

# ratona

revista de artes visuales  
[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# 14

buenos aires. julio de 2001

Conversación: Yuyo Noé y Xil Buffone

Plácidos Domingos: Hacia las biopolíticas, por Daniel Link

El Coleccionista: Amalia Lacroze de Fortabat por Amalia Amoedo

Apuntes... por Rafael Cippolini

33 artistas por Luján Castellani

Memorias de la Modernidad por Carmen Córdova

Córdova Iturburu por Ana Longoni y Horacio Tarcus

Leandro Erlich por Patricia Rizzo

Pequeño Daisy Ilustrado

Escriben Jorge Baron Biza, Lux Lindner, Alfredo Prior, Timo Berger,

Sergio Pángaro, Nicolás Guagnini, Nora Dobarro, y muchos más

revista de artes visuales  
nº14. julio de 2001

**Una iniciativa  
de la Fundación START**

**Editor responsable**

Gustavo A. Bruzzzone

**Concept manager**

Roberto Jacoby

**Consejería editorial**

Rafael Cippolini

**Editores**

**Palabra de Artista**

Nicolás Guagnini

**Investigaciones históricas**

Ana Longoni

**Crítica de avisos publicitarios**

Mariana Vaiana

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Gastón Pérsico

Electrogurú

Martín Gersbach

**Suscripciones**

Gema

**Distribución**

A. Paulo Mazzeo

**Publicidad**

Karina Farías

Eladía Acevedo (Rosario)

**Los colaboradores de este  
número figuran en el índice.**

**Muchas gracias a todos.**

RNPI en trámite.

El material no puede ser reproducido  
sin la autorización de los autores

[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

[ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org)

**Fundación START**

Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)

Ciudad de Buenos Aires

33 artistas	Castellani, Luján	20
Advertencia 2001	Lindner, Lux	35
Apuntes...	Cippolini, Rafael	15
Arte e ironía	Römer, Marcela	12
Berlin Biennale	Berger, Timo	9
Bis Galería	Buffone, Xil	58
Café ramona		40
Conversación	Noé, Yuyo; Buffone, Xil	32
Conversaciones apócrifas	Pinedo, Laura	65
El Coleccionista	Lacroze de Fortabat, Amalia	14
Erlich, Leandro	Rizzo, Patricia	52
Escándalo y crítica	Baron Biza, Jorge	50
Heredia, Alberto	Cesarsky, Marcos	43
Iturburu, Córdoba	Longoni, Ana; Tarcus, Horacio	55
Liberation Movements	Berger, Timo	8
Memorias de la Modernidad	Córdoba, Carmen	53
Mendoza	Valdivieso, Laura	62
MNBA	Pángaro, Sergio	3
Observaciones	Calmet, Iván; Braga Menéndez, Florencia	39
Palabra de Juan Downey	Guagnini, Nicolás	42
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	46
Plácidos Domingos	Link, Daniel	4
ramona y el mundo	Guagnini, Nicolás	63
Rayas	Urquiza, Magda	34
Reflexión	Kortsarz	10
Reflexión	Zabala, Horacio	18
Reflexión	Fernández, Raúl	60
Reflexión	Jacoby, Roberto	61
Relato	Polito, Julián	38
Texto de artista	Prior, Alfredo	7
Trama	Dobarro, Nora	48

# Flores en el Nacional (epítome)

Por Sergio Pángaro

**E**n esta primavera invernal, las flores más hermosas están en el Museo. En busca de ellas nos acercamos al Nacional de Bellas Artes para encontrarlas en algunas obras, pocas para lo que podría esperarse.

Nos dirigimos directamente a la sala en donde se exhibe el famoso Manet (La Ninfa Sorprendida), a pesar de lo cual concentraremos nuestra atención en la pared lateral. Allí se encuentra este grupo de cuadros de Ignace Henri Fantin Latour del que lamentaremos no recibir la misma fuerte impresión que en la anterior visita. Los cuadros, es innecesario aclararlo, siguen siendo excelentes, y son los que han sugerido la idea de este inventario. Pero nuestra insensibilidad, nos lleva a pensar que luego mirando algún libro de reproducciones, podremos escribir una reseña apropiada. Lo que efectivamente hacemos. En estos tres cuadros no queda duda, el tema es las flores. Lo que se llama un steel life, que según Amalia Sato es muy diferente que decir naturaleza muerta. Y en este caso, la aclaración parece más exacta, cuando vemos en el primer cuadro, Rosas Blancas 1887, que estas remojan sus tallos en agua.

El siguiente, Ramo Primavera, y también el tercero Flores (Violetas y Azaleas) no llevan fecha, pero podemos suponer que han sido pintados por esa misma época. En el caso de Ramo Primavera, es numerosa la variedad de flores que el pintor ha retratado, muy posiblemente la clase de flores, pequeñas y coloridas, que crecen en primavera. En el conjunto de estos tres cuadros puede notarse además esa otra vida en suspenso, que proviene de que el pintor haya encontrado la forma de detener la respiración de estas flores cortadas.

El no menos famoso cuadro de Gauguin, nos brinda un pequeño ramillete rojo (suponemos que de flores) en uno de sus ángulos. Por su tamaño y lugar no llamaría la atención, pero sí lo hace, por la proximidad del "amarillo". Hay algo de carnoso en el rojo de este elemento, a tal punto que podría con justicia, tratarse de algún fruto exótico. En cuyo caso deberíamos

incluirlo en otra clasificación.

Girnalda de Flores 1766, Jean Philips Van Thielen. Este pintor ha retratado tan conmovedoramente esta guirnalda, que podríamos llorar. Ha cuidado más el "arreglo" que Latour, quien se contentaba con retratar las flores y ya. En Guirnalda de Flores hay moños, y hasta mariposas. Sin embargo todo parece surgir de una oscuