o como la historia que narran dos mujeres maduras que, en lugar de hablar de temas cotidianos, reviven un hecho que tiene más de treinta años y que parece haber dejado marcas. Los géneros se desvanecen, las protagonistas recrean una anécdota siempre recordada y a la vez contradictoria. Eternizadas por la imagen, unidas para siempre, Felicitas y Graciela viven en ese círculo de video entre París y Buenos Aires, en el pasado hecho presente ¿Cuál es el sitio de lo sublime? ¿Qué es lo banal? ¿Para Cortázar, para el espectador, para ellas? Lo sublime tal vez sea como se instaura en una cocina el mundo cortazariano una vez más.

## Las muletillas del testimonio (Sobre *Granada* de Graciela Taquini)

Gonzalo Aguilar [Profesor de la UBA, escritor e investigador]

Los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado fueron necesarios, durante el retorno a la democracia allá por los años ochenta, para fundar un orden más justo, una memoria más próxima a la verdad, una historia a la que suprimir equivalía al suicidio social. Casi todas las críticas al Estado de derecho moderno, casi todas las teorizaciones sobre lo inenarrable, casi todos los debates alrededor de la escisión entre acontecimiento y relato debieron ser suspendidos porque el espacio de la refundación política pedía el acogimiento de las víctimas y la necesidad de desanudar el trauma de un pasado siniestro, oscuro y no resuelto. Sin embargo, esa suspensión no debió eliminar jamás la duda que debe pesar sobre cada testimonio y que cada testimonio en realidad exige: ¿cómo se articulan, en cualquier relato sobre el pasado vivido, la construcción, la invención y la referencia? Basta asistir a *Granada* de Graciela Taquini para experimentar la densidad de unos apuntes que nos conducen a algunas respuestas posibles a este interrogante. Con la cámara de Ricardo Pons, la obra registra el testimonio de la artista plástica Andrea Fasani, quien pasó cuarenta días en cautiverio durante la dictadura militar.

*Granada* se presenta como el *backstage* del video *Resonancias*, también de Graciela Taquini, pero sería más exacto decir que se trata del *backstage* de un *backstage*: una puesta en escena de la puesta en escena del testimonio, si tal cosa fuera posible. En su video, Taquini muestra el revés del testimonio: sus repeticiones, sus automatismos, sus préstamos no confesados, sus huecos y ocultamientos más o menos concientes. Creer en la memoria –parece interpelarnos el rostro

que la cámara recorre– no debe impedir que nos preguntemos sobre su funcionamiento. En el documental político del cine argentino, al que este trabajo de alguna manera remite, lo que encontramos casi siempre es una confianza casi ciega en las *cabezas parlantes* y en la reconstrucción lineal de las historias. Como si hubiera miedo de acercarse a la memoria y se optara entonces por mostrar, en vez de sus procesos, sus productos. Pero si bien es cierto que esos productos están siempre elaborados con los hechos, también lo es que en toda elaboración intervienen la estabilización del tiempo, los intereses inconfesados, la mirada de los otros y la distorsión retrospectiva. Y además, por supuesto, actúan ineludiblemente las herramientas del lenguaje heredado. La instalación de Graciela Taquini se ocupa de este último elemento y despoja al testimonio de todos sus componentes para dejar solamente a la vista la maqueta de su construcción lingüística. Hace visible la lengua del testimonio y exhibe sus *muletillas*. Hay en *Granada*, sin duda, una cabeza parlante pero que se acerca a lo siniestro del autómatas y del mal actor ya que necesita un apuntador que le señale el camino. Y el apuntador, se sabe, no inventa nada, simplemente sigue, oculto en el borde del proscenio, un texto ya escrito que ayuda a mantener en vilo la ilusión de la representación. En *Granada*, sin embargo, todas las ilusiones son desbaratadas: el apuntador no deja de hacerse escuchar, el testimoniante repite buscando la frase justa, la edición filmica no deja de mostrar todo el truco. Todos, a la vez que hablan, son hablados por *otro*, este sí oculto fuera del proscenio y de toda mirada.



Mientras el testimonio recupera lo visto, lo escuchado, lo sentido, la muletilla narra el lenguaje mismo o, para decirlo con palabras de Roland Barthes, “el susurro del lenguaje”. Y, como lo sugiere la palabra, nos ayuda a caminar. A la testimoniante, de todos modos, no se le ven las piernas ni el cuerpo, sino el rostro, solamente el rostro, ese principio de afección que es el otro soporte del discurso. Con una gestualidad medida, Fasani exhibe más dramáticamente la actuación de un rostro que no necesita actuar y deja que los indicios físicos –subrayados por la cámara– también hablen. Pero por este camino de rodeos y preliminares que aparentemente la aparta del objetivo (recuperar una experiencia), la testimoniante Andrea Fasani comienza a encontrarse con la intensidad inenarrable de lo que le pasó: porque ¿qué significan “eso”, “¡ah!”, “olores” y “estas cosas” sino el señalamiento de que hay un afuera que no admite traslaciones, traducciones o metáforas? ¿Qué significa, en definitiva, *Granada*? Se dirá una ciudad, un poeta (Federico García Lorca), un músico (Agustín Lara), una canción (“tierra soñada”, “tierra ensangrentada”), un prisionero que canta; se dirá –después de ver esta obra– una intensidad absolutamente discordante porque al tiempo de la costumbre se le opone el shock del presente que ya fue.

*Granada* es un trabajo artístico perturbador y lo es, entre otras cosas, porque la artista Andrea Fasani estuvo efectivamente en cautiverio y tiene varias cosas para contar. Pero el hecho de que ella misma, como personaje de una obra de Graciela Taquini, haya decidido enfrentarse con el *testimoniante automático* significa tanto

reconocer que sus formas cristalizadas actúan en el interior de la memoria como exhibir que sin esas formas nada podría ser comunicado ni integrado a la experiencia. Al poner en escena las muletillas, los indicios de los hechos en el lenguaje y el funcionamiento de una memoria, Taquini, Fasani y Pons reinstalan la sospecha que exige cada testimonio y nos donan –en un acto tan generoso como el del que recuerda para los otros– la integridad de la escucha.

*Granada*, 2005

Video monocanal, color, 6 minutos

Protagonista: Andrea Fasani

Cámara y edición: Ricardo Pons

Basada en el testimonio videográfico para el archivo *Witness* de Peter Gabriel 1999

Mención de Honor del Jurado, Salón Nacional de Artes Visuales, 2005. Tercer Premio Categoría video, Premio MAMBA-Fundación Telefónica.

Pertenece a la colección del IVAM (Valencia), Caixa Forum (Barcelona), Museo de Arte Moderno (Buenos Aires) y Museo Castagnino-Macro (Rosario).

Basada en el testimonio de la artista Andrea Fasani, una víctima del terrorismo de Estado reinante en Argentina durante la década de 1970, *Granada* ha sido interpretada desde diversos puntos de vista, como un interrogatorio, como un exorcismo, como una ruptura del género del testimonio de desaparecido. El video explora desde el discurso lo selectivo de la memoria y desde la cámara los intersticios entre el recuerdo y el olvido.

# Los límites de la representación en *Granada* de Graciela Taquini

Elena Oliveras [Doctora en Estética, investigadora y profesora de la UBA]

*Granada* es un video de seis minutos realizado en 2005 y basado en un testimonio videográfico de 1999 del Archivo Witness, proyecto dirigido por Peter Gabriel. La obra muestra el caso de una mujer –Andrea Fasani– que en 1978, siendo militante de la Juventud Peronista (JP), sufrió el secuestro (durante cuarenta y cinco días) y la tortura. Taquini utiliza, como *backstage* fragmentos del archivo *Witness* y somete a Fasani a una nueva prueba: contar otra vez lo que había vivido. La protagonista intenta hacerlo, pero no lo logra; entonces es ayudada por una voz en *off* que, como si fuera un apuntador en el teatro, le dicta lo que ya había dicho y ahora olvidado. La voz en *off* es de la propia Taquini (artista: recuperador de la memoria).

El tema de *Granada* es la violencia, que no debe ser confundida con la agresividad. Mientras ésta es una tendencia *natural* (el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza), y sirve a la supervivencia, a la autodefensa, la violencia es un indeseable “patrimonio del ser humano”. Las fuerzas de la naturaleza “no pueden ser violentas simplemente porque no son humanas”, aclaran Corsi y Peyrú.<sup>1</sup> Y cuando decimos que una tormenta es violenta, estamos en realidad haciendo una personificación metafórica.

La violencia depende de condicionamientos sociales y culturales; de allí que mientras la agresividad es inevitable, la violencia podría evitarse. Ligada al ejercicio del poder adopta las más absurdas justificaciones (disciplinar, educar, proteger) que intentan hacer aparecer al hecho

violento como *natural*. Pero nada justifica a la violencia y como tal debe ser condenada.

*Granada* nos enfrenta al trauma, a lo innarrable. En *Memoria y narración*, María Inés Mudrovcic dice:

“Trauma es la disociación de la memoria producida cuando el sujeto es expuesto a situaciones catastróficas. En la memoria traumática del sobreviviente, el acontecimiento experimentado no está sujeto a recuerdo consciente, sino que lo repite compulsivamente en el presente; retorna en forma de pesadillas, flashbacks, ataques de ansiedad y otras formas invasivas de conductas repetitivas, características de una ruptura de sentido”.<sup>2</sup>

La labor del terapeuta, que en este caso, de algún modo, asume Taquini, es disolver la amnesia, llegar a la anamnesia. Tratará de que la conciencia deje de funcionar como un escudo que protege –para decirlo con Freud– de la influencia “destruccionista de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior” (*Más allá del principio del placer*).

El tema de *Granada* no es sólo la violencia o la victimización sino el límite del género testimonial. Habla del doble drama del “testigo” (del griego *martyros* = mártir) cuando suma, al dolor de lo vivido, el no poder comunicarlo a los demás.

1 J. Corsi y G. Peyrú. *Violencias sociales*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 21.

2 María Inés Mudrovcic. “Memoria y Narración”, en *La comprensión del pasado. Escritos sobre filosofía de la historia*, Herder, Barcelona, 2005.

Si la víctima no puede contar, deja de ser testigo. Entonces, ¿quién da testimonio? Celan decía: “Nadie / testimonia para el / testigo” (“Niemand / zeugt für dem / zeugen”). Nadie puede decir/traducir la experiencia privada del testigo.

Lo que *Granada* muestra es una suerte de descalabro de la memoria y una siniestra autoalienación. El pasado salta en fragmentos inarticulados, las percepciones se mezclan, se confunden como se confunden los significados de la palabra “Granada”, que es el nombre de un proyectil y de una canción; remite a Agustín Lara y a García Lorca. Hacia el final, la protagonista recuerda la palabra Granada porque era el título de una canción que se cantaba en el campo de detenidos, en una especie de *kermesse* (sic) donde se realizaba algo demencial: se teatralizaban las torturas. Lo que quizás sorprenda más, casi al fin del relato, es que finalmente la víctima confiesa: “por momentos me entretenía” o “no podía creer cómo me estaba acostumbrando” ¿Acaso la representación anulaba la vivencia directa y ya no se sufría?

*Granada* toca también un tema de la filosofía del arte. El arte es representación, pero ¿de qué? (hay quienes dicen que el arte sólo habla de sí mismo). ¿Cuál es el límite de la representación? ¿Qué es lo impresentable? Según Lyotard lo impresentable es eso “de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo, caso, y ni siquiera símbolo. El universo en su totalidad es impresentable”.<sup>3</sup>

Lo impresentable se relaciona con un fenómeno de exceso. Presentar la violencia, en el

caso de *Granada*, sería relativizarla, colocarla en contextos y condiciones de representación. *Granada* exhibe una imposibilidad similar a la que describe Borges en *El Aleph* –la pequeña esfera que concentra todo el universo– y mucho antes Kant al hablar de lo sublime. Dice Borges:

“Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor [...] ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.”<sup>4</sup>

Hablar de lo impresentable en Kant es hacer referencia a lo “sublime”. Es lo que siente el sujeto cuando se enfrenta a la naturaleza en toda su magnitud (a lo grande más allá de toda comparación) y en todo su poder (una tormenta con rayos y estruendos, volcanes, huracanes, el océano enfurecido, la alta catarata de un río). La imaginación, en este caso, se ve violentada, no puede dar forma a lo que excede toda medida humana. También la representación de la violencia extrema en el arte es siempre violenta para la imaginación.

Lo sublime en Kant señala los límites para el arte. Y aquí podemos observar una cierta

3 Jean-François Lyotard. *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p.129.

4 Jorge Luis Borges. “El Aleph”, en *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 163-164.

posición contradictoria del sujeto. Por un lado, Kant postula la existencia de una subjetividad descentralizada y libre, la del libre juego de la imaginación y del entendimiento liberado de las presiones del conocimiento. Pero por otro lado, esas facultades libres se ven limitadas en sus posibilidades de representación.

Y aquí estética y ética se unen porque, al medirse con los poderes de la naturaleza, al resistir, el ser humano siente su fuerza espiritual. Así, la experiencia de lo sublime es también experiencia de afirmación, de seguridad moral. Por eso, la imperfección –en términos de la representación– ya no duele.

Ese es el mensaje de Kant. La cuestión es retomada en el siglo XX por Adorno quien, en su *Teoría estética*, desarrolla el concepto kantiano de lo impresentable, pero lo saca de la naturaleza y lo lleva a lo hecho por el hombre. La dificultad no está ya en representar la naturaleza sino lo hecho por el hombre, un momento de la historia. Concretamente, el Holocausto.

¿Cómo escribir poesía después de Auschwitz? ¿Cuál es la palabra que puede expresar tan tremendo horror? El horror no tiene nombre, es lo ominoso. El Holocausto destruye una base de la cultura de occidente: el paradigma de la representación. Al referirse a los poemas de Celan dice Adorno: “quieren decir el horror extremo sin nombrarlo. Su contenido de verdad se convierte en algo negativo. Imitan un lenguaje por debajo del lenguaje desamparado de los seres humanos, por debajo de todo lenguaje orgánico”.<sup>5</sup>

5 Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p.426.

¿Se puede recordar al Holocausto a través de un monumento? El tema fue objeto de larguísimo debates, a propósito de la construcción del Memorial del Holocausto en Berlín, inaugurado en 2005.

En 1999 Jochen Gerz presentó *2146 piedras*, un monumento silencioso, mudo, contra el racismo. Consistía en más de dos mil adoquines que pisaban los caminantes de una plaza de una ciudad alemana. No llegaban a saber –y los que sabían, no veían– lo que estaba escrito, escondido, en la parte inferior de las piedras: los nombres de los cementerios judíos que existieron en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial.

Ejemplos el de Taquini –y el de Gerz– con su suma de silencios, balbuceos, como si todo fuera un *borrón en un cuaderno de escritura*, muestran que bien la violencia extrema es impresentable. Pero sí se puede presentar que hay algo impresentable. Se trataría de una presentación “negativa”, que muestra, en la obra de arte, el retirarse del acto de representar.<sup>6</sup>

6 Cf. Jean-François Lyotard. *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p.129.

# Algunas pistas sobre la creación audiovisual en América Latina<sup>1</sup>

Jorge La Ferla [Realizador, profesor universitario, investigador y curador independiente]

Los acontecimientos que vienen ocurriendo en esta primera década del nuevo milenio, señalan algunos derroteros significativos para América Latina, pues combinan las variables del destino histórico que van desde la desesperación al optimismo. Esta serie de obras de video nos ofrece recorridos por la historia reciente del audiovisual en la región, con el video y con las llamadas nuevas tecnologías proponiendo diversas lecturas sobre el continente. [...] Las obras elegidas proponen miradas sutiles sobre la región, y sobre el mismo audiovisual.

[...] Sigue siendo recurrente, y más vigente que nunca, la temática sobre los denominados derechos humanos, aunque tratada con mayor sutileza y profundidad con respecto a las sagas del siglo XX. *Clandestinos* de Patricia Morán y *Granada* de Graciela Taquini, son dos obras elocuentes que reconstruyen un pasado de violencia e intolerancia, de injusticias aún no saldadas. Memorias que se construyen en base a un imaginario que procesa esas trágicas crónicas en acciones performáticas, en el caso de Taquini, quien incluso parodia el recurso del testimonio como tal, haciendo elocuente una distanciamiento pero también una cercanía de la misma realizadora con la protagonista, al convertir la dura crónica en representación, y así volverla más elocuente [...]

---

1 Publicado en *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica* (cat. exp.). Sao Paulo, Fundación Itaú, 2008.

## Sobre *Granada*

Pablo Orlando [Profesor del IUNA, la UNTREF y el CIEVYC]

*Granada* es la puesta en escena del testimonio de una sobreviviente al secuestro y tortura sufrido durante la dictadura militar argentina de los años 70. Pero es también, y principalmente, la puesta en escena de la puesta en escena en tanto encierro y sometimiento. El actor es el encarcelado y el director el carcelero, el que dicta la forma y las palabras a decir. Y es en esta repetición, en la obsesión de quien, insatisfecho, ordena una y otra vez, y de quien cada vez debe obedecer, que el video de Graciela Taquini se convierte en una reflexión sobre la libertad y la sujeción, sobre el querer alcanzar la realidad y quedarse en la mera representación. La obstinación encuentra siempre el mismo obstáculo en su camino a la perfección, obstáculo que no es sino ese otro que no hace nunca exactamente lo que quiere el YO.

En esta imposibilidad de superar la repetición, de aceptar al otro como diferencia, *Granada* es también, y al mismo tiempo, un discurso sobre la actitud intolerante y totalitaria de pretender instaurar un Orden definitivo, una tierra soñada, como dice la canción, en la que sea posible alcanzar la plenitud. Y tal vez, una invitación a reconocer el carácter precario de la realidad, y a sobrellevar la decepción con los poderes catárticos del arte.

## Renovando miradas<sup>1</sup>

Rodrigo Alonso

[...] Encabezando la lista aparece *Granada* (2005) de Graciela Taquini. Su autora es conocida principalmente como curadora y gestora, historiadora y analista, impulsora y *alma mater* del videoarte nacional. Sin embargo, en los últimos años profundizó su veta creativa –que venía desarrollando en otras áreas, como el documental de creación y la televisión de autor– dando a luz una serie de producciones artísticas cuya calidad ha sido reconocida en múltiples eventos internacionales.

*Granada* nos propone una revisión del género testimonial. Retomando una entrevista realizada a una persona cautiva durante la última dictadura militar argentina, Taquini genera una puesta en escena para tal testimonio que conmueve los límites entre ficción y realidad. Incitando a la víctima a reactuar sus dichos, la artista genera una situación que convoca la relación torturador/torturada, pero que al mismo tiempo parece exorcizarla. Por otra parte, pone en evidencia la desigual relación entre entrevistado y entrevistador, entre el que es registrado y quien registra, entre sujeto y objeto de la imagen, relación altamente problemática y a la vez central a todo medio de representación o registro de la realidad [...].

---

<sup>1</sup> Publicado en *VII Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago* (cat.exp.), Santiago de Chile, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.

## Granada

Victoria Sayago [Realizadora, investigadora y profesora de cine y video experimental]

“Las lecturas pasaron a ser toda mi vida [...] Ya no podía hablar, las dificultades se agigantaban. La dislexia era la forma corriente de comunicarme, y por eso no lo hacía [...] Debía romper la indiferencia de los labios a las palabras, pero para decir de otra manera”.<sup>2</sup>

Cristina Micieli

“Pero escribí el libro apenas regresé, en unos pocos meses: a tal punto los recuerdos me quemaban por dentro”.<sup>3</sup>

Primo Levy

Pensar en la figura del prisionero político, del concentrado, puede implicar pensar en la autoformación de un nuevo temperamento en situaciones de excepción, en la biopolítica, en la moral, en la capacidad de imponer resistencia, en las convicciones, en la voluntad de hacer, en la voluntad de poder, en la figura de los hundidos y los salvados<sup>4</sup>. La afección, la transformación y la respuesta a partir de la experiencia de concentración, entre otras cosas, puede tener como resultante la producción testimonial artística, literaria o videográfica, por ejemplo. El testimonio es diferente si es realizado desde dentro de la situación de excepcionalidad (como puede ser la correspondencia, limitada por el control de la cárcel) que si resulta *a posteriori* del cautiverio, esto es, una vez que dicha circunstancia

1 Publicado en Golder, Gabriela; Denegri, Andrés (comp.). *Ejercicios de memoria. Reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe (1976-2006)*, Caseros, EDUNTREF, 2007.

2 Micieli, Cristina, *Caminos sinuosos. Historias de una joven de los 70*, Inédito, pp. 24-40.

3 Levy, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph, 2006, p. 300.

4 Levy, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2000.

ha devenido en otra de libertad y “normalidad”. Esta última situación también tiene sus variantes. Si analizamos la historia y el testimonio, podemos pensar en el tiempo y el efecto sobre el discurso, en las máquinas y el posible registro del mismo, en su reproductibilidad, en su relectura. En la memoria y en el video.

“Si mal no recuerdo [...] Nunca me voy a olvidar [...] He olvidado muchas cosas [...] Eso me acuerdo [...] Perdí la noción de los días y las horas [...] Ah, me había olvidado de algo [...] me olvidé de algo [...] Se me vienen imágenes [...] discursos, marchas, texturas, olores [...] Ahora recuerdo [...] Hay cosas que nunca podré olvidar [...] jamás podré olvidar [...] Me olvidé muchas cosas, hasta me olvidé el nombre de mi compañera [...] Nunca quise volver al sitio dónde estuve [...] nunca pasé por ahí, nunca quise pasar por ahí [...] Era el infierno del Dante [...] Por momentos me entretenía [...] Era horrible ese acostumbramiento [...] Pero pude resistir, pude soportarlo”.<sup>5</sup>

Las frases de Andrea Fasani, mujer que estuvo secuestrada durante la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, llegan a nosotros a través de una reproducción videográfica: inmediatamente se revela un apuntador; el testimonio es actuado, quizás revivido, pero efectivamente apuntado por alguien desde el fuera de cuadro. No hay demasiadas referencias de lo que se dice, pero sí queda claro el acto de testimoniar, de intentar recordar, de decir, incluso de decir el olvido sobre aquel secuestro. La puesta en escena evidenciada y la ficción que así

5 Fasani, Andrea, Expresiones extraídas del video *Granada*, objeto de este trabajo, dirigido por Graciela Taquini.

aparece –o parece– infunde una mirada sobre el discurso audiovisual que, en un primer momento, enfría la relevancia del testimonio. El video, usualmente asociado a un registro de un aquí y ahora veraz, a la posibilidad de un registro inmediato de algo que sucede crudamente delante de una cámara, en este caso con algunos elementos del género documental testimonial que esto reforzarían, termina atrayendo su propia desacreditación. El apuntador atenta contra el efecto de realidad, incluso contra el verosímil; hace temblar la verdad sobre lo dicho, lo que en este caso pesa, ya que se alude a una dolorosa experiencia personal, cuya connotación histórica es claramente inferible a pesar del discurso fragmentado.

Sin embargo, sucede que, en la performance de este acto, en el esfuerzo y en la repetición de las frases dichas, se hace presente la voluntad de querer y poder dar cuenta del recordar u olvidar algo que, fundamentalmente, se torna indecible. El ejercicio de testimoniar entonces, vuelve a encarnar el horror, pero ya en otra dimensión más compleja. La presencia por ausencia muchas veces es más poderosa. La boca y la mirada de esa persona, manifiestan lo inexpresable, lo que de esta forma está allí, resonando en el aire y es registrado por el video. Yo veo (*video*) el símbolo del horror, el testimonio del espanto.

Pareciera que basta con decir “Se me vienen imágenes, discursos, marchas, texturas, olores”, en este registro no importa explicitar cuáles. Es la escenificación del acto de la interrogación, del olvidar y el recordar, del atestiguar. El apuntador fuerza a revivir algún testimonio ya dicho o, simplemente, construye uno nuevo. En los créditos

finales del video, en efecto, se alude a un trabajo anterior sobre este mismo testimonio. El video entonces recuerda otro video que a su vez recuerda un secuestro. Pero es la ambigüedad la que termina dándole más fuerza al testimonio, la que justifica la repetición del acto, la que le devuelve la vida, logrando distanciarse de la imagen terrorífica o romántica del prisionero, para poder infundir entonces una mirada sólida y crítica, envolviendo cada elemento y construyendo así un claro ejercicio de memoria. Es así como con muy pocos elementos, los conceptos más complejos y profundos sobre la existencia humana, pueden ser traídos y pensados; el instinto de conservación, la moral, las convicciones ideológicas, la debilidad y la resistencia, la memoria.

Tomando algunos conceptos de Nietzsche, podemos pensar en la configuración de individuos ligados a lo que él llamó los valores de la *decadence*. Frente a la práctica que estos valores encarnan, muchos parecen estar de acuerdo en que, contrariamente, existe una naturaleza humana relacionada a cierto instinto, al impulso vital, a la conservación de la vida, que los pone fundamentalmente en crisis, y que frente a situaciones de excepcionalidad marcadas por el ejercicio del terror y la concentración forzada, actúa como único y esencial medio de salvación (y este concepto no alude a lo religioso en el sentido del cristianismo). Desde esta perspectiva, la debilidad extrema de estos valores naturales, que son negados, desechados y desnaturalizados por la moral cristiana, apenas asoman, dificultándose su transformación en voluntad de hacer y de poder. De esta forma, generalmente el individuo se hunde, no se salva;

como subjetividad resultante tiene débiles posibilidades de reacción y resistencia frente a la concreta experiencia de la vida y, mucho menos aún, ante la experiencia de la tortura y el terror. Así, los actos posibles van en contra de la pulsión de vida, y la afección frente a la experiencia resulta casi siempre negativa. Dicha experiencia es interiorizada, pero al no ser incorporada para ser comprendida, no se conforma como un elemento transformador, y se vuelve negativa. Y lo negativo, o resta, o anula.

Si Nietzsche plantea que “lo que no está condicionado por nuestra vida, la perjudica”<sup>6</sup>, y esto se refiere a cierta naturaleza causal de las cosas, podemos decir que, contrariamente, toda experiencia puede ser trasformada en algo positivo, y ese signo positivo está ligado a la conservación de la vida. Y sobre todo, frente a situaciones de concentración, de excepcionalidad, de radicalidad y extremo ejercicio del terror, tanto físico como espiritual, aparece la idea –no tanto de juzgar (lo que implica una concepción acabada del bien y del mal, más parecida a esta escala moral puesta en crisis)– sino de comprender, de conocer; se trata de la idea del conocimiento fundado en la experiencia y, otra vez, de la memoria.

En numerosos testimonios de personas en cautiverio que nos ha brindado la historia, se advierte esta mirada sobre el hombre que reconoce en él la fortaleza innata para poder resistir y superar experiencias de concentración. Esto no es algo común, ya que la excepcionalidad de un estado de existencia en una situación de terror y miedo se torna insoportable para el hombre *decadent*.

Generalmente el que socava esos valores (judeocristianos, pseudouniversales) es

perseguido, y la persecución en los tiempos modernos, ilustrados (y aún en los postmodernos ¡vaya exitosa carrera la del tirano!) está sistematizada y ejercida de modo tal que, en combinación con esta preconfiguración y debilitamiento del individuo, que rápidamente se vuelve masa, es sorprendentemente efectiva, hasta el punto de ser sus consecuencias difícilmente pensadas. Es aquí dónde el testimonio de quien se salva se vuelve sumamente complejo.

Continuando con Nietzsche, se plantea que es importante para constituirse como sujeto emancipado, para resistir y poder hacer, tener capacidad para el “buen leer” de los acontecimientos. Aparece desde esta perspectiva la importancia de comprender la historia, y testimoniar lo más “objetivamente posible”, al menos sin estar atravesados por esta moral. La afección de la experiencia de concentración es inimaginable, necesariamente modifica al ser humano, y que la voluntad de poder aparezca y la experiencia finalmente devenga en palabras es un medio más de salvación. De esta manera, casi inevitablemente, se hace presente la necesidad de testimoniar sin encarnar la figura de la víctima.

Por otro lado, es difícil no preguntarse qué es lo que hace que las situaciones de horror sean efectivamente posibles. Al hablar de la figura del prisionero forzado y sus posibilidades de resistencia dentro de este sistema moral, también podemos pensar en el resto de los individuos que conviven en ese mismo espacio-tiempo: “la comunidad”, que no estando en cautiverio es otra parte del mismo sistema que hace que esta lógica sistemática del terror sea posible.

Un sistema autoritario sabe ver las debilidades del hombre, e insiste sobre ellas intentando

que resulte inútil cualquier tipo de reacción o protesta. Se hace visible, rápidamente, la posible consecuencia de quien lo combata. Al mismo tiempo, la concreta consecuencia, se mantiene como un rumor amenazante. Los cautivos existen, sí, pero perciben que resisten en la absoluta anonimidad, lo que psicológicamente afecta su creencia sobre su propia existencia. Esta creencia, paradójica o dramáticamente, es la única certeza posible que ellos tienen. Y por eso el testimonio es un elemento tan vital en su resistencia. Ya que por un lado se reafirman a sí mismos y por otro se relacionan con el otro, lo fuerzan a oírlos y escucharlos, a conocerlos.

Esto también tiene que ver con las nuevas modalidades técnicas del ejercicio del terror. La masa como estadística, la no identidad de los concentrados. “Me olvidé de muchas cosas, hasta el nombre de mi compañera”, dice Andrea en su ejercicio de testimonio. Es que, incluso esto es visto como una amenaza entre los mismos individuos privados de su libertad. El prisionero se refugia salvaguardando, aun en los más mínimos actos, estos rasgos de humanidad y, asimismo, es interesante pensar que esta identidad se adquiere, más precisamente se recupera, sólo una vez que la persona se ha salvado: resistiendo apenas se vislumbra, se alcanza a tocar con la punta de debilitados dedos, no se deja desaparecer. A la vez, existe una sensación de dificultad al pensarse a sí mismos fuera de esa nueva cotidianeidad, el *acostumbramiento*, dice Andrea; una vez asumida esa realidad, el terror al cambio también adviene.

Volviendo a la sistemática del terror, una vez ejercido difícilmente pueda ser abandonado. Salvase implica resistir hasta el final, o hasta

que el sistema ya esté realmente muy debilitado y solo se mantenga como fachada. Los concentrados, no tienen voz hasta salvarse y poder contarlos. Más que nada por eso la figura de los “salvados” es literal, para nada poética. Y la puesta en escena del relato, de la construcción de memoria –que involucra a la justicia y la reparación– y como en este caso, el video en tanto registro perdurable, es fuerte y efectiva, importante para poder dar cuenta de ello.

Los espacios de concentración son espacios de tiempo. Es el lugar, es la modalidad, es la tortura, es la situación de inhumanidad, de impunidad e injusticia, y es el tiempo. La figura del tiempo adquiere una dimensión realmente compleja y mayormente reducido al presente, abre camino una vez construido el testimonio, a un nuevo presente: el de la memoria.

Y aparecen insistentes preguntas, a esta altura casi retóricas, inquietudes sobre el móvil de la permanente sistemática del horror desde un poder que, sorprendentemente, está cada vez más legitimizado, aún habiendo sido este sistema desenmascarado por grandes y lúcidos hombres, y habiendo aún millares de concentrados por ahora en aparente silencio.

El video entonces colabora con este interrogante, abriendo un camino de conocimiento posible. Desde dentro de la postmodernidad amnésica, se torna evidente que confiar en la memoria electrónica de aquella primera vez no es suficiente, y que al representar aquello que se debe conocer, puede echarse un poco más de luz a la idea de que el ejercicio de memoria, aún dificultoso, debe ser permanente.

## El cuerpo

Paola Margulis [Profesora de la UBA y doctoranda en Ciencias Sociales]

El programa especial *El cuerpo* está conformado por cuatro cortos que fueron producidos y exhibidos como capítulos separados por *Ciudad Abierta* en el año 2005. Organizados a partir de la subjetividad de su realizadora –100% cabeza–, este programa establece un recorrido por la materialidad, sensibilidad, saberes, expresiones y prácticas asociados a la corporalidad. Este trabajo de Taquini se sumerge en la dimensión corporal sabiéndola inconmensurable y compleja; dejándose seducir por el caos que la atraviesa, antes que intentando articular un recorrido estructurado. Podríamos pensar que los cortos que integran este programa también componen, a su modo, un cuerpo; cuya piel encierra una figura que no deja de estar hablada por lenguajes múltiples, articulando capas de sentido que se superponen, complementan y entran continuamente en tensión. Presentado de ese modo, el cuerpo es por completo mezcla y desborde, un exceso de significación del cual esta serie de videos intenta dar cuenta en toda su plasticidad.

Consciente de su propio dispositivo, este programa recupera en forma lúdica algunos elementos propios del documental y del informe televisivo, subvirtiendo el horizonte de expectativas inherentes al género. Con ironía, presenta la figura del entrevistado como “cabeza parlante”, mientras la voz *over* de Taquini echa por tierra toda intención de objetividad, apelando recurrentemente a su discurso interior para volvernos partícipes del singular camino perceptivo que ha construido su propia biografía. El juego de lenguaje –que tiende a invertir términos, traducirlos a otros idiomas, reiterarlos en distintos niveles sonoros y en distintos espacios

visuales– completa un panorama subjetivo, multiforme y reflexivo.

El primer corto de esta serie, *El ciclo de la vida en mi cuerpo*, aborda el acto más excepcional y generalizable del mundo: el nacimiento. Cruzado por la experiencia biográfica de Taquini y los saberes aportados por especialistas, este acto generativo esencial y primero tensiona continuamente con la muerte: nacer es sobrevivir. El desarrollo biológico de la mujer, su rol social y los distintos anatemas que acompañan dicha relación, constituyen zonas de cruce entre la experiencia personal de la realizadora y la dimensión social. El segundo corto de esta serie, *Thanatos y Eros* organiza un heterogéneo panteón de personalidades cuya muerte ha tenido un gran impacto. De entre las figuras de Monzón, Rodrigo, Cabezas, María Soledad Morales, Gilda, el soldado Carrasco, Kosteki y Santillán, etc., la mirada de Taquini se centra en el cadáver de Eva Perón; la potencia de ese cuerpo *amado y odiado*. El recorrido que asume este capítulo –el cual ahonda en la siempre presente tensión entre erotismo y muerte, recuperando cuerpos tan deseados como el de Sandro o tan erotizantes como el de la Coca Sarli– no elude el contexto argentino postdictadura, a partir de la reflexión en torno de la desaparición forzada de cuerpos y la violencia armada. *Arte y Cuerpo* se titula la tercera entrega, la cual emprende un recorrido por la historia del arte deteniéndose en distintas concepciones de la corporalidad. En la contemporaneidad, el cuerpo como espacio de expresión es abordado a partir del arte visual, la performance y el *body art*. Lejos de todo morbo, este recorrido se detiene en la enfermedad, la corrupción del cuerpo, y

el arte como espacio de sanación. Hacia el final, la idea de trascender la corporalidad organiza *Más allá del cuerpo*, última entrega de esta serie. El cuerpo como espacio de experimentación artística, intervenido por la tecnología y la robótica da paso a la imaginería fantástica, el hombre que busca emular a dios, intentando *controlar la naturaleza para hacer arte*.

Tal como promete el motivo inicial del programa –una radiografía de tórax intervenida por un fluido colorido, vivo, sanguíneo– este especial de cortos ensaya acaso una intervención sobre las normas tácitas que sostienen la imagen socialmente cristalizada de la corporalidad, brindándole visibilidad a cuerpos que han sido excluidos del paradigma de lo socialmente aceptable, incluyendo junto con la vida, la tensión que inevitablemente la enfrenta a la muerte, derribando tabúes y por sobre todo, dándole su lugar al deseo, que poco entiende de jerarquías.

#### *El cuerpo*, 1988

Programa televisivo para *100% cabeza* del Canal Ciudad Abierta, 2005

Producción: Valeria Pedelhez

Asistente de Producción: Francisco Yofre

Cámaras: Ariel de Marco, Pablo González

Asistentes: Leandro Rocha, Ariel Romero

Edición: Dianela López Castán. Sonido: Juan Lucas

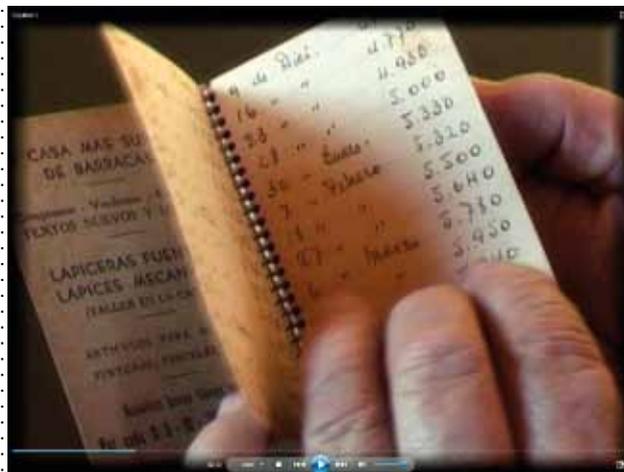
Capítulo 1: El ciclo de vida en mi cuerpo

Capítulo 2: Thanatos y Eros

Capítulo 3: Arte y cuerpo, cuerpo y arte

Capítulo 4: Más allá del cuerpo

Utilizando memorias personales, imágenes documentales, entrevistas, obras de arte y estadísticas, el programa aborda cuestiones como los cuerpos excluidos, los cuerpos eróticos y el cuerpo en el arte contemporáneo.



## Cadáveres<sup>1</sup>

Isabel Plante [Doctora en Historia del Arte, profesora de la UNTREF y el IDAES, e investigadora]  
y Sebastián Vidal Mackinson [Curador independiente y coordinador de la Maestría en Curaduría de la UNTREF]

[...] El video *Cadáveres* (2005) es un fragmento del programa de televisión *El Cuerpo* que Graciela Taquini dirigió para Ciudad Abierta. Comienza con una escena del film *Evita* (1996) de Alan Parker; cuando se interrumpe la proyección de una película para anunciar la muerte de Eva Duarte de Perón. La voz en *off* de Taquini relata su propio recuerdo infantil: el día en que la primera dama argentina falleció, el 26 de julio de 1952, la artista era una niña y se encontraba en el cine Roca. Esa proyección fue suspendida por la misma noticia. Al llegar a su casa, se encontró con que brindaban.

Este video no reproduce el antiperonismo de su familia. Es el carácter visceral de las reacciones ante esa muerte, tanto de quienes lloraron como de quienes festejaron, el que anima esta producción. Las vistas del cuerpo de Eva y las tomas de las miles de personas que desfilaron frente a su ataúd, las alusiones al poder del cáncer que aparecieron escritas sobre las paredes, dan espesor a la secuencia de imágenes tomadas de fuentes diversas.

Taquini combina fragmentos de otro film –el documental *Tumba sin paz* (1997) de Tristán Bauer– con fotografías de ese cuerpo embalsamado primero y dañado después, y registros filmicos del multitudinario funeral conservados en el Archivo General de la Nación. Los articula con el recitado en la voz de Liliana Dauness de algunos pasajes del larguísimo y, por momentos, abyecto poema *Cadáveres* (1987) de Néstor Perlongher. Es la omnipresencia machacona de cuerpos muertos (y no la muerte en abstracto),

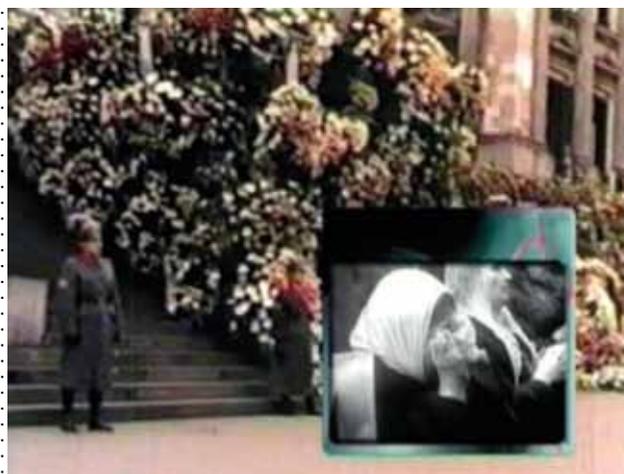


la que reactiva la historia y resuena en los relatos visuales sobre esa entidad fetiche, esa presencia que Taquini nombra como “cuerpo amado y odiado, al que había que ocultar y desaparecer”.

En su pesquisa sobre la configuración de la fantasía, la imagen y la memoria, Edmund Husserl estableció tres instancias en relación con lo visual: la imagen mental, la representación manufacturada y el referente de esa representación<sup>2</sup>. Ese pasaje entre imagen, soporte y referente resulta bien productivo en este video. Graciela Taquini hace uso de una serie de dispositivos que, o bien funcionan como registros documentales, o bien recrean verosímiles ficcionales, o bien rememoran por medio de la palabra. Entre todos, reponen una suerte de molde que calca pormenorizadamente los recovecos de ese cuerpo y su historia, pero por eso mismo señalan, otra vez, su ausencia.

1 Publicado en Panteón de los héroes (cat.exp.). Buenos Aires: Fundación OSDE, 2011

2 Husserl, Edmund. *Collected Works Vol. XI. Fantasy, Image Consciousness and Memory*, Springer, Bernet, 2005.



*Cadáveres*, 2007

Vídeo monocal, color, 2 minutos

Producción: Valeria Pedelhez

Edición: Daniela López Castan

Musicalización: Juan Lucas

Basado en el poema de Néstor Perlongher *Cadáveres*, interpretado por Liliana Dauness

Imágenes del Archivo General de la Nación, *La tumba sin paz* de Tristán Bauer y *Evita* de Alan Parker.

Pertenece a la colección de la Mediateca Caixa Forum (Barcelona)

La opera Rock Evita despierta un recuerdo infantil vivido por la autora en un país que se debate entre el odio y la adoración a Eva Perón.



*Secretos*, 2007

Gabriela Larrañaga, Teresa Puppo, Graciela Taquini

Video monocanal, color, 4 minutos

Cámara y edición: Ricardo Pons

Realización y producción: larrañaga/puppo/taquini  
zorillas.com

Frente al hogar, tres mujeres de diferentes generaciones comparten, ocultan e intercambian reprimidos secretos de familia.

## Secretos

Kekena Corvalán [Profesora de la UMSA, investigadora, ensayista y curadora independiente]

¿Cómo se hace eterno un secreto? Garantizando sus propias condiciones de encierro, en los vacíos afirmados, en los lugares donde la palabra es escamoteada de tal modo que queda viva con una violencia incontrastable. Secreto disuelto en las preguntas, tantas que el video plantea *retóricamente* y esto no es la figura del lugar común. *Retóricamente* en tanto recurso de decir el recurso. Es un silencio que se pronuncia. Decir a medias, decir sin decir, decir y desdecir, disimular su secreto en un decisivo olvido que se produce ni bien se abre la boca.

Pero el secreto es un secreto conversado. El secreto es también en su origen el participio pasado de un verbo: *secretar*, lo segregado. Lo segregado es lo muerto vivo, lo vivo externado como una expiración. Tres mujeres sentadas frente al fuego segregan. Hay un primer plano de ropa limpia colgada. La labor femenina de lavar la ropa compartiendo la tarea. Los trapitos lavados y en el interior se queman las llamas. Frente a ellas estas mujeres dicen y callan al unísono. Es la heteroglosia pero del silencio, exacerbada, que lleva el acto de callar en el acto de proferir, quizás por aquella cita beckettiana que apuntaría lo necesario que es seguir hablando aunque ya no quede nada que decir.

Los secretos dejan sus huellas y se ponen en evidencia. Si no supiéramos que existen no serían secretos. Para ello laboran estas tres mujeres, desde el texto tejido que hace y deshace y que fragmenta/esconde caras y orejas. Formas de decir y ser de ese cuerpo “contratado”, que se expresa a su pesar en el lenguaje, primer contrato social, permanente, definitivo.

El secreto introduce una asimetría constante. Es la presencia de un fantasma: la persistencia de un deseo que se cristaliza en pocas palabras. El secreto precisa ese deseo para hacerse desear, por ello se siembra en la negación y florece a medias.

¿Puede un secreto fragmentarse y dejarse entrever? Enunciado como aquello incomprendible, que sin embargo es dado, y así se sostiene, se confirma repetidamente y crea su sentido. El tiempo narrativo tensiona lo legible y lo visible. Nos es dado, a su manera, y lo que leemos no termina de ser. Como un *Etant Donnée*, el secreto es “ella difunta, desnuda, en el espejo aún”, el secreto es el modo de transcurrir en el fondo del naufragio con algo inasible que nos constituye. Me imagino el secreto de estas tres mujeres como este verso de Mallarmé: “ella difunta desnuda en el espejo, aún... en las nulidades que clausura el marco”.

Ella difunta desnuda en el espejo aún, en el lenguaje que no la pronuncia: difunta, desnuda y segregada. Crepita el fuego y hay vidrios rotos que son barridos. El hogar prendido que enmarca la posible violencia de género. Diferentes signos hacen asomar esta hipótesis. “No se habla de eso”, repite el texto, hablándolo a su manera. No hace falta tapiar la boca para garantizar el secreto. Basta con tapar los oídos. Todas las enunciaciones son como jirones de lo que apenas se quiere escuchar.

## Se dice de ella. Acerca de *Sísifa*, de Graciela Taquini

Jorge Zuzulich [Crítico de arte, curador y profesor de la UNTREF, la UNLAM y el IUNA]

Atravesar el espejo es ingresar en lo abismal, en una zona de extrañamiento provocada por lo desconocido pero, a su vez, cargado de cierta familiaridad. Una experiencia cercana a lo que Freud denominaría lo ominoso. Y es así como Alicia o Sísifa o Anabel o Taquini cruzan el umbral, no salen de la pantalla sino, en sentido opuesto, se internan en ese *espacio otro* que pone en tensión la experiencia con el espacio real.

El mundo de la pantalla es por naturaleza heterotópico, como gustaba llamar Foucault a esas espacialidades otras, esos contraespacios que se anclan en lugares concretos para transformarse en utopías localizadas. En tal sentido, la inmersividad, de la que tanto se ha hablado desde que las nuevas tecnologías hibridaron las disciplinas de las artes visuales tradicionales, también comparte el sentido anteriormente mencionado.

Por lo tanto, en la *Sísifa* que conforma Taquini, la reflexión teórica contemporánea sobre la espacialidad en las artes se convierte en motor

temático y formal de la obra. Allí su alter ego, que toma encarnadura en el cuerpo de la performer Anabel Vanoni, insta una lógica adentro / afuera para desplegar una personal versión del mito griego, invirtiendo la sexualidad originaria del rol protagónico.

En el infierno, Sísifo se ve obligado a empujar una gran piedra cuesta arriba por una ladera empinada, eternamente. Antes de alcanzar la cima, la piedra vuelve a rodar abajo, teniendo que comenzar su rutina nuevamente. En el mundo que Taquini configura para su *Sísifa*, las pantallas circunscriben el ámbito donde ésta se encuentra atrapada. Una mujer rehén del mundo virtual de la pantalla. Retornamos, en este punto, a un fuerte sentido autorreferencial. Éste es el escenario donde la realización de una serie de acciones inútiles, pero cargadas de un fuerte sentido irónico, no logra destrabar la situación en la cual se encuentra la protagonista, pero posibilitan el desfile de una serie de objetos y actitudes que permiten reconocer en ellos las



huellas del universo referencial inmediato de la autora.

Pero también, su obra admite desplegar una profunda reflexión en torno a la situación de la subjetividad en la era de la posindustrialidad. El sujeto posmoderno no puede escapar de ese mundo configurado por pantallas, pero su destino trágico, lo inevitable de esta condición, no es experimentado nostálgicamente. La espacialidad que despliega Taquini es propia de la simulación posmodernista. Un mundo que al decir de Zizek se experimenta sin cuestionamientos en relación con ese “más allá de la pantalla”.

Pero hay una imagen en *Sísifa* que algo dice de ella, de Taquini. Es la que, sobre el final de la obra, muestra al cuerpo que la refiere como una Venus que nace del *ruido* de la señal de video, para luego disolverse en él. Hay algo sobre lo cual no pesan dudas: Graciela Taquini nació con el video argentino y a su vez fue partera del mismo. Ella se hizo *imagen del video argentino*, cuando la *imagen del video argentino* la capturó para siempre.

*Sísifa*, 2007

Vídeo monocal, color, 1:20 minutos

Performer: Anabel Vanoni

Cámara: Gastón Duprat

Dirección de Fotografía: Axel Chaulet

Postproducción: Andrés Lapenna

Arte: Natalia Rizzo

Asistencia de Producción: Matías Tapia

Story Board: Marina González

Producción Ejecutiva: Televisión Abierta/ Grata Producciones

Agradecimientos: Alejandro Montes de Oca, Elda Harrington, Patricia Villaseñor.

Producido para *FemLink*.

*Sísifa* no sólo es mi alter ego, sino la versión contemporánea, electrónica y personal del mito griego, uno de los más vigentes del mundo actual. Desde Búster Keaton a Camus, pasando por Antoni Abad, cita el esfuerzo inútil, los logros y caídas de la vida que no es un camino recto. En este caso, una mujer atrapada en pantallas, intenta salir, utilizando sus armas más propias.

## Border Line<sup>1</sup>

Mariela Yeregui [Artista, profesora y directora de la Maestría en Artes Electrónicas de la UNTREF]

El público debía pulsar una perilla para disparar un video: un simulacro de una publicidad de una empresa de vigilancia satelital. A través de un dispositivo de sensado, en un momento dado la luz del ascensor empezaba a titilar hasta apagarse por completo al final del video. Además de esta versión, la pieza tiene otras dos: una versión en inglés con voz robótica y una versión que toma como objeto de la vigilancia a la Universidad de Barcelona y a la Universidad de Valencia para una muestra del 2008.

Baudrillard señala que el simulacro atañe a “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. De esto se trata *Border Line*: de la simulación de una amenaza que no persigue sino la disuasión. La amenaza no es real sino un simulacro y, en este contexto, la disuasión es la verdadera amenaza. Porque, como advierte Baudrillard:

“Lo que se trama a la sombra de este dispositivo, bajo el pretexto de una amenaza ‘objetiva’ máxima y gracias a semejante espada nuclear de Damocles, es la puesta a punto del mayor sistema de control que jamás haya existido y la satelitización progresiva de todo el planeta mediante tal hipermodelo de seguridad”.

*Border Line* implementa un dispositivo disuasivo que involucra un espacio cerrado. Utilizando la iconografía de los sistemas de seguridad –la interfaz del Google Earth, imágenes satelitales de la localización del propio espacio expositivo, coordenadas vía GPS, simulaciones 3D, códigos de identificación, etc. – el video amplifica lo real, lo hiperrealiza, al tiempo que la amenaza de catástrofe sobreviene –la luz titilante del ascensor–. Nada sucede, sólo irrumpe la inminencia del peligro –vehiculada por este doble operativo que es el video–. En ese sentido, el habitáculo del encierro –el ascensor– es el territorio propicio para que la amenaza quede instalada.

Sin embargo, este mecanismo de disuasión es legible dentro de los códigos que toda parodia supone. Y aquí una vez más el humor de Taquini se manifiesta para colocar a las sociedades de vigilancia en el territorio del absurdo.

La parodia implica la presencia de una segunda voz –la de los sistemas de vigilancia, en este caso–. “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra paródica se convierte en arena de lucha entre dos voces”. Es así que la voz que construye el discurso revierte el sentido de la palabra de la que se apropia. Esta dirección paródica adquiere verdadera contextura en el espacio físico de la instalación. El tono irreverente frente a los sistemas de disuasión se solidifica en este espacio de encierro, en el que el efecto absurdo emerge con el apagado de la luz.

Este formato expansivo que propone *Border Line* entraña la eclosión de la parodia, el hostigamiento mordaz de los mecanismos

1 Publicado en La Ferla, Jorge (comp.). *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires, Fundación Eduardo Costantini; Espacio Fundación Telefónica, 2008.



persuasivos en el que los medios asumen un rol protagonista. Este proyecto sitio-específico supone la apropiación del ascensor y la generación de un dispositivo que funciona como elemento “embebido” dentro del entorno real. En este orden de cosas, pareciera ser que el simulacro opera en un doble sentido: como una sustitución de lo real en el marco del video y como una apropiación de un discurso ajeno que dialoga con un espacio real en vistas a trastocar y a sustituir su significación. Simulacro de seguridad y simulacro de un entorno disuasivo cuya efecto final es la subversión paródica. *Border Line* excede el marco del video y confiere al espacio físico un rol determinante: más acá del ascensor todo se tiñe del gesto impertinente.

## Border Line<sup>1</sup>

Laura Malosetti Costa [Doctora en Historia del Arte, investigadora y profesora de la UBA y el IDAES]

[...] La intervención de Graciela Taquini en el ascensor de la sala –espacios claustrofóbicos si los hay, los ascensores– apunta a los métodos más actuales de control, medición y vigilancia de cada centímetro del planeta. La información proporcionada por los satélites y codificada por la red de Internet, ha llevado el registro cartográfico a niveles insospechados de precisión y hasta de identificación de la imagen con el sujeto representado. Taquini invita a la paranoia del espectador tensando la percepción de los alcances terroríficos de la tecnología puesta al servicio de ordenar, vigilar, controlar: una vieja y siempre vigente aspiración de la modernidad tecnológica.

1 Publicado en *Pampa, ciudad y suburbio* (cat.exp.). Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.

### *Border Line*, 2007

Video instalación, 2 minutos

Diseño audiovisual: Gabriel Rud

Diseño sonoro: Gonzalo Biffarella

Agradecimientos: Fundación Osde y Universidad Maimónides

Envío argentino a la Bienal de la Habana 2009.

Simulacro de una publicidad sobre las bondades de un satélite de vigilancia. Tomando como modelo y cita a *Google Earth*, *Satelital Plus* es un producto presentado como un relato persuasivo, que busca inquietar hacia el final. De inspiración orwelliana, se estructura como una mezcla de terror y ciencia ficción. Fue imaginado como la lucha del cazador cazado, con una atmósfera claustrofóbica.

## Sobre *Quebrada*, de Graciela Taquini

Mariela Cantú [Investigadora y curadora en artes y medios audiovisuales]

“Los teólogos de todas clases se dedicaron a demostrarnos que el desecho es insignificante si lo comparamos con los resultados obtenidos. El resultado es la inmensidad del mundo que vale tanto más que nuestra modesta persona. Pero ésta, si es modesta, se constituye para nosotros en un absoluto, a partir del cual todo resto comienza a existir y a cobrar sentido”.<sup>1</sup>

La fábrica textil Cayetano Gerli S.A cerró sus puertas en 1995, fruto de la paupérrima política de defensa de la industria nacional durante esa década en la Argentina. Hoy, la fábrica no es más que el triste recordatorio de lo que una vez fue.

No obstante, esa aparente condición fúnebre otorgada a los restos resulta paradójica, ya que son el uso y el mantenimiento las condiciones necesarias para que los objetos se conserven, es decir, para que nunca cambien. Por el contrario, es el paso del tiempo dejando sus huellas el que inscribe al resto en una dimensión dinámica, mutable (aunque esto implique decadencia o incluso desaparición).

El disparador y escenario de *Quebrada*, video de Graciela Taquini, es justamente aquella fábrica ubicada en Tarija 3770, en la ciudad de Buenos Aires. Una fábrica, obligada siempre a seguir las normas de la funcionalidad: en las dimensiones del espacio, en la maquinaria que utiliza, en los objetos que elabora. Y también en los gestos de sus trabajadores: se trata allí de operar una serie de acciones precisas, iterativas, que no den lugar a un absurdo derroche de esfuerzo.

*Quebrada* se coloca en un lugar contestatario a esa perspectiva. Las acciones de un único personaje femenino (ataviado con un overol que alude explícitamente a una condición de obrera), no encarnan utilidad alguna: intentos de sortear obstáculos que no impiden avanzar, un barrido enérgico que no limpia, el desplazamiento de unos baldes y bolsas que no estorban. Poco a poco, va instalándose la pregunta: ¿puede el abandono de la acción funcional convertirse en un gesto de desafío, de rebeldía, de emancipación?

Porque *Quebrada* no es una huelga, no es la suspensión del trabajo en pos de una mejora de las condiciones, no es la embestida contra los empleadores que escatiman una paga digna. *Quebrada* es una acción artística, y eso es lo que hace a la resignificación su arma de lucha primordial.

En el video de Taquini, también la cámara abandona esa restrictiva funcionalidad asignada históricamente al registro audiovisual: la infructuosa tarea de resguardar las imágenes de las inclemencias del paso del tiempo (pues también esas imágenes desaparecen). Abiertamente, se desoye en *Quebrada* ese mandato, haciendo gala de una cámara que no sólo supera la mera instancia de registro (ese sería el empleo más obvio), sino que inscribe ese lugar en un presente. El seguimiento del personaje que se desplaza por la fábrica (a distancia, nunca invasivamente), parece declarar en voz alta: *hoy*, Cayetano Gerli es una ruina.

Y si el sentido de la fábrica Cayetano Gerli es hoy el de ser un desecho, algo que buscamos apartar de nuestra mirada ¿en qué momento se

1 Sansot, Pierre, *Ce qu'il reste*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2009.

vuelve digno de ser contemplado? En este caso, la pérdida de aquel papel servil de la cámara asociado a la documentación es el recurso que más contundentemente involucra una toma de posición que contesta: ahora, una vez que ha sido abandonada, una vez que se ha vuelto testigo de la pérdida.

Pues también la ruina, también el resto, precisan ser legitimados como tales, precisan un señalamiento que los eleve a esa condición: precisan, ni más ni menos, del establecimiento de una mirada. Si en *Quebrada* no hay nada que las imágenes puedan conservar, conservemos al menos la esperanza de restituir (y crear nuevos) sentidos posibles.

Quebrada, 2008-2009  
Video monocal, color, 6 minutos  
Performer: Marianela Fasce  
Cámaras: Ana Perera, Marta Ares, Susana Barbará, Daniela Muttis  
Edición: Felipe Gálvez  
Diseño sonoro: Luciano Azzigotti  
Realizado para *Videografías de Gerli*, un proyecto de Susana Barbará y Marta Ares

El camino de la resistencia es sinuoso, abierto y contradictorio. En una poética de la deriva, una joven obrera deambula por una fábrica abandonada, acomoda objetos, limpia e intenta recuperar sus vínculos con sus instrumentos de trabajo, mientras desobedece órdenes obstinadamente.



## El mundo de...

Alejandra Torres [Doctora en Letras, investigadora y profesora de la UBA y la UNGS]

En primer plano, una mujer de espaldas a la cámara, dibuja sobre una ventana de vidrio un rectángulo, con su dedo índice recorre los bordes del mismo, en ese lugar se sobreimprime una imagen. Los espectadores vemos la imagen de un cuadro en el lugar del rectángulo, luego se superpone un plano medio: la mujer toma la foto, se la acerca a su pecho y dirige su mirada a la lejanía. Es notorio el contraste entre el movimiento de las imágenes que se superponen y encadenan y el último plano, en el que se cierra el video con la imagen del cuadro que la mujer atesoró sobre su pecho. En estas cuatro tomas, con fundidos que marcan el ritmo, se resuelve *El mundo de...* video de un minuto y nueve segundos cuya idea y dirección es de Graciela Taquini y las impecables imágenes, que nos recuerdan el valor plástico del plano, son tomadas por Daniela Muttis.

En *El mundo de...* hay un diálogo intermedial entre el plano y la imagen-cuadro que se evoca. Dialogismo entre el mundo del video y el de la pintura, entre el movimiento de las imágenes y la inmovilidad del cuadro. En el plano-cuadro aparece una famosa obra de Andrew Wyeth (1917-2009): *El mundo de Cristina* (1948). Wyeth, pintor realista estadounidense, retrató a su vecina Christina Olson quien padecía de un trastorno neuromuscular y prefería arrastrarse antes que usar una silla de ruedas. Para Wyeth, Christina tenía “limitaciones físicas pero no espirituales” y lo que el pintor capta de la vecina-protagonista es su lucha por la vida, su heroísmo. Si en la obra *El cuerpo* (2005) la artista Graciela Taquini reflexionaba sobre las memorias personales con imágenes documentales,

entrevistas, obras de arte para acercarse a cuerpos excluidos, eróticos, a la posición del cuerpo en el arte; ahora, en este nuevo trabajo vuelve a poner en escena la reflexión sobre el cuerpo, pero esta vez, nos interpela con un cuerpo sufriente, dolorido, casi inmovilizado, que se sobrelleva.

*El mundo de...* es un video intimista en el que la protagonista (Claudia León) trae a su memoria un momento, un recuerdo, y se apropia de una imagen, la del cuadro de Wyeth, que parece espejarla, el movimiento de su cabeza que dirige la mirada hacia una casa, en la lejanía, la asemeja a la de Christina que mira en dirección a su casa-granja. Video autorreferencial en el que los espectadores podemos mirar a través del vidrio de la ventana, por donde mira la protagonista, un barrio de Buenos Aires, el mismo barrio donde se encuentra la casa de infancia de Graciela Taquini.

*El mundo de...*, 2008  
Video monocal, color, 1 minuto  
Performer: Claudia León  
Cámara y edición: Daniela Muttis

Una mujer atesora una postal mientras mira su entorno por la ventana, conectando el presente con el pasado. Inspirado en *El mundo de Cristina* de Andrew Wyeth.



## Graciela Taquini artista y los dilemas pertinaces

Gastón Burucúa [Doctor en Historia de las Artes, ensayista y profesor de la UNSM]

¿Qué hace un hurgador de objetos artísticos, imágenes y documentos de los siglos XVI al XVIII escribiendo ahora sobre algo tan contemporáneo, tan radicalmente actual como la obra de nuestra Graciela Taquini? ¿Qué puede decir de sus videos, fotografías, performances y muestras una persona dedicada a estudiar las sociedades del Renacimiento y del Barroco europeos, salvo quizás el confesar la intensidad emocional, la conmoción que siempre desencadenó en su alma el hecho de contemplar el despliegue breve de *Granada*, *Cadáveres* o *Sísifa*? Pero esto mismo suena a trivial, porque ningún vuelo sobre lo trágico, como el que es común a los tres videos mencionados, deja indiferente a cualquier hombre dotado de una sensibilidad mínima. De inmediato percibimos que hay un desgarramiento y una tristeza en el núcleo duro de lo real sobre el que se sostienen esas tres secuencias de imágenes, sin que importe demasiado saber si por debajo de *Granada* está el trauma de los desaparecidos en la Argentina, en el centro de *Cadáveres* la historia del cuerpo robado de Evita y en las bambalinas de *Sísifa* el mito griego del condenado a repetir una operación fatigosa para siempre como castigo por haber pretendido engañar a la muerte. Y claro, es una *Sísifa*, porque es propio de las mujeres el burlarse de la Parca, aquí, ahora, en todas partes y eternamente. Y también esta *Sísifa* se incorpora como *alter ego* al gesto salvador de lo humano que propuso Albert Camus: ella es “la mujer rebelde”. Pronto caemos en la cuenta de que bastaban las variaciones microtonales de la boca y de los ojos en el personaje de *Granada*, las deformaciones algo perversas del monumento



funerario de Evita, los movimientos paroxísticos de *Sísifa*, para percatarnos de que el absurdo inevitable e innecesario de nuestra condición trágica estaba en juego en esos espectáculos.

Claro que Grata también nos ha propuesto *loopings* sobre lo cómico bajo la veste de un desconcierto cargado de humor. En la desconcertante instalación interactiva de *Border Line* con su ascensor que nos llevaba al primer piso y a ninguna parte, episodio digno de los Hermanos Marx. O en el juego de escalas *ad infinitum* de *Estampilla*. Ni qué decir de las ocasiones en que Taquini es protagonista y no tanto autora. En los retratos irónicos de Aguiar, en la caricatura archiboldesca de Anabel Vanoni y Ana Suárez, en el columpio que le proporcionó Greg Mac Laren, el factor lúdico se despliega entre los extremos de una melancolía risueña y la felicidad desopilante y pasajera de andar convertido en frasco dotado de vida o haciendo piruetas ligeras por el aire. Entre tanto, el ¿Qué hay entre los unos y los ceros? nos recuerda la poesía cómica que inventó un peluquero en la Florencia de los Medici, el Burchiello, llamado así porque improvisaba unas rimas *alla burchia* que planteaban, entre otras cosas, preguntas aparentemente absurdas, sinsentidos a la Tristán Tzara. Sólo cuando el propio poeta intentaba una respuesta, aunque replicase en primera instancia las incoherencias, la pertinencia vital del interrogante se imponía como la luz de una mañana. ¿Qué hay entre los unos y los ceros? entonces: nada menos que el ser parmenídeo, convocado por un chiste. No exagero. Toda la filosofía de Occidente: ¿Qué hay entre los unos y los ceros? equivale de seguro a la pregunta

fundamental de la metafísica: ¿Por qué el ser y no más bien la nada?, formulada entre carcajadas, bendita sea.

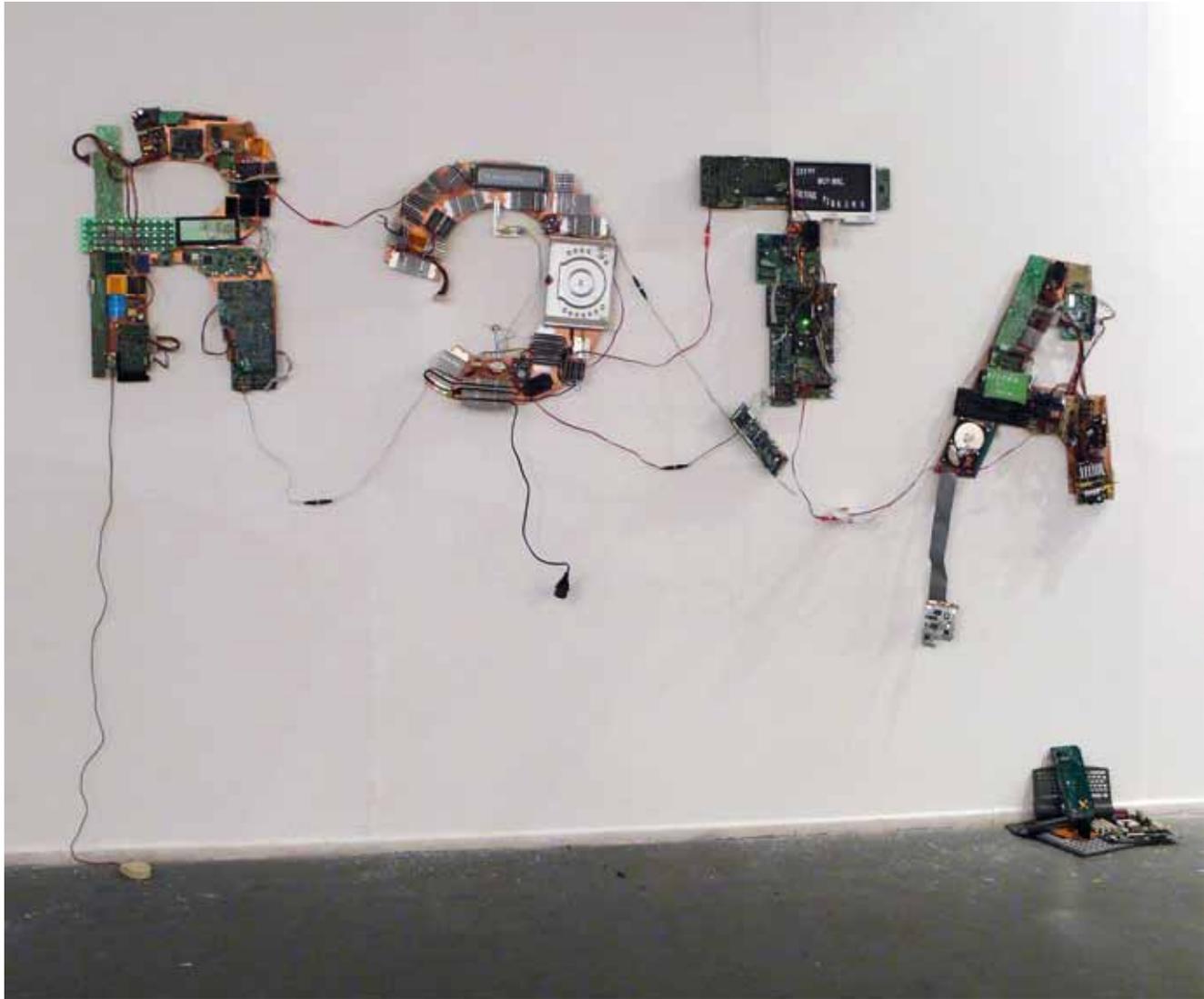
De tal suerte, aprendemos gracias al trabajo de Graciela, una vez más, lo que el arte nos enseña desde los orígenes, aunque lo creíamos adormecido o diluido en la apoteosis abrumadora de lo líquido y lo efímero en la que se complace la estética contemporánea. Taquini ha reconstruido, en los términos, en la sintaxis, con los medios de nuestra era tecnológica, la paradoja permanente de nuestro ser en el mundo, de nuestro titubeo inevitable entre las responsabilidades que el pasado o el futuro nos imponen y la ligereza gozosa del presente, entre el deber y la felicidad, la muerte que acecha y la vida perenne de cuanto creamos.

*Qué hay entre los unos y los ceros*, 2009  
Intervención *in-situ*  
Realizada para *La mudadora*, en la fábrica textil Gerli.

Una pregunta retórica en un ámbito de abandono y decadencia.

# Rota, instalación sonora creada con desechos tecnológicos de G. Taquini y N. Rizzo

Marita Soto [Doctora en Ciencias Sociales, profesora y directora de proyectos de investigación]



### Melodía 1

Creo que en la interesante obra de Graciela Taquini y Natalia Rizzo asistimos (sin que nos sintamos envueltos en la trama) a unos diálogos posibles en situaciones improbables aunque, al mismo tiempo, resuenen como el eco de una verosimilitud entrecortada y lejana: la memoria melodramática, doblemente parodiada, nos acerca y nos permite recordar una musiquita antigua.

El patetismo de la cotidianidad –en sus esforzados vínculos– y el de la ficción se desdramatizan en la distancia irónica y, una vez más, la experiencia estética inaugura un nuevo orden.

### Melodía 2

El muro... Allí quedan estampados los restos, las sobras, los trazos, el estallido, que redundan en el asunto de la historia.

Una nueva sintaxis: el signo ordena los restos, las sobras, los trazos, el estallido... Captura e indica el vaivén de la palabra y sus lecturas. Me recuerda las ambigüedades que posibilitan toda poética y salvaguardan la confusión y la oscuridad.

### Melodía 3

No hay celebración. Tampoco asoma un lugar de sombras. No hay escenario ni fuera de campo. Hay juego, sí. Sin proponerse arbitrar un mensaje, los juegos textuales recrean alguna oscilación del sentido y mantienen la vida en paralelo del muro y el diálogo.

*Rota, 2010*

Graciela Taquini, Natalia Rizzo

Instalación sonora

Diseño de sonido: Fernando Lendoiro

Agradecimientos: Fundación Equidad, María del Carmen Magaz

Realizada a partir de desechos tecnológicos, la pieza vehicula un diálogo entre la máquina y su usuario, a medio camino entre el concepto y el culebrón.

## Grata-mente

Ricardo Pons [Artista, realizador de cine y video, músico e ingeniero]

Cuando Graciela me pidió editar *Lugar Común* sabía que me enfrentaba a una tarea que involucraba un cierto desafío técnico dada la multiplicidad de formatos que recibiríamos por parte de los convocados. Sin embargo contábamos a favor con que se proyectaría en un cajero del Banco Mundial a través de un dispositivo muy pequeño (compensando en parte este pecado técnico original) pero por sobre todo con la potencia de la multiculturalidad y de las diferentes perspectivas. La propuesta generada por Graciela excedía al hecho en sí de la realización de un video sobre el dinero.

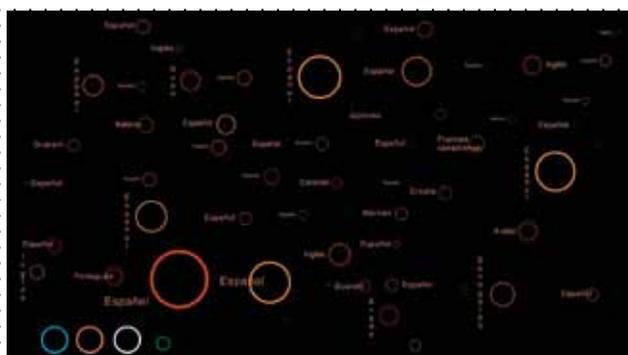
Una vez recolectado y homogeneizado técnicamente el material tomamos ciertas decisiones impuestas por el formato monocal, es decir, definimos una secuencia administrando la densidad audiovisual a lo largo de la línea de tiempo para articular una superestructura narrativa. Como resultado obtuvimos un video con una cierta dosis del humor que compartimos con Graciela pero que evidenciaba también el “algo más” que ella recibió de parte de todos los que colaboraron.

Cuando nos plantearon la posibilidad de mostrar *Lugar Común* en *Grata con Otros*, preferí buscar otro formato más emparentado con el fenómeno de interacción social que dio origen al trabajo original, pero por sobre todo, que funcionara como metáfora de la mecánica de comunicación de Graciela, que siempre ocurre con varios temas en paralelo y con asociaciones intempestivamente inesperadas descolocando al desprevenido *partenaire*. No se trata simplemente de un dispositivo para realizar zapping, sino una suerte de menú de opciones que se hacen

disponibles en función de la curiosidad y que permite interrumpir la reproducción a voluntad en busca de nuevas posibilidades.

Nada más reñido con el ego de un realizador que pretende detentar el inmerecido poder de capturar la atención de su público durante toda la línea de tiempo. Autodefinidos como extraños dentro de la realidad audiovisual actual, muchos caemos fácilmente en la descalificación del público en general, remarcando la volatilidad de su atención asimilándola a la de los niños (que incómodamente tiene que ver también con esa curiosidad aún no reprimida por las estructuras de poder que se instrumentan coercitivamente). ¿Por qué no aceptar esta vez el desafío de entregarse a la interactividad que le devuelve parte del poder al espectador (aunque más no sea sólo en estas pequeñas decisiones individuales) cuando, como decíamos anteriormente, armoniza más con el suceso de interrelación social generado por Graciela y evoca su mecanismo de pensamiento y gestión?





### *Lugar común, 2010-2011*

Graciela Taquini, Ricardo Pons

Vídeo interactivo, color.

Diseño multimedia: Marcela Merayo

Realizado para el proyecto *Dime en qué estás pensando en este momento*, de Edgar Endress, para el Banco Mundial de Washington.

Participan: Liliana Abayieva, Horacio Abram Luján, Eugenia Alonso, Susana Barbará, Phillipe Blanchard, Agustín Blanco, Brooke Burdett, Guillermina Buzio, Valeria Caamaño, Roberto Cambariere, Gustavo y Olga Caprin, Pablo Caracuel, Cristina Coll, Irina Danilova, Lia Dansker, Marcelo del Hoyo, Milosh Deletich, Joel Filártiga, Jorge Flores Velasco, Luján Funes, Mami Goda, Valeria González, Karina Granieri, Pablo Hadis, Mónica Jacobo, Diala Khasawnih, Eva Loguercio, Javier López, Azucena Losana, Fernando Llanos, Greg Mc Laren, Gustavo Maggi, Yarisleidis Medina Valle, Erika Mezza, Michele Molinari, Valentina Montero, Xavier Mottet, Daniela Muttis, Anna Martine Nielsen, Christian Núñez, Romina Orazi, Valeria Pedelhez, Ricardo Pons, Héctor y Manuel Quiroga, Roberto Rey, Marina Rubino, Neli Ruzick, Javier Sayavedra, Raquel Schefer, Shlomo, Daniel Schweimler, Alejandro Somaschini, Juan Sorrentino, Marty St James, Johanna Suess, Graciela Taquini, Cristian Tonhaiser, Alejandra Torres, Boubacar Traore, Leonello Zambón, Augusto Zanela, Santiago Zagarra.

Vídeo realizado a partir de colaboraciones de artistas, periodistas, actores, académicos, amigos y amigos de amigos, que en un mes enviaron refranes y frases sobre el dinero.

## En Mechita con Doffo

Cristina Dompé [Licenciada en Historia del Arte, profesora y ensayista]

Hace varios años aconteció el nacimiento de una pequeña bebé de un kilo y algo más de peso, que sorprendió a sus padres y hermanas. Ella llegó a su propio tiempo y medida, entró y superó los límites de lo posible para los parámetros de la época. Así creció y se hizo “grande”, diría una saga.

Desarrolló dones especiales tales como la inteligencia intuitiva, la simpatía indiscriminada, y una práctica especial: la pregunta indiscreta, la que a nadie se le ocurre, y que en general es políticamente incorrecta.

Esta combinación le hizo abrir y cerrar puertas que la llevaron por diferentes rumbos ante los cuales no se detuvo, sino que corrió atrevidamente y sin mochila por ellos

La conocí antes de los 20 años cuando ella estudiaba Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras y yo Derecho, ambas en Universidad de Buenos Aires. Yo seguí mas tarde Historia del Arte. Además del carácter aventurero antes mencionado, Taki era francamente original cuando todos los casi adolescentes cultivábamos clichés.

Por ejemplo, un día estábamos en Mar del Plata con todo un grupo de amigos pasando la rompiente para evitar las fuertes olas, y ella llegó a donde estábamos flotando y declaró: “Yo no se nadar ¿y ustedes?”. Con pánico, la compañía emprendió el regreso con ella a la salvadora orilla conocida, mientras Graciela se reía con su superdentadura blanca, desafiando las olas que iban y venían, a veces tragó agua y a veces hizo la plancha. Al llegar a destino inmediatamente estuvo dispuesta a otro desafío. Cuento esta historia –que para nada es trivial– porque creo que

marca su actitud en la vida y en su trayectoria académica y artística.

Cuando terminó la facultad, siendo docente allí, se encuentra con la obra del documentalista Jorge Prelorán. Esta fue una nueva puerta. Con toda vitalidad se lanza a la divulgación de su obra filmica y allí es sustraída por la pantalla del cine, el gran arte del siglo XX. Las imágenes fijas, las historias pasadas van desdibujándose ante este nuevo mundo del movimiento.

Conoce a su gran amor Alberto Farina, más joven, recién iniciando su carrera, y nuevamente un planteo familiar y social es desbaratado por la frase “a mi nadie me quita lo bailado y por bailar”. Se zambulle así en una relación desbordante de amor, amistad, películas y videos.

Graciela Taquini nada en nuevas aguas con madrugadas compartidas, cine clubs, críticas, comentarios periodísticos, clases académicas, sexo y comidas exquisitas. La tecnología la atrae y va por más, se conecta con disciplinas manejadas por jóvenes nacidos en esta nueva era digital, descubre a los talentosos, los impulsa y consagra como curadora en pequeñas y mega muestras. Muchos nombres integran esta lista que representa la generosidad de su trabajo.

El país le queda chico y sale al ámbito internacional que la recibe con premios y publicaciones.

Ese bebé pequeño y débil vuelve a mutar nuevamente hacia los sesenta años transformándose de curadora en videoartista.

Graciela, una y otra vez, salta la ola para permanecer siempre joven y en permanente búsqueda, sin abandonar viejos amigos que se recrean ante su novedad constante. Coherente con esta actitud transforma en obra el encuentro

en Mechita con varios artistas invitados por Juan Doffo para integrarse al “sueño” de concretar el Museo de Artes Visuales (MAV) en su pueblo natal, a 400 km de Buenos Aires. El nuevo espacio trasciende lo personal y lo local, para que se “relacionen existencias múltiples” y generen diferentes alianzas. al decir de Bourriaud.

Taki le da sentido a las imágenes de Mechita cedidas por la videoartista Daniela Mutis al editar este video a través de su mirada recontextualizadora, de su relato verbal, de su canto, de su agradecimiento a Doffo y a sus amigos, de su humor; con ello, despierta sonrisas, emociones y misterios.

*Estar con Doffo en Mechita*, 2010  
Video monocal, color, 6 minutos  
Con la compañía de Daniela Muttis, Roberto Rey, Omar Panosetti y Andrés Labaké  
Cámara: Daniela Muttis, Milos Deretich  
Asistencia: Luciana Zoth  
Edición: Ailén Iglesias  
Producción: Verartetv / [www.verartetv.com.ar](http://www.verartetv.com.ar)  
Agradecimientos: Adriana, Familia Doffo, Horacio Theddy

Una visita inolvidable al pueblo natal de Juan Doffo despierta la ambición de una artista del video que quiere a toda costa estar legitimada en el museo local. Humor y nostalgia eternizados en la imagen en el proceso de gestarse.



## Las sirenas, las amigas, las artistas

Florencia Battiti [Crítica de arte, profesora y curadora del Parque de la Memoria y del MALBA]

Dos de febrero. Cuatro artistas se reúnen para conmemorar la festividad de Yemanjá. El agua, el arte y la amistad las había convocado con anterioridad. La primera vez, junto al Río de la Plata, en el marco de Estudio Abierto.<sup>1</sup> La otra, en Cabo Polonio, presenciando la performance de una de ellas. En esta ocasión fue más fuerte la urgencia del reencuentro que el respeto por el culto estricto. Sin río ni mar pero colmadas de magia, se introducen en un rectángulo de aguas turquesas y se abandonan al sortilegio de lo acuoso. Sus rostros se reflejan alterados sobre el agua y sus cuerpos ya no sienten el peso de la carne. Todas lo sabemos, ellas y nosotras: nuestro ciclo vital comienza en la noche del vientre materno, entre fluidos, en un entorno que contiene y, sin embargo, no tiene límites. Allí nada nos falta, somos puro potencial latente. Es el agua la que integra la quietud, la profundidad y el silencio mientras gesta y acuna. El más receptivo de los elementos, componente vital de nuestro organismo. Entorno lúdico, terapéutico y, en este caso, artístico.

Una vez más, los lazos afectivos operan como catalizadores de las prácticas artísticas. *Vaivén* evoca de forma enigmática, poética, los procesos de introspección y extroversión que le son inherentes tanto al arte como a la vida. Instantes sumergidos e impregnados de calma y serenidad se transforman en momentos de excitante burbujeo que rematan en la irrupción de un emerger extasiado. El ritual se ha cumplido. Las sirenas, las amigas, las artistas han gestado una



instancia sagrada, de femineidad compartida, “en la que cada una, infinitamente sola, rozó su alma con la de la otra”.<sup>2</sup>

Y allí se encuentra Yemanjá, aguardando las ofrendas. Quizás el milagro no dure más que el tiempo que lleva pronunciar las palabras que lo nombran. Pero mientras transcurre el frágil enunciar del deseo, las cuatro mujeres creen, y por eso, brillan.

<sup>1</sup> *Estudio Abierto Puerto*, noviembre/diciembre 2005, Apostadero Naval, Museo ExHotel de Inmigrantes y Dirección de Museos de Buenos Aires.

<sup>2</sup> Bellas palabras de Anabel Vanoni en comunicación con la autora, 3 de abril de 2011.



*Vaivén*, 2011  
Gabriela Larrañaga, Teresa Puppo, Anabel Vanoni,  
Graciela Taquini  
Video monocal, color, 2 minutos  
Edición: Daniela Muttis  
Diseño sonoro: Fabián Kesler

Caminata flotante, zambullirse y emerger, como  
metáforas de la existencia.



*el mundo de...*



*Berni, historia de dos personajes, 1995*  
Video monocal, color, 17:50 minutos

Dirección y concepto visual: Diego Lascano  
Guión: Graciela Taquini  
Producción ejecutiva: Laura Buccellato  
Investigación: Laura Buccellato, Cecilia Rabossi,  
Clelia Taricco  
Asistente de investigación: Vilma Donatti  
Asistente de dirección: Florencia Fernández Feijóo  
Banda de sonido y música original: Jorge Haro  
Edición: Sebastián Malfé  
Dirección de fotografía: Leandro Filloy  
Cámara: Andrés Durán

Documental experimental sobre la historia de dos de los personajes más reconocidos del artista Antonio Berni, Juanito Laguna y Ramona Montiel. Un collage de imágenes provenientes de sus pinturas y de fotografías de su vida, componen este caleidoscopio de referencias históricas y artísticas que ofrecen una semblanza inigualable de estos seres alegóricos y entrañables.



*Juguetes (con historia)*, 1997  
Video documental, color, 7:36 minutos

Realización y concepto visual: Diego Lascano  
Producción, guión e investigación: Graciela Taquini  
Edición: Martín Pérez Aguirre  
Consultora visual: Vera Ridge  
Fotografía: Leandro Filloy  
Producido por la Dirección General de Museos del  
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Directora  
General de Museos: Guiomar de Urgell

Collage electrónico que presenta a los juguetes como testigos y constructores del imaginario de una época. Dos niños en los años noventa comentan una exposición temporaria del Museo de la Ciudad denominada *Los niños porteños*, mientras se muestran gran variedad de juguetes utilizados hasta la primera mitad del siglo XX.

A través de la película *La Navidad de los pobres*, de Manuel Romero, noticieros de los años cincuenta, publicidades, canciones infantiles y comentarios de niños de antaño, se recrean situaciones del pasado que enmarcan la exposición.



*1816. Primer retrato de Buenos Aires del marino inglés Emeric Essex Vidal, 1999*  
Video monocanal, color, 15 minutos

Dirección y concepto visual: Diego Lascano  
Guión y producción general: Graciela Taquini  
Idea: Guiomar de Urgell  
Investigación y asesoramiento histórico:  
Horacio Botalla  
Asistente de producción: Guillermo Yuste  
Edición digital de audio y video: Pablo Rubin  
Narrador: Gustavo Yáñez  
Operador de audio: Diego Cenderelli

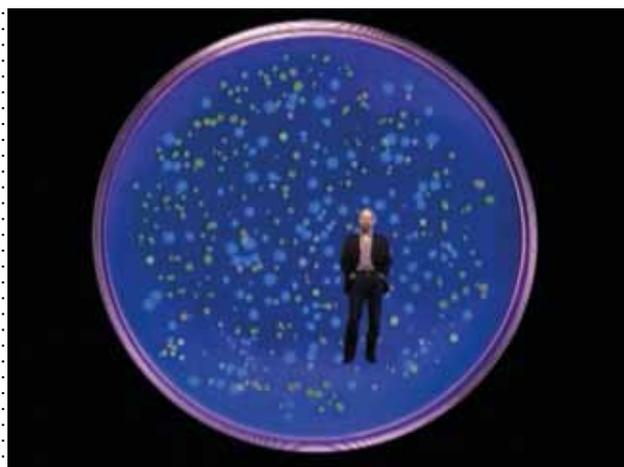
Un viaje epistolar por la Buenos Aires de principios del siglo diecinueve, a través de las pinturas del viajero inglés Emeric Essex Vidal que se exhiben en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. El video reconstruye la posible mirada del visitante extranjero sobre los personajes y las costumbres de una Argentina que comenzaba su historia independiente.



*Tras Eduardo Kac, 2006*  
Video documental, color, 10 minutos

Dirección y guión: Graciela Taquini, Mariela Yeregui  
Una producción del Espacio Fundación Telefónica

Documental sobre la obra de Eduardo Kac, realizado con motivo de su exposición individual en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires. Un diálogo intenso y al mismo tiempo informal es la columna vertebral de esa pieza en la que el artista brasilero expone sus ideas en relación con el arte, las tecnologías y el mundo contemporáneo.



*Mariano Sardón. Vasos comunicantes, 2009*  
Video documental, color, 6 minutos

Dirección y guión: Graciela Taquini  
Producción general y realización: Julio Bertolotti  
Producción: Liliana Koselevich  
Camarógrafos: Gabriel Díaz Córdova, Javier Corbalán  
Edición: Juan Pablo Díaz  
Postproducción de sonido: Fernanda Expósito  
Una producción del Centro de Producción  
Audiovisual de la UNTREF

Documental sobre la obra de Mariano Sardón, artista que produce su obra en el terreno de las nuevas tecnologías. A lo largo del video, Sardón reflexiona sobre las máquinas, los paradigmas de la ciencia y la forma en que el arte puede aproximarse a este medio complejo con sus propios recursos.







# Rizomática

Mariela Yeregui

“El rizoma rompe con la estructura vertical de la raíz, mas no por ello se constituye en un sistema ‘dialéctico’, es decir, horizontal: comunista. Sino que se convierte en una red acéfala y asimétrica.

Anarquismo ontológico”.

Delleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Rizoma*

Conocí a Graciela Taquini en el año 2000. Yo retornaba a Argentina luego de vivir siete años en el exterior y cierta conjunción de invisibilidades hizo que un día asistiera a un encuentro de un grupo que se estaba formando. Se trataba de *Área 54*, un conjunto de artistas y teóricos preocupados por discutir y reflexionar acerca del desembarco de las tecnologías digitales en el campo artístico.

Allí estaba Taquini, imagen pregnante por antonomasia: impactante por su rotundidad y definitivamente definitiva. Con su habitual desparpajo me espetó: “-Y vos, ¿quién sos?”. En esa época (y aún hoy) me costaba visualizarme como artista, así que le conté de mis becas e incursiones en el campo tecnológico. Me dijo que la fuera a visitar al Museo de Arte Moderno para mostrarle mis trabajos. Fue entonces que le llevé una experiencia liminar en mi producción que se llamaba *Epithelia*, una pieza de net.art que proponía la disección de un cadáver virtual a partir de la iconografía propia de Internet. A Taquini le gustó. La incluyó en muchas de sus muestras y ayudó enormemente a su difusión.

A partir de allí comenzó una amistad profunda y un vínculo de afecto muy fuerte. A Taquini la quiero entrañablemente. A veces, me peleo un poco. Pero siempre me amigo, porque si algo aprendí es que Taquini es inimputable. Y,

además, sé que finalmente ella está. Sea como fuere, ella está.

A pesar de su zapping continuo de pensamiento –o tal vez, como resultado de éste– Graciela sabe dar en el clavo. Tiene una poderosa sensibilidad y la capacidad de formalizar, con una claridad extraordinaria, los conceptos cardinales que aluden a la naturaleza profunda de las cosas. Dijo que lo caracterizaba a mi obra era la noción de “tecnología emotiva”,<sup>1</sup> lo que fue para mí un absoluto y decisivo hallazgo. Hice mío este concepto y es desde entonces cómo me gusta definir lo que hago.

Profundamente generosa, no escatima en abrir las compuertas de su inagotable reservorio de información y socializarlo. La información de Taquini está atravesada por su afectividad: su base de datos exuberante y barroca está constituida por un ingente y polifacético universo de seres humanos. Hay áreas geográficas conformadas por territorios que remiten a las artes de una u otra forma (el video, la historia del arte, el arte electrónico, etc.). Pero estas comarcas son meros pretextos que dan paso a numerosos rizomas de vínculos humanos. La mayor de las veces, la territorialidad disciplinar se borra por la propia urdimbre de los vínculos interpersonales.

De esta espesura de afectos surge *Rizomática*, mi homenaje a Graciela. Se trata de rescatar el entramado abigarrado, desordenado, caótico y enmarañado de relaciones personales, profesionales, de devociones, de colaboraciones, de empatías de índole diversa. Taquini es el fulcro

<sup>1</sup> Taquini Graciela: “Hacia una tecnología emotiva. Sobre Mariela Yeregui/ Bases para un catálogo razonado”, septiembre 2006, revista electrónica Sklunk, <http://www.sklunk.net/spip.php?article1451>



en el que un universo profuso de vínculos toma cuerpo. *Rizomática* propone la representación gráfica, en forma de mapa de datos, del mundo relacional taquinesco.

En definitiva, propone reducir el mapa-rizoma de Taquini a un calco que permita asir lo inescrutable: cómo surgen vínculos allí donde la tendencia hubiera sido la desmembración. Porque éste es, tal vez, uno de los atributos más prominentes de esta alquimista dotada: generar las más asombrosas aleaciones relacionales.

**Mariela Yeregui**  
*Rizomática*, 2010  
 Vídeo  
 Dimensiones variables



**Augusto Zanela**

*Grata en apunte 1 y Grata en apunte 2, 2005*

Fotografía analógica color, toma directa

Dimensiones variables



**Arturo Aguiar**

*Vanitas*, 2007

Fotografía color, toma directa de acción

123 x 93 cm



**Dolores Esteve**  
*Graciela*, 2010  
Fotografía color  
70 x 40 cm

**Eugenia Calvo**  
*El método tradicional (La fuente de San Martín)*, 2011  
Fotografía color, díptico  
60 x 45 cm cada una





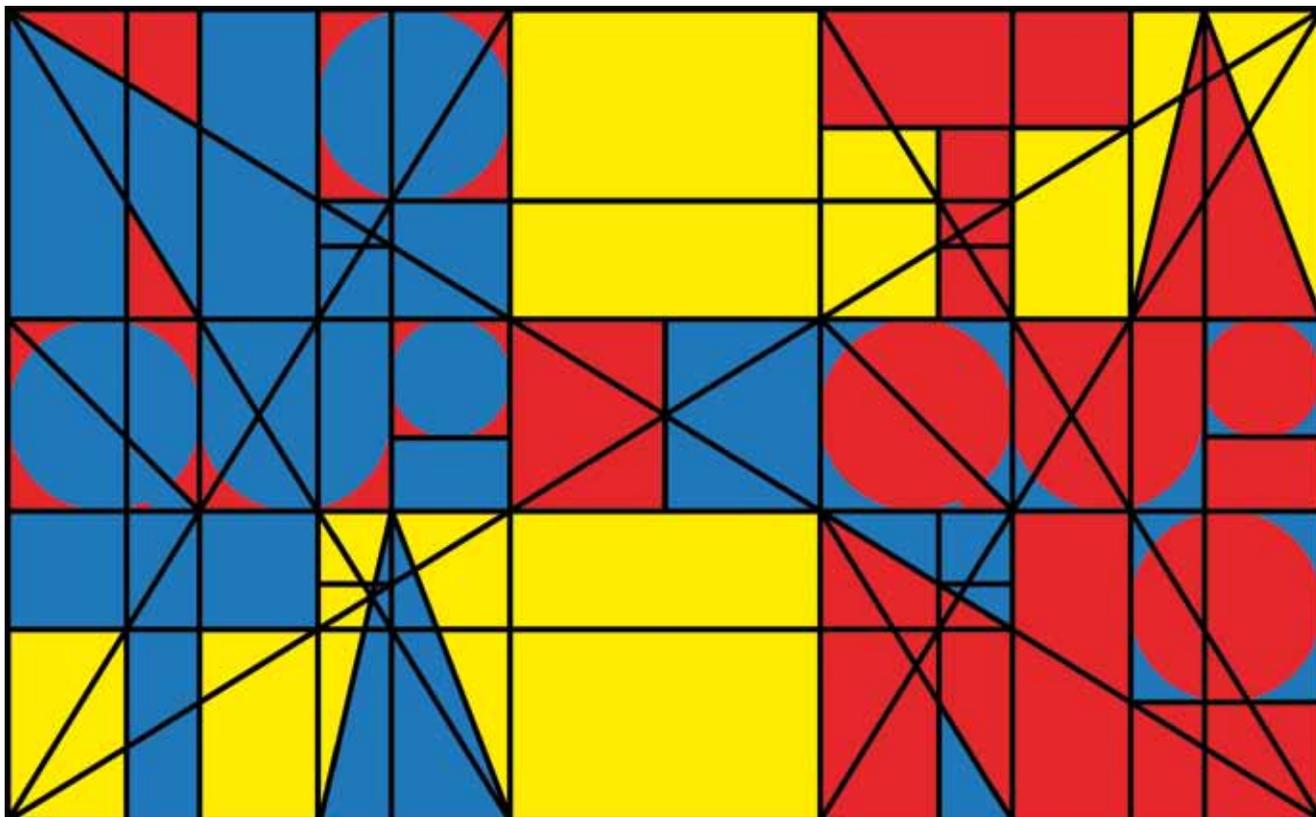
**Dolores May**  
*Rojos Taquini* (de la serie *Tinturas*), 2011  
 Intervención fotográfica sobre canvas con mostacillas  
 35 x 45 cm



**Sergio Lamanna**  
*La Taquini*, 2010  
 Dibujo articulado  
 7 x 11 cm



**Roberto Rey**  
*Grata* (de la serie *Migrantes*), 2009  
 Acrílico y tinta sobre tela  
 30 x 30 cm



**Santiago Tavella**  
*Nikita Taquini*, 2006-2011  
Gráfica digital  
100 x 161,8 cm



**Sara Fried**

*Testigos ocasionales*, 2011

Fotografía, políptico

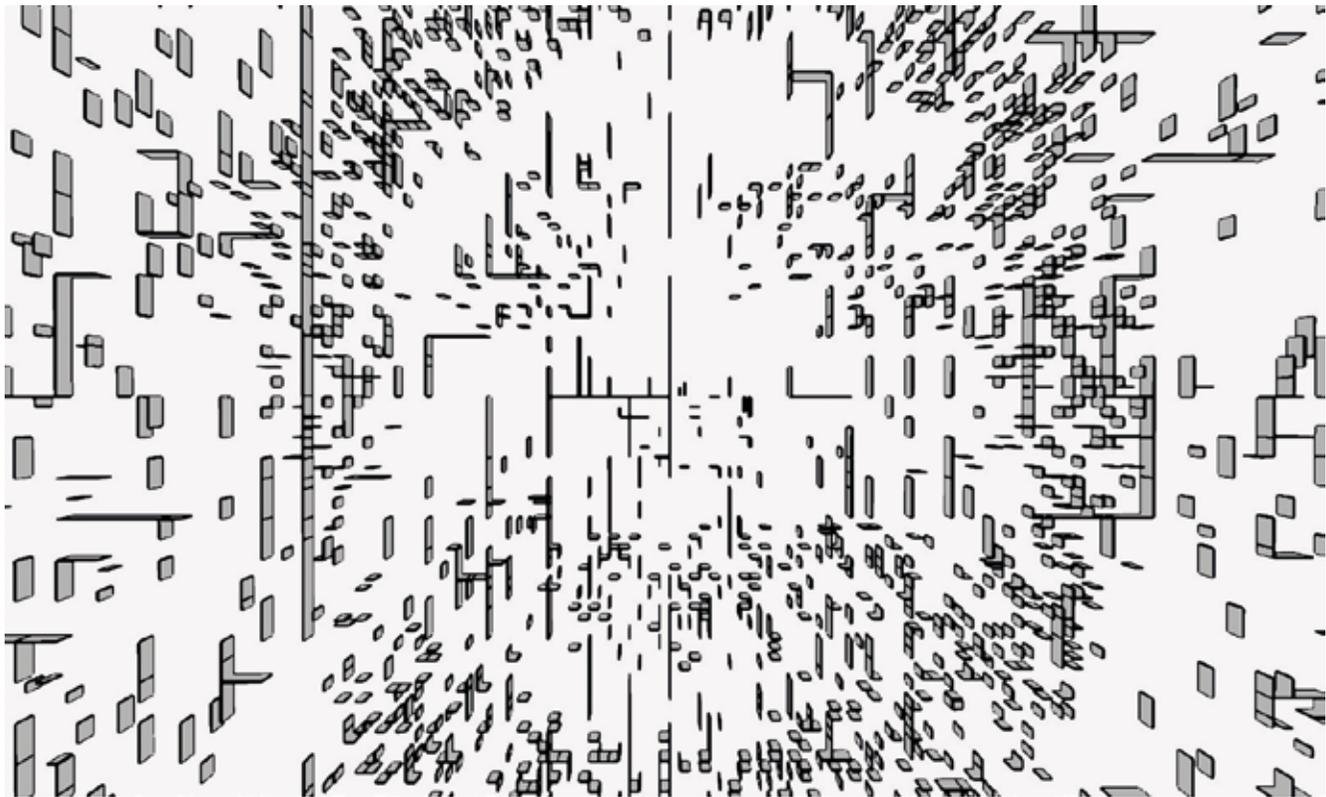
Dimensiones variables

**Juan Sorrentino**

*1 minuto, 35 segundos*, 2011

Témpera sobre yeso, parlante, sonido

81,9 x 121,3 cm



**Javier Bilatz**

*Graciela está (retrato laberíntico de Graciela Taquini)*, 2011

Gráfica digital

100 x 60 cm



**Elena Laplana**  
*Grata puca*, 2011  
Gráfica digital  
60 x 40 cm



**Elena Laplana**  
*Grata tortuga*, 2010  
Gráfica digital  
60 x 40 cm



**Luis Terán**  
*Grace*, 2007-2011  
Dibujo digital  
30 x 30 cm



**Proyecto Untitled,**  
**Fabián Nonino (Facundo**  
**Colantonio, Romina Flores,**  
**Guido Gardini, Alejandra**  
**Marinero, Iván Moschovich,**  
**María Eugenia Rodríguez,**  
**Robinson Soria, Daniel**  
**Wolkowicz)**  
*Nosotros y los otros, 2011*  
Collage  
Dimensiones variables



**Máximo Ballestrini**  
*Graciela, 2011*  
Lápiz y acuarela  
20 x 15 cm



**Axel Chaulet**  
*Grace Anatomy*, 2011  
Fotografía color  
30 x 40 cm



**Ada Suárez, Anabel Vanoni**  
*Gratatoy*, 1999  
Objeto realizado con plásticos reciclados  
15 x 16 x 15 cm



**Mónica Jacobo**  
*Grata Sims*, 2007  
Gráfica digital  
Dimensiones variables



**Gustavo Maggi**

*Grata lights, 2011*

Fotografía color

20 x 30 cm

**Eugenia Qoqi Méndez**

*Performance video dedicado a Graciela Taquini, 2009*

Videoperformance

2:39 minutos

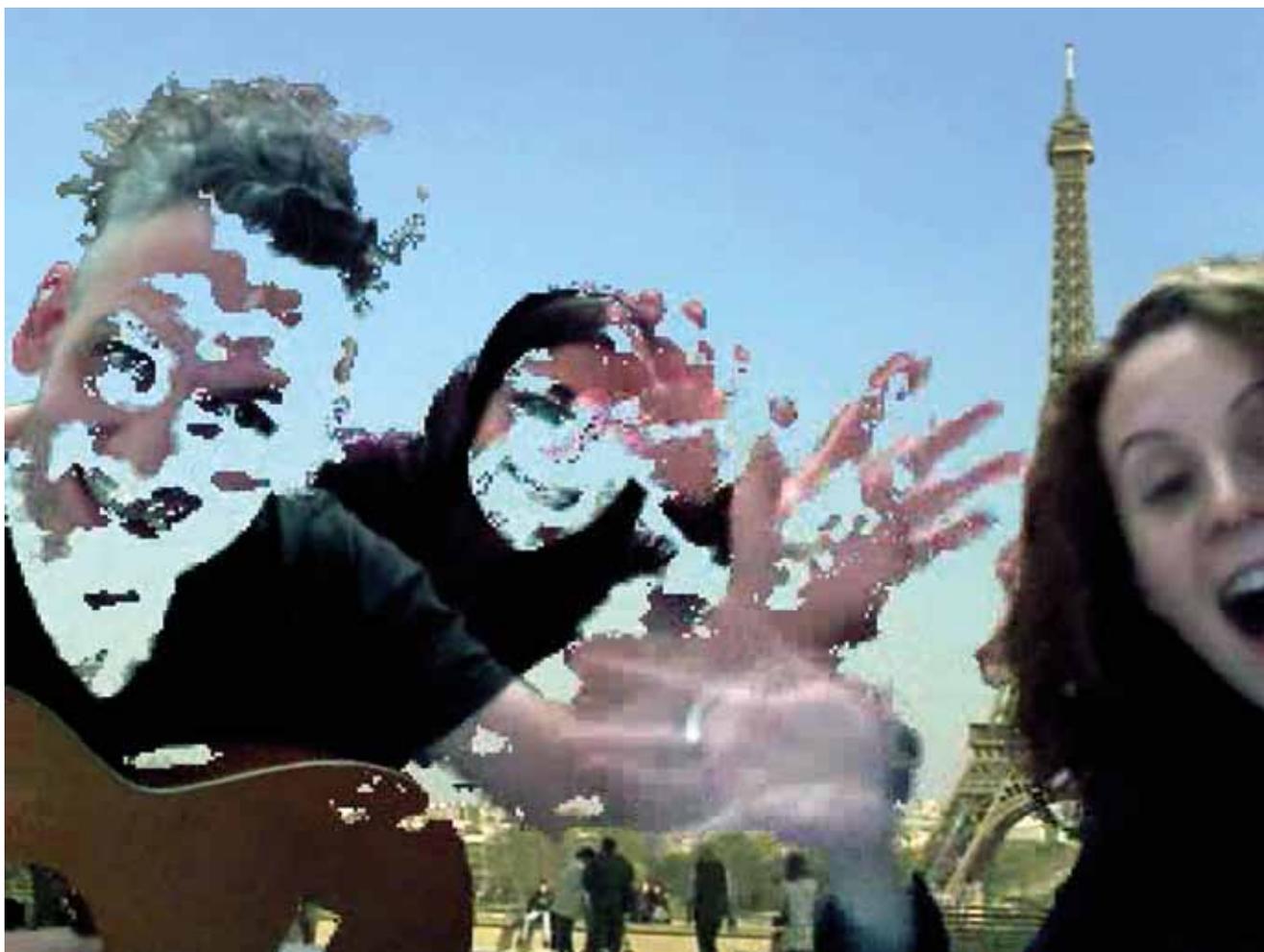
**Pedro Roth**

*Retrato de Graciela Taquini, 2011*

Fotografía color

Dimensiones variables





**Azucena Lozana, Victoria Messi, Leonello Zambón**  
*Attaquini77*, 2011  
Videoclip  
3 minutos



**Daniela Muttis**  
*Mar del sur, 2011*  
Video  
15 minutos





# Biografía

## Luz Algranti y Graciela Taquini

**1941**

El primero de julio nace, sietemesina, Graciela Dora Taquini, en el departamento 2° C de Avenida La Plata 111. *Primer palíndromo.* Es la tercera hija de Alcira Ana Becco y el Dr. César Alberto Taquini, abogado y docente, Rector de la Escuela Nacional de Comercio N° 1. Diez y quince años la separan de sus hermanas Alcira “Tota” y Marta.



*Mi abuelo materno, Pedro Becco, fue intendente de San Isidro; el pionero del video y la televisión Roberto Cenderelli lo cita en su documental Los espacios plenos. Mi abuela paterna, Nicanora Urrutia, maestra de las de Sarmiento, a la que llamaban Nikita, contenía en su sobrenombre el apellido de su futuro marido. Segundo palíndromo. Pasé algunos veranos en la estancia La Perseverancia, de mi abuelo paterno Juan Alejo Taquini, cerca de Dennehy. No hace mucho, los caminos del arte me llevaron a visitar nuevamente ese pueblo polvoriento y a escuchar a un lugareño*

*hablar con admiración de mi abuelito, el único al que conocí.*



**1950s**

Durante su infancia alterna entre un colegio inglés, uno del Estado y el Colegio Santa Rosa, del que egresa con el título de Maestra Normal Nacional. Su educación estética, religiosa y emocional incluye salidas de sábado a la noche a cines del centro, a los que asiste como chaperona de su hermana Marta, el despliegue performático y visual de la educación católica, y la amistad e influencia artística de la familia Cocito.

*Con mi padre conocí la ópera y el teatro. Los hermanos Cocito fueron compañeros y formadores en la música que gozábamos en las veladas del Colón. También con ellos disfrutábamos del cine de los sesenta. En su mítica casa de la calle Centenera, lugar de tertulias y guitarreadas, conocí a una de mis mejores amigas Mónica Bollón. Con mi hermana Marta llegaron los primeros libros de arte a mi casa. Mi madre me hizo gourmet. Pero nunca logró hacer de mí una persona ordenada, quizás me mimó demasiado.*

**1963–1970**

Ingresa en la carrera de Historia de las Artes, recientemente creada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Después de graduarse en 1969, trabaja como ayudante en la cátedra de Arte Medieval.



*Cuando entré, en 1964, la Facultad de Filosofía y Letras era brillante, tuve profesores eminentes. En la universidad conocí a Patricia Mella, Gastón Burucúa, Alicia Colombi y Cristina Dompé. Con todos mantengo una sostenida y fiel amistad. Viví la noche de los bastones largos y la decadencia de la universidad. Hoy me parece una institución expulsiva y en franca decadencia. Con mi condiscípula Elba Dengler compartí viajes e inolvidables experiencias en Latinoamérica, Galápagos, y luego en España, junto a su entrañable compañero, el fotógrafo Alfredo Medarde.*

### 1971-1972

Su ambición es viajar. Para esto, escribe un texto sobre la Iglesia de Molinos en los Valles Calchaquíes que le vale una beca del Instituto de Cultura Hispánica, otorgada por su querido profesor Héctor Schenone.



*Llegué a Barcelona a bordo del Eugenio C, necesitaba una transición para separarme de Buenos Aires, mi familia y mis amigos.*



*Luego realizo mi primer viaje a París donde, junto a mi roomate Felicitas Rodríguez Moncalvo, nos encontramos con Julio Cortázar. Ese encuentro presentado pero fortuito fue la raíz de mi video Lo sublime/banal (2004). Aunque también lo debo a las lecturas de Slavoj Zizek.*

Estudia arte paleocristiano con Pedro de Palol y arte gótico con Frederic-Pau Verrié en la Universidad Central de Barcelona. Luego viaja a Italia y continúa sus estudios en las universidades para extranjeros de Siena y Perugia. Tiempo después, determinada a que el Medioevo quede en Europa, vuelve a Buenos Aires y retoma su vida de profesora de historia del arte.

*He recorrido un largo camino del medioevo a los nuevos medios. Finalmente decidí dedicarme al arte de los vivos y los jóvenes, entre los que siempre me sentí un par.*

### 1975

Descubre la obra del documentalista antropológico Jorge Prelorán, de la que se convierte en especialista y sobre la cual escribe un libro en 1994 (Colección Directores Argentinos del Centro Editor de América

Latina, dirigida por Jorge Miguel Couselo). En 1982 organiza el ciclo *El otro Prelorán* en la Manzana de las Luces, su primera labor como gestora independiente. Este es el primer escalón en una larga carrera de agitación cultural: entre 1982 y 1983 viaja por todo el país y el exterior con latas de película 16 mm del Fondo Nacional de las Artes, dando a conocer la obra de Prelorán en clases, seminarios y presentaciones. Este año muere su padre.

*En momentos intensos de mi vida aparecen puertas que se cierran y puertas que se abren. En el difícil año que perdí a mi querido padre, descubrí la obra de Jorge Prelorán, que me permitió desarrollar un nuevo camino intelectual y laboral. Se abrió una línea de acción alrededor de lo audiovisual. Descubrí el lenguaje cinematográfico a través de su obra, analizando la edición en una moviola. Con su trabajo me volqué al cine y a la acción cultural.*

#### 1979

Comienza a trabajar en la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en el Museo de Motivos Argentinos José Hernández. Su labor en diferentes organismos de cultura del gobierno, que continúa ininterrumpidamente hasta 2010, incluye una intensa actividad de gestión y programación en museos, espacios para la juventud y centros culturales.

*Conocí las gestiones culturales de distintos momentos y colores políticos. Aprendí mucho trabajando en el Estado, lo viví como una especie de compromiso político. Quizás fui afortunada en no seguir una carrera de funcionaria municipal, ya que pude hacer lo que quise, pero a la hora del retiro eso pesa.*

Este mismo año comienza a dictar clases de Historia del Arte en la Universidad Nacional de La Plata. Además, da clases en la Escuela de Bellas Artes de Luján y en la Escuela Nacional de Bellas Artes Lola Mora.

*Es dura la vida del profesor viajero e itinerante que, a pesar de viajes extenuantes y el cansancio,*

*puede generar encuentros maravillosos. De mi paso por la Universidad de La Plata atesoro la relación que sigo teniendo con mis ex alumnos Marita Soto y Mario Carlón, quienes han realizado brillantes carreras académicas. Sin embargo, nunca me gustó demasiado la docencia, con la que mantengo una relación de amor-odio.*

En 1979 muere su madre, a quien acompaña en los años de su enfermedad. Luego de la venta de la casa familiar, Taquini se compra su primer departamento en la calle 33 Orientales 55. Tercer y Cuarto Palíndromo.



*Hay un territorio en el que mi vida da vueltas: Almagro-Caballito. Departamentos con vista amplia, quizá en recuerdo del gran balcón de mi casa natal. Desde la ventana de mi actual departamento se ve el paisaje inverso de mi infancia; me enfrento a la casa familiar pero del otro lado. Esa casa emblemática para toda mi familia se eterniza en mi video El mundo de... (2009)*

*En 1979, en la Escuela Nacional de Cerámica donde daba clases de historia del arte, tuve como alumna a Andrea Fasani, la protagonista de mi video Granada, artista a la que admiro y respeto.*

#### **1980-1981**

Acepta una oferta de Alicia Colombi para mudarse un año a los Estados Unidos a dar clases de español y de arte, en el Bennington College de Vermont. Concluido el año lectivo, obtiene una pasantía en el Museo de Historia Norteamericana del Smithsonian Institute de Washington y realiza una serie de cursos sobre museografía.

*En algún momento me tentó la idea de quedarme en los Estados Unidos, pero tenía demasiadas cosas en Buenos Aires como para quemar las naves. En perspectiva creo que hice muy bien.*

#### **1982**

De regreso en Buenos Aires, una tarde de septiembre, conoce al crítico Alberto Farina en un cine debate sobre *El frutero de las cuatro estaciones*, de Rainer Werner Fassbinder. Dos años más tarde, se van a vivir juntos a un departamento en Hipólito Irigoyen y Quintino Bocayuva.

*Durante catorce años, Alberto y yo fuimos una pareja singular. Fue el gran amor de mi vida. Tuvimos pasiones y rutinas, momentos inolvidables de cinefilia, videofilia y TVfilia. Colaboré en la producción de sus cortos. Nos compramos un chalet alpino en Uruguay, en la playa de Santa Ana. La perrita Movie, que nos acompañaba a todos lados, era nuestra mascota entrañable. Intercambiamos*

*saberes entre arte y cine, apoyé sus proyectos filmicos y su producción intelectual. Nuestro intercambio fue absolutamente enriquecedor.*



#### **1984-1985**

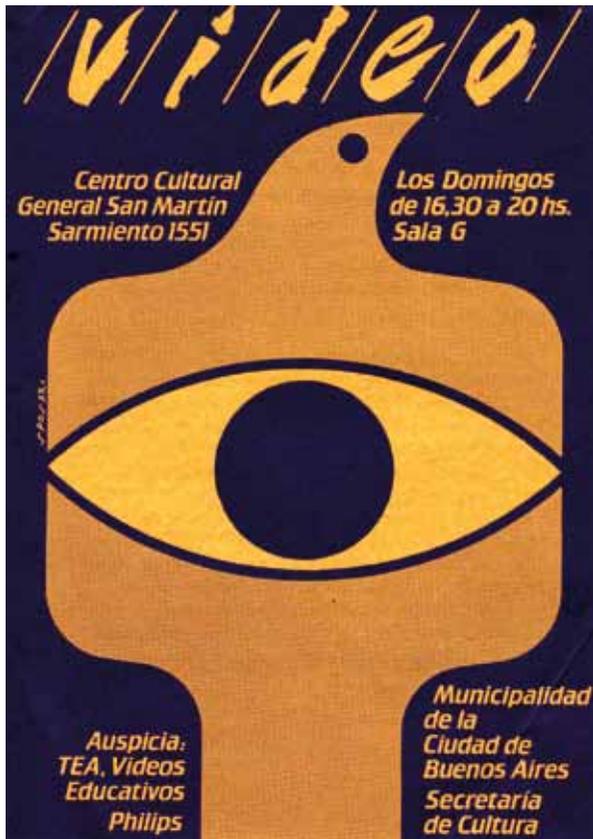
Alberto y Graciela conducen los programas *Munivisión* y *De Película* en Radio Municipal, e impulsan el *Bela Lugosi Club*, un ciclo de cine dedicado al género fantástico.

Se integra al equipo del Centro Cultural San Martín donde se convierte en una pionera de la difusión del video experimental. Aquí comienza un largo y prolífico camino como curadora de video, que continuará posteriormente en el Museo de Arte Moderno y en numerosas exposiciones en la Argentina y el exterior.

*En pleno despertar de la democracia, Elena Oliveras y Remo Bianchedi vieron en mí la potencialidad para dedicarme al video arte. Empecé a exhibirlo en 1985, cuando el videoarte era todavía una entelequia. Contribuí en la fundación de una nueva plataforma creativa; conocí muchos artistas que hoy son mis amigos, como Sara Fried, compañera de encuentros, viajes y confidencias.*

*En mi paso por la Dirección de Museos me uní a otro pionero, Diego Lascano, para realizar videos sobre arte. Ya habíamos trabajado juntos en un proyecto sobre Berni. Fui productora y guionista, pero aún no me consideraba autora. En esos momentos, Laura Buccellato, mi discípula de*

la universidad, coordinaba la actividad artística del Instituto de Cooperación Iberoamericana, convertido en el templo del video y las tendencias de los 90, junto con el Rojas.



#### 1986-1989

Integra el proyecto de investigación *Identidad de la arquitectura argentina a través del cine nacional* que dirigen Alberto Boselli y Graciela Raponi desde el Centro Audiovisual de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

En 1988 realiza *Roles*, su primer video, en el marco de un taller dirigido por John Sturgeon en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA).

*Roles fue un ejercicio de taller, pero al mismo tiempo interesó al público, a mis pares artistas y a*

*curadores. Sin embargo, después de Roles pasaron nueve años hasta que produjera un nuevo trabajo de autor.*

#### 1992-1996

Trabaja en el Centro Audiovisual de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

*Me une una amistad constante y llena de proyectos culturales con Graciela Raponi, Alberto Boselli y sus hijos. Entre otras acciones, organizamos unas Jornadas sobre el Video Clip (1993). Guillermo Yuste, queridísimo socio y colaborador de distintos emprendimientos tanto en la radio como en la Dirección de Museos, me puso en contacto con Rodrigo Alonso, un joven egresado de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires a quien introduzco en el videoarte. Rodrigo devino en uno de los estudiosos más importantes del arte contemporáneo argentino y tengo el orgullo de que sea el curador de mi muestra, el mismo año que hace la selección de la Bienal de Venecia.*

En 1992 escribe, invitada por Laura Buccellatto, la primera historia del video en la Argentina para el libro *Buenos Aires Video V* que publica el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

*Se trata de la primera de muchas historias del video argentino, que he escrito durante toda mi vida. Cinco años más tarde amplié la investigación junto a Rodrigo Alonso en Buenos Aires Video X (1999), publicado por la misma institución. Más tarde seguí escribiendo la historia del video en los proyectos de la crítica española Laura Baigorri y de Jorge La Ferla, quien otorgó al video un marco teórico único.*

En un corto paso por la Subsecretaría de la Juventud, programa video en la Bienal de Arte Joven que se realiza en un Puerto Madero aún incipiente.

*Fue en ese momento donde conocí a Gastón Duprat, que se asoció más tarde con Mariano Cohn. Nos unió un gran intercambio de proyectos mutuos en veladas de charlas y gastronomía. Me*

*ayudaron a producir videos y aparezco frecuentemente en sus cortos y películas. Con ellos trabajé en el Canal Ciudad Abierta, una gran usina experimental.*

Desde 1997 y hasta 2003 diseña la programación del Ciclo de Arte Electrónico en el Auditorio del Museo de Arte Moderno que dirige Laura Buccellato. Programa video, artes interactivas, televisión de autor, net.art, video poemas, video danza.

*Recuerdo que una vez, en mis ciclos del MAMBA, programé un recorrido por The Puppet Motel de Laurie Anderson, y el primer espectador ansioso por entrar fue León Ferrari. La experiencia con Laura en el museo me permitió ampliar mi visión del arte hacia una más expandida concepción del arte contemporáneo.*

En 1997 realiza su segundo video, *PsychoxBorges*, con edición de Jorge López, que recibe el Primer Premio Experimental de Pabellón 4. Luego, Edgardo Cozarinsky lo selecciona para el ciclo *Borges y el Cine* en Mar del Plata.

*En 1997, Alberto Farina y yo nos separamos. Con el tiempo desarrollamos una relación de amistad profunda que trascendió con creces el no vivir juntos. De Palermo volví de nuevo a mi territorio del oeste.*



## 2000

Con el nuevo milenio, Taquini 2.0, de casi sesenta años, cambia de piel y se vuelca de lleno a la curaduría de artes electrónicas. Los encuentros con artistas de *Área 54*, en los que se reflexiona sobre arte digital, la azuzan y estimulan a generar proyectos personales.

*Sin proponérmelo programáticamente fui desarrollando una labor más amplia, que implica la puesta en el espacio, trascendiendo los límites del auditorio. La revolución digital me acercó también a una serie de artistas que, como yo, nos preguntábamos sobre las posibilidades de las nuevas plataformas creativas de esta cultura digital que lo abarca todo. Mariela Yeregui se destaca por su profundidad reflexiva y su calidad humana. La admiro también por su creatividad.*

En el año 2000 es invitada por el Centro Internacional de Video Creación Pierre Schaeffer a realizar una muestra en de arte electrónico en la Bienal Interferencias de Belfort-Montbéliard, Francia. Esta muestra es un hito dentro de su carrera, ya que a partir de ella empieza a trabajar con frecuencia en el exterior.

*A través de esa muestra se generaron contactos cada vez más frecuentes con Latinoamérica, que comenzó a interesarme más y más estrechando vínculos con artistas, especialmente de Uruguay.*

En su rol de curadora de arte electrónico escribe una gran cantidad de textos sobre diversos artistas nacionales y extranjeros.

*Me encanta escribir, zambullirme en la obra del otro para encontrar capas significativas, sin caer en la pura interpretación. Siempre lo hago desde una perspectiva autorreferencial.*

En un contexto de apertura de nuevos espacios de investigación, desarrollo y exhibición relacionados con los nuevos medios, sus trabajos de curaduría independiente se combinan con otros comisionados por instituciones dentro y fuera de Argentina: MALBA, Fundación arteBa, MUNTREF, Fundación Telefónica, Caixa Forum de Barcelona, Sala Subte de Montevideo,

entre otros. Graciela Taquini se convierte en un referente dentro de este nuevo campo, y es convocada por Claudio Massetti para diseñar una nueva categoría en el Salón Nacional de Artes Visuales: el Premio a los Nuevos Soportes e Instalaciones.



*Mis curadurías de autor son obras artísticas basadas en mis obsesiones personales: lo verdadero, lo falso, los simulacros, realidad y ficción, aparecen como motivos, junto con las paradojas y las contradicciones. El cuerpo se transformó en un eje sustancial de mi universo creativo. Más tarde incursioné en las poéticas del agua y la luz, también me interesa reflexionar sobre el futuro como vector creativo... Son cuestionamientos en busca de respuestas que nunca están reveladas del todo.*

Durante la gestión de Fernando de la Rúa es convocada para producir programas de televisión para el canal oficial.

*Con Carlos Trilnick hicimos el programa Play Rec. Fueron veintiún capítulos dedicados al videoarte donde hicimos lo que quisimos, mostrando artistas, teóricos y obras muy raras para la televisión. En el 2001, ATC los borró para reciclar los casetes dejando sólo un Umatic sobre Nan June Paik con material inédito que yo había grabado en Nueva York, en su exposición del Museo Guggenheim.*

## 2002

Como curadora independiente es autora de la muestra *Trampas (en torno al simulacro)*, que programa inicialmente en la Alianza Francesa de Buenos Aires y lleva luego a Mar del Plata y Montevideo, sumando artistas locales en cada una de estas nuevas instancias.

*Trampas fue mi primera de proyecto personal. Aparecía mi intención de articular conceptos, contraponer y hacer dialogar obras entre sí en el espacio expositivo. En esa muestra comenzó mi relación laboral con Norberto Griffa –director del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero– que ha sido mi consejero y mentor todos estos años, un intelectual refinado, y el gestor más generoso y desinteresado que he conocido en mi vida.*

Durante la primera década del 2000 Taquini se aboca a las mega-muestras de arte y tecnología tanto en el ámbito público como en el privado.

*María Victoria Alcaráz, directora del Centro Cultural San Martín, y Claudio Massetti, me proponen contribuir a dar a esa institución un fuerte perfil tecnológico. Primero realizamos Arte en Progresión y luego Cultura y Media, que fueron plataformas para aprender el know how de grandes muestras multimedia. Mi proyecto siempre fue otorgarles un giro artístico y contemporáneo. La institución se comprometía a producir obras para el espacio expositivo.*



*También, desde el ámbito privado, me invitan para la curaduría de mega emprendimientos como One dot Zero. Más tarde, el equipo formado por Pelusa Borthwick, Marcela Andino y Patricia Moreira me convoca para la realización de tres versiones de FASE, encuentros que cruzan el arte con la ciencia y la tecnología.*

En 2004, su video *Lo sublime/banal* obtiene el Primer Premio *ex-aequo* en el 15° Festival Video Brasil de Sao Paulo y se presenta en ArteBa. Este mismo año, Taquini es asesora de la señal cultural de cable del Gobierno de la Ciudad, *Ciudad Abierta*.

*Trabajar con Gastón Duprat y Mariano Cohn en el Canal de la Ciudad fue un momento inolvidable y muy creativo. Contribuí a la producción de Zoom Buenos Aires y de otros programas de video con formatos innovadores. En la gestión siguiente pude realizar un programa especial sobre el cuerpo que me abrió a nuevas amistades: Valeria Pedhelez y Gustavo Maggi, quedaron como seres indispensables para mi vida personal y artística. Me encanta el desafío de los formatos y la creatividad con presupuesto cero. Pensar la televisión como género del arte contemporáneo y no como soporte de contenidos cultos es algo todavía inexplorado. En la televisión hay programas sobre arte pero casi no hay televisión de autor; me preocupa el destino de los materiales producidos por el Canal de la Ciudad, un reservorio de televisión experimental único en el mundo.*

*Otra preocupación como historiadora del video es el destino de los materiales fundadores del video arte de los ochenta y los noventa que se encuentran sin clasificar en el Centro Cultural de España. Ante la profusión de actividades una tras otra, ante la espectacularidad, me pregunto que pasa con la documentación, la clasificación y la conservación de nuestra memoria audiovisual experimental.*

El 2005 es un año brillante. Presenta la videoinstalación *Resonancia* en el Museo del Arte y la Memoria

de La Plata, que luego dará lugar a *Granada*, ganadora del Tercer Premio MAMBA – Fundación Telefónica y de una Mención de Honor del Salón Nacional. El video de presenta en numerosos festivales y muestras nacionales e internacionales.

*Granada es mi “Strangers in the Night”. Ha viajado por el mundo dando lugar a múltiples interpretaciones y textos. Me resulta difícil superarlo, aunque no se si hay que buscar eso o simplemente dejarse llevar por la pulsión de seguir haciendo.*

Ese año sus colegas de la Asociación Argentina de Críticos de Arte le otorgan el Premio a la Acción Multimedia. Realiza, además, *El cuerpo*, cuatro programas de televisión para la señal Ciudad Abierta.

*La leyenda familiar cuenta que nació con sólo un kilo trescientos cincuenta gramos. Mi padre fue anotando cuidadosamente mi peso en una libreta, día por día. Temía por mi vida. Este acto de ternura y amor aparece en el programa de televisión El Cuerpo.*

## 2006

Cura la muestra de Eduardo Kac *Obras vivas* en el Espacio Fundación Telefónica y realiza el documental *Tras Eduardo Kac*. Entre sus trabajos curatoriales de este año se destacan *Arte Argentino en Pantalla* para el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, República Dominicana, y *Caja Negra Cubo Blanco*, junto a Rodrigo Alonso, en arteBA.



*He tenido la suerte de trabajar en instituciones que pusieron sus recursos a mi disposición, apostando a mis decisiones curatoriales. Tuve el placer de trabajar con el equipo de montaje del MALBA, aprender de las soluciones de Marcelo Marzoni, el jefe de montaje de la Fundación Telefónica, para una muestra tan compleja como la de Eduardo Kac, pensar con el equipo de arteBa la forma de mostrar video en una feria, y participar de la creación de una nave espacial y sus entornos para Plataforma UNTREF.*

En 2007 realiza varias obras: *Sísifa*, para FemLink; *Secretos*, junto con Teresa Puppo (Uruguay) y Gabriela Larrañaga; y *Border Line*, para Fundación OSDE, que participa también en Digital Media Valencia en 2008. Sus obras se exhiben en el Museo de Chelsea de Nueva York, invitada por Nina Colosi.

*Necesito impulsos externos para crear. Mis obras surgen a pedido de curadores o por estímulos que en seguida tomo como propios. Siento que mi obra tiene una coherencia pero es a posteriori, no soy una artista programática, veo que giro alrededor de ciertas obsesiones como la memoria, el cuerpo, mi historia personal. Hago obras con amigos, bastante intimistas. Nunca tuve padrinos, a pesar de que es bastante frecuente en el ambiente artístico argentino, que no vive separado de la sociedad argentina en general.*

También cura *Violencias*, que presenta en el Museo del Barrio de Nueva York, Gallery 1313 y el Festival Alucine de Toronto, y *Travesías Electrónicas* para la Bienal E-Golem y la Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago de Chile. Es ponente invitada en el Congreso Artechmedia de Madrid y becaria del proyecto *Intercampos* del Espacio Fundación Telefónica.

*Intercampos fue un terreno fértil para mis relaciones con una nueva generación de artistas y gestores, con Estanislao Florido, Florencia Levi, Luz Algranti y Yael Tujsnaider, con quienes mantengo contactos más allá del arte.*



#### 2008

Presenta la muestra de video latinoamericano *Masamérica* en la Mediateca Caixa Forum de Barcelona, *Morir por el video* en el Festival Loop, y dicta conferencias sobre video latinoamericano en la Universidad de Barcelona y la Universidad Politécnica de Valencia.

*Gracias a mi amiga y colega española, Laura Baigorri, Caixa Forum no sólo adquirió mis videos para su mediateca sino que me encargó algunos programas. También el Instituto Valenciano de Arte Moderno, gracias a las gestiones de Manuel García, adquirió Granada.*

A través de la Oficina Cultural de la Embajada de España, *Masamérica* recorre Neuquén, Jujuy y Corrientes. Con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, Graciela Taquini viaja a Salta, Resistencia y Tandil, junto a María Antolini, Toia Bonino, Juan Sorrentino y Christian Delgado, con un programa de videos curados por el sueco Kalle Brolin y la noruega Anna Martine Nilsen.

*Mis últimos proyectos buscan recorrer la Argentina para conocer a artistas del interior. Fue el caso de Masamérica y de Paralelas y meridianos, un ciclo de video nórdico y argentino. Mi relación con Daniel Fischer, el diseñador del montaje de Grata con otros, es un ejemplo más que revelador.*

**2009**

Muere Alberto Farina. Es seleccionada por la X Bienal de La Habana con su obra *Border Line*, y *Secretos* participa en el Festival Latinoamericano de Corea, Seúl.



*He sido objeto de distintos retratos, donde se me ha revelado de distintas y sutiles maneras. Estoy muy feliz con las miradas de los demás sobre mí, como la experiencia de realizar la puesta en escena de Vanitas, la maravillosa foto barroca de Arturo Aguiar, o la vivencia de un retrato efímero producido por el artista británico Greg MacLaren en dos funciones sin registro en el Centro Cultural Rojas. Es notable cómo mi obra gira sobre lo autorreferencial desde mí y desde los otros.*

**2010**

Su carrera continúa en ebullición: lleva a cabo la curaduría general de megamuestras como *FASE 2: Del Bicentenario al Tercer Milenio, Utopías, distopías y atopías; Cultura y media y Extinciones*; es jurado del Premio Bienal Kosice y del Salón Nacional; sus obras son exhibidas en Europa y los Estados Unidos. Mientras realiza nuevos trabajos, como *Estar con Doffo en Mechita* y la instalación sonora *Rota*, codirigida con Natalia Rizzo, *Grata con otros* se va tejiendo con vínculos artísticos, amorosos y amistosos.

*Por primera vez muestro mi producción artística de autor y aprovecho para compartir ese espacio con artistas de la más variada procedencia, para que exhiban obras realizadas en colaboración y confabulación conmigo. Los "otros" son mis amigos, mis pares, mis colegas. Una serie de intelectuales cercanos en el afecto reflexionan sobre ese pequeño corpus creado en mi madurez, que ha emergido de la función curatorial para expandir el acto creativo. He saltado desde la otra orilla del mundo del arte a aquella en la que creo que siempre estuve.*

En palabras de Graciela Taquini, *Grata con otros* no busca ser "ni el velorio del angelito ni la consagración de la primavera. Es solo una celebración de la vida".



# CV Graciela Taquini

[www.gracielataquini.info](http://www.gracielataquini.info)

Vive y trabaja en Buenos Aires.

## Títulos

Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

## Becas

**1971-72**

Instituto de Cultura Hispánica de Buenos Aires. Beca para realizar cursos en la Universidad Central de Barcelona, España.

**1972**

Centre Permanent de Recherches et d'Études Romanes en Rousillon.

Instituto Di Arte Ravenese e Bizantino, Università degli Studi di Bologna; Instituto de Antichita Ravennati e Bizantine, Ravenna.

**1981**

Internship en el Smithsonian Institution, Washington. Cursos en el Museum Lighting y Museum Archives. Técnicas de educación y museos. Talleres y seminarios sobre temas museológicos.

**2004**

Beca de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación para viajar como curadora de la muestra *Horizonte*, Champ Libre, Montreal, Canadá.

**2007**

Proyecto *Intercampos*. Espacio Fundación Telefónica.

**2010**

Beca para proyectos grupales. Fondo Nacional de las Artes. Proyecto *Paralelas y meridianos*.

## Premios

**2005**

Asociación Argentina de Críticos de Arte. Premio por su Acción Multimedia.

**1984**

Secretaría de Cultura de la Nación. Reconocimiento a la realización y difusión del video cultural.

## Actividad en instituciones oficiales

**1991-92**

Subsecretaría de la Juventud. Coordinación áreas de cine, video y arquitectura en la Nueva *Bienal de Arte Joven*. Coordinadora del área video del concurso *Septiembre Joven*.

**1993**

Instituto de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

**1993-97**

Dirección General de Museos, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Coordinadora del área de Video y Artes Electrónicas.

**1995**

Asesoramiento para la colección de videoarte del Museo Nacional de Bellas Artes.

**2000**

Productora del programa *Play Rec*, ATC. Palais de Glace, Salón Nacional. Asesoramiento para el diseño del Premio de Nuevos Soportes e Instalaciones.

**1997-2004**

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Coordinación de ciclos de Arte Electrónico y de la Mediateca.

**2004-06**

Canal Ciudad Abierta. Asesoramiento y producción.

**2009-10**

CONEAU. Evaluadora de carreras de postgrado.

**2010**

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Selección de proyectos para la Ley de Mecenazgo.

**Actividad curatorial en la Argentina (selección)**

**2011**

*Fase 3. Zona de prueba.* Centro Cultural Recoleta.  
*Paralelas y meridianos.* Museo de Tandil, Provincia de Buenos Aires.

*Noche en vela,* Centro Cultural General San Martín.  
Selección de obras para el espacio público.

**2010**

*Paralelas y meridianos.* Museo de Bellas Artes de Salta y Museo de los Medios de Resistencia, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

*Fase 2, Del Bicentenario al tercer milenio. Utopías, distopías y atopías. ¿Cómo te ves en el futuro?* Centro Cultural Recoleta.

**2009**

*Paralelas y meridianos.* Ciclo de videoarte argentino, sueco y noruego, y seminario. CEDIP, Centro Cultural Recoleta.

*Masamerica.* Programa de videos latinoamericanos y taller de video creación. Corrientes y Jujuy, organizado por la Oficina Cultural de la Embajada de España.  
*Plataforma Untref,* muestra de arte electrónico en el Museo de la Universidad de Tres de Febrero

*Fase 1,* muestra de arte y tecnología organizada por Expotrastiendas. Centro Municipal de Exposiciones.

*Agua y luz, poéticas tecnológicas del fin de una década.* Galería Objeto a.

*Cultura y Media. Tiempo real.* Centro Cultural General San Martín.

*Travesías. Video argentino.* Bienal El Golem. Cancillería Argentina. Buenos Aires.

**2008**

*Naturaleza y artificio.* Centro Cultural General San Martín

*Arriba los corazones!!!.* Intervención de Natalia Rizzo en la vidriera del Centro Cultural de España, Buenos Aires.

*Cultura y media. Avatares.* Muestra de artes multimedia, Centro Cultural General San Martín.

*Masamerica.* Muestra de video latinoamericano y taller de video creación, Neuquén.

**2007**

*Mapas íntimos.* Pabellón de las Artes, Universidad Católica Argentina.

**2006**

*Obras vivas.* Exposición de Eduardo Kac. Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires.

*Caja Negra Cubo Blanco.* Feria internacional de arte arteBA.

*Cultura y media.* Centro Cultural General San Martín.

**2005**

*Buenos Aires digital.* Centro Metropolitano de Diseño.  
*Vanoni/Calcagno.* Centro Cultura de España, Buenos Aires.

*Implícito explícito.* Galería El Borde.

*Marcas Oficiales.* Centro Cultural Recoleta.

*Espejo de Agua.* Estudio Abierto, Buenos Aires.

**2004**

*Vértigos. Contemporánea 9.* Museo de Arte Latinoamericano-Colección Costantini.

## **Actividad curatorial en el exterior**

**2010**

*Video latinoamericano*. Centro Cultural de España, Asunción, Paraguay.

**2008**

*Masamérica*. Video latinoamericano. Mediateca Caixa Forum, Barcelona.

*Morir por el video, Eugenia Calvo y Galindo*. Festival Loop. Auditorio Caixa Forum, Barcelona.

**2007**

*Violencias*. Video argentino. Museo del Barrio, Nueva York.

Bienal de Video y Nuevos Medios, Santiago de Chile, Chile.

**2006**

*Arte argentino en pantalla*. Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Republica Dominicana.

*Video de las Américas*. En el marco de 005982, Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay.

**2005**

*Memoria histórica*. Embajada Argentina en París.

**2004**

*Marcas oficiales*. Sala Subte, Montevideo, Uruguay.

*Horizonte/Desierto*. Bienal *Champ Libre*, Montreal, Canadá.

*Asunción del video argentino*. Centro Cultural de España, Asunción, Paraguay.

**2002**

*Teresa Puppo*. Sala Subte, Montevideo, Uruguay.

Bienal de pintura de Cuenca, Ecuador. Salón Compaq, cuatro obras de arte electrónico.

**2000**

Bienal *Interferences*. CICV, Montbéliard, Francia.

Selección de arte electrónico argentino.

*Muestra de video argentino*. Instituto Ludwig, La Habana, Cuba.

*Video argentino*. Museo de Bellas Artes, Montevideo, Uruguay.

**1999**

*Vértigos. Artes audiovisuales on-line off-line*. Instituto de la Juventud, Madrid.

*Sonar '99*, Barcelona. Selección de video arte argentino.

**1997**

Asesoramiento para una muestra de videos en la estación *Rockefeller Center* de Nueva York, organizada por el Consulado argentino y el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

**1994**

Selección de video argentino para Lisboa, Capital Iberoamericana de la Cultura, enviada por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

**1993**

Segundo Festival Francolatinoamericano de video arte. Bogotá, Santiago de Chile, Montevideo, Buenos Aires, organizado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia

**1983**

Festival Internacional de Montevideo. Selección de video argentino. Montevideo, Uruguay.

## **Actividad académica**

**2011**

*Curaduría expandidas*. Maestría de Curaduría, Universidad de Tres de Febrero.

**2009-cont.**

*Historia del Cine.* Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica.  
*Historia del video argentino.* Maestría de Artes Electrónicas. Universidad de Tres de Febrero.

**2008**

Conferencias sobre video latinoamericano en la carrera de bellas artes de la Universidad de Barcelona y en la Universidad Politécnica de Valencia.

**2007**

Invitada y ponente del *Congreso Artechmedia*, Madrid.

**2006-cont.**

Profesora consulta. Universidad Maimónides.

**2005**

*El cuerpo.* Seminario de postgrado de la carrera de artes. Universidad Nacional de Córdoba.

**1993-96**

Profesora adjunta. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

**1979-85**

*Historiografía del arte.* Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

**1970-73**

*Historia del Arte Medieval.* Ayudante *ad-honorem*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

**Actuación como Jurado en la Argentina**

**2010**

99º Salón Nacional. Categoría: Nuevos Soportes e Instalaciones.  
Bienal Kosice. Galería objeto a.

**2006**

Concurso de becas otorgadas por la Embajada de Francia y el Centro Cultural Recoleta para una residencia de video en París.

*Premio Mac Station. Paradigma Digital.* Categoría video

**2005**

Bienal de Bahía Blanca de Arte Contemporáneo.

**2000**

Salón Nacional de Artes Visuales. Categoría: Nuevos Medios e Instalaciones

Bienal de Arte Emergente. Centro Cultural de España, Córdoba.

Bienal de Arte Joven *Bridgestone/Firestone*. Centro Cultural Borges.

Buenos Aires Video XII. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires.

**1999**

Torneos Juveniles Bonaerenses, área video.

**1998**

Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas, La Plata.

*Semana del Mar.* Teatro Auditorium, Mar Del Plata.  
Concurso *Educación para la vida.* Instituto de Tecnología Ort 2, Buenos Aires.

**1996**

Festival Internacional de Video (FIV 96), Buenos Aires.

**1994-98**

*Buenos Aires Video.* Instituto de Cooperación Iberoamericana, Buenos Aires.

**1995-98**

Festival Internacional de Video Danza de la Argentina, Buenos Aires.

**1994**

*La mujer y el trabajo*. Secretaria de la Mujer. Buenos Aires.

**1993**

*Premio Meliés*. Embajada de Francia en la Argentina.

**1992**

Muestra anual de la Sociedad Argentina de Videastas.

**1991**

*Única Internacional*, Córdoba.

**1990**

Festival de Cine y Video Independiente, Cipolletti, Río Negro.

**1989**

Primer Festival de Video de Luján.

**1987**

*Uncipar. IX Jornadas de cine independiente*, Villa Gesell.

**1986**

*La mujer y el cine*.

**Actuación como Jurado en el Exterior**

**2011**

X Bienal de Salto, Uruguay.

**2007**

Bienal de Video y Nuevos Medios, Santiago de Chile, Chile.

**1994**

Tercer Festival Francolatinoamericano de Video Arte, Bogotá, Colombia.

**1994**

Festival Internacional de Montevideo, Uruguay.

**Premios**

**2005**

*Lo sublime / banal*, Primer Premio *ex-aequo*, Festival Videobrasil, Sao Paulo.

*Granada*, Tercer Premio, MAMBA - Fundación Telefónica.

*Granada*, Mención Especial del Jurado, Salón Nacional.

**2001**

*Play Rec*, Mejor Difusión del Arte en los Medios. Asociación Argentina de Criticos de Arte.

**1987**

Premio por su labor de apoyo al cine independiente. Revista *Sin Cortes*.

**Exposiciones de sus obras (selección)**

**2011**

*El panteón de los héroes*. Fundación OSDE. Curadores: Isabel Plante y Sebastian Vidal. *Cadáveres*.

**2010**

*Rescate. Arte x la equidad*. Centro Cultural Borges. Curadores: María del Carmen Magaz y Rodrigo Alonso. *Rota*.

**2009**

Festival Internacional de Mar del Plata. Programa sobre Borges. Curador: Edgardo Cozarinsky. *Psychoxborges*.

Primera Bienal de las Américas, Denver, Colorado. Curador: Luis Orozco. *Granada*.

Festival Internacional de Videodanza de Buenos Aires. Curadora: Silvina Szpeling. *Quebrada*.

**2009**

X Bienal de La Habana. Selección oficial argentina. *Border Line*.

*Las comisuras de la boca*. Fundación Proa. Curadoras: Karina Granieri y Julia Masvernat. *Lo sublime / banal*.

5° Bienal de Arte Textil. Curadora: Florencia Battitti. *Quebrada* (como parte del proyecto *Videografías de Gerli*)

Festival Latinoamericano de Corea, Seúl. *Secretos. Gallery Night*. British Art Centre. Curador: Rodrigo Alonso. *Lo sublime / banal, Quebrada, Secretos. Intersecciones*. Galería Artexarte. Curador: Jorge Zuzulich. *Sísifa*.

#### 2008

Museo de Chelsea, Nueva York. Obra completa. Universidad de Valencia. *Border Line*. Auditorio del IVAM, Valencia. Curador: Manuel García. *Sísifa*.

*Caja Negra Cubo Blanco*. arteBA. Presentado por la galería Lilian Rodríguez de Montreal, Canadá. *Lo sublime / banal*.

#### 2007

*Ejercicios de memoria*. Museo de la Universidad de Tres de Febrero, Caseros. Curadores: Gabriela Golder y Andrés Denegri. *Granada*.

#### 2006

*Open House*. Embajada argentina en Londres. Curadora: Gabriela Salgado. *Granada*. Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay. *Granada*.

#### 2005

*Ultramar*. Instituto Cervantes. Curador Manuel García. *Granada*.

Galería La Compagnie, Marsella. *Granada, Resonancia*.

Festival Instants Video. Francia. *Granada, Resonancia*.

Festival Internacional de Video y Arts Digitals, Girona. *Granada, Lo sublime / banal*.

Bienal de la Imagen en Movimiento, Suiza. Curador: Rodrigo Alonso. *Granada*.

Videobrasil. Sao Paulo. *Lo sublime / banal*.

#### Publicaciones y trabajos de investigación 2011

*Grupo magma*. Fondo Nacional de las Artes. *Andrea Fasani: 30*. Centro Cultural Haroldo Conti (Ex-ESMA).

“Del mito de Narciso al de Proteo, un diálogo informal entre Narcisa Hirsch y Graciela Taquini”, en Torres, Andrea (comp.). *Narcisa Hirsch* (cat.exp.). Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010.

#### 2010

*Extinciones* (cat.exp.). Centro Cultural Recoleta, Universidad Maimónides.

*Mariela Yeregui y Lucrecia Urbano* (cat.exp.). Centro Cultural Recoleta.

“Equilibrio”, en Juan Sorrentino y Fabián Nonino (cat.exp.). *This is not a Gallery*.

“Taki cascada”, en Sato, Amalia, et.al. *Revista Tokonoma*, 14, Buenos Aires, Tokonoma.

“Yael Rosemblut”, en *Trilogía del arte chileno*.

Santiago de Chile, Materiales Pesados.

Hibridación y límites: video danza, un subgénero contemporáneo”, Szperling, Silvina (ed.). *Terpsícore en ceros y unos: ensayos de videodanza*. Buenos Aires, Guadalquivir, CCEBA.

“Naturalmente arte”, en *Gazpacho 1*; “Postales desde el margen”, en *Gazpacho 2*; “Sobre el peso de la memoria”, en *Gazpacho 3*; “Los apuntes del silencio”, en *Gazpacho 4*; “El arte no tiene género”, en *Gazpacho 5*.

#### 2009

*Plataforma Untref* (cat.exp.). Caseros, Universidad de Tres de Febrero.

#### 2008

*Naturaleza intervenida* (cat.exp.). Centro Cultural Recoleta, Universidad Maimónides.

“Una crónica del video arte en la Argentina, de la transición a la era digital”, en Baigorri, Laura (ed.). *Video en Latinoamérica, una historia crítica*. Madrid, Brumaria, 10.

“Tiempos del video Argentino”, en La Ferla, Jorge (comp). *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires, MALBA, Fundación Telefónica.

“Yo, vos ella”, en *Mas trabajo Heroico* (cat.exp.).

Rosario, Fundación La Capital.

“Ver del video”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 24, Buenos Aires, Universidad de Palermo.

“Encrucijada del video argentino”, en *Resplandores* (cat.exp.). Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, inédito.

“Pintura y pensamiento”, en *15 artistas, 15 críticos*.

Buenos Aires, Galería Práxis.

“Confesiones de una curadora. Arte y medios audiovisuales”, en *MEACVAD 07* (cat.exp.). Buenos Aires.

*Instalaciones* (cat.exp.). Galería 1313.

*Alucine* (cat.exp.) Toronto, Canadá.

*Violencias* (cat.exp.). Nueva York, Museo del Barrio.

“Travesías electrónicas”, en *Bienal E-Golem* (cat.exp.).

Buenos Aires, Cancillería argentina, y Santiago de Chile, Bienal de Video y Nuevos Medios.

“Entrevista a Douglas Gordon”, en *ADN cultura*, Buenos Aires.

“Edgar Endress”, en *3 artistas 3 curadoras* (cat.exp.).

Nueva York, Galería Praxis.

#### 2006

“Tras Eduardo Kac”, en *Eduardo Kac. Obras vivas* (cat.exp.), Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica.

*Arte Argentino en Pantalla* (cat.exp.). República Dominicana, Museo de Arte Contemporáneo de Santo Domingo.

*De las Américas, video latinoamericano* (cat.exp.).

Montevideo, Fundación de Arte Contemporáneo.

#### 2005

“En memoria de los pájaros”, en Arlandís y Marroquí (eds.). *Sobre una realidad ineludible: arte y compromiso en Argentina*, Burgos, MEIAC.

“Ar Detroy Paisajes Mediáticos”, en *Arte:02*, Montevideo, Uruguay.

“La televisión como arte”, en *Arte: 04*, Montevideo, Uruguay.

#### 2004

“Horizonte”, en 6° Bienal Champ libre (cat.exp.), Montreal, Canadá.

*Vértigo* (cat.exp.). Buenos Aires, MALBA.

#### 2001

“Enciclopedia, un punto de giro en el video argentino”, Buenos Aires. Congreso CAIA.

#### 2000

“Todo espectador es un cobarde y un traidor”, en *Arte y Política en los 60*. Palais de Glace, Buenos Aires.

#### 1999

*Vértigos: artes audiovisuales on-line / off-line* (cat.exp.). Madrid, Instituto de la Juventud.

“Pensar el espacio en el videoarte argentino”, en *Mediapolis*.

Alonso, Rodrigo; Taquini, Graciela. *Buenos Aires Video X*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

“Eve, de Peter Gabriel”, programa para el auditorio del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

“Video creación en Argentina”, en *Siglo XX Arte y Cultura* (cat.exp.). Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.

“The Puppet Motel, de Laurie Anderson”, programa para el auditorio del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

“La danza en el cine argentino”, “Lo mejor del festival”, en Alonso, Rodrigo (ed.). *V Festival Internacional de Videodanza* (cat.exp.). Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas.

#### 1998

“Círculo”, en *Barbaria*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

**1996**

“Diego Lascano, píxel a píxel”, en *Primer Festival Internacional de Video* (cat.exp.). Buenos Aires.  
“Videos alterados o los roles de una curadora”, *Segundo Festival Francolatinoamericano de Videoarte* (cat.exp.). Bogotá, Colombia.

**1993**

“Una memoria del video en la Argentina”, en *Buenos Aires Video V*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

**1992**

*Jorge Prelorán*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

**1989**

“Identidad espacial en el cine mudo argentino. La relación campo-ciudad en el cine mudo argentino”, ponencia para el Primer Encuentro de Historia del Arte.

**1988**

“Identidad de la arquitectura argentina a través del cine nacional”,  *inédito*.

**1987**

“Los documentales de Jorge Prelorán, un cine antropomórfico”, en *El cine etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Buenos Aires, Búsqueda.

**1980**

“Butler”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.  
“Basaldúa”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

**1969**

Taquini, Graciela, *et.al. Historia de la pintura cuzqueña y altoperuana*. Santa Fe, Universidad del Litoral.



# Grata con otros en el Centro Cultural Recoleta

## Responsables de las áreas que intervienen en la exposición

Artes Visuales  
*a/c Verónica Otero*

Artes Escénicas  
*a/c Jorge Moreno*

Coordinación Técnica  
*Jorge Doliszniak*

Relaciones Institucionales y Comunicación  
*Marisela Oberto*

Centro de Documentación, Experimentación y  
Publicaciones  
*Ana Aldaburu*

Montaje  
*Horacio Vega*

Infraestructura y Funcionamiento Edificio  
*José Luis Fariña*

Coordinación de Recursos Humanos  
*Elsa García*

Formación e Instrucción Cultural  
*Ana María Monte*

Colaboraciones  
*María del Carmen La Macchia, María Cristina Olivieri,  
Marta Rivera, Alicia Rodríguez, Raúl Santana,  
Matías Tapia*

## Exposición

Curaduría  
*Rodrigo Alonso*

Producción  
*Natalia Prieto*

Diseño gráfico  
*Marius Riveiro Villar, Federica Bolomo*

Montaje  
*Arturo Aguilera, Adrián Borda, Sebastián Carballeira,  
Walter Blanco Cartagena, Hernán César, Martín Labonia,  
Rodolfo Martínez, Horacio Vega, Miguel Viceconte*

Artes Visuales  
*Romina Aulicino, Fernanda Burguenio,  
María Eugenia Carreira, Florencia Lamadrid*

Artes Escénicas  
*Daniel Bachetta, Héctor Brito, Constanza Comune Páez,  
Diego Crabas, Pilar Curuchaga, Daniel De Lorenzi,  
Claudio De Plante, Guadalupe Fernández De Rosa,  
Eduardo Maggiolo, Roberto Moreno, Agustín Mujica,  
Esteban Nicodemo, Juan Manuel Ovejero,  
Andrés Robledo, Leandro Rosenbaum,  
Juan Carlos Solowej, Asunción Zapiola*

Iluminación  
*Enzo Cuenca, Gabriel Marola, Gustavo Moledo,  
José Montero, Roberto Orellana, Walter Roldán*

Realizadores Escenográficos  
*José Barrios, Marcelo Benítez, Berlamino Escobar*

Relaciones Institucionales  
*Susana Seoane*

Prensa  
*Facundo Galán, Lucía Hernández, Carolina Ortú,  
Ileana Stofenmacher*

Diseño Web  
*Erika Hoffmann*

Coordinación de visitas guiadas  
*Inés Agazzi*

## **Catálogo**

Dirección editorial  
*Claudio Massetti*

Editor  
*Rodrigo Alonso*

Coordinación editorial  
*Ileana Stofenmacher*

Diseño gráfico  
*Marius Riveiro Villar*

Fotografía de la sala  
*Carolina Santos*

Impresión  
*Talleres Trama*

## **Equipo Graciela Taquini**

Diseño de montaje  
*Daniel Fischer*

Producción General  
*Marcela Andino*

Preproducción  
*Yael Tujsneider*

Producción Audiovisual  
*Daniela Muttis*

Asistente  
*Sonia Neuburguer*

Asistencia de montaje  
*Natalia Rizzo, Valeria Caamaño*

Montaje  
*Gerardo Peña - ARQC*

Prensa  
*Simkin & Franco*

Esta exposición se realizó con la colaboración de todo el personal del Centro Cultural Recoleta. *Gracias a todos.*

## **Graciela Taquini agradece a:**

Martín Churba; Juan Doffo y Adriana Gibello; Felicitas Rodríguez Moncalvo; María Cristina Cocito; Graciela Raponi, Alberto Boselli y Lina Boselli; Roberto Rey, Luciana Zothner y Milos Deterich; Marcelo Marzoni y Silvana Spadacchini; César López; Gabriela Forcadell; Rolf Ruest; Gastón Duprat y Mariano Cohn; Natalia Rizzo y Fernando Lendoiro; Alejandra Marinaro, Romina Flores y Sandra Furelos; Claudio Massetti, Marisela Oberto y a la querida gente del Centro Cultural Recoleta; Inés Urdapilleta; Laura Buccellato; María Victoria Alcaraz; Vivian Galbán; y María Rosa Rongolino.

Se terminó de imprimir en agosto de 2011  
en Talleres Trama, Garro 3160, Buenos Aires, Argentina



■ CENTRO  
■ CULTURAL  
■ RECOLETA

Ministerio de Cultura



**Buenos Aires Ciudad**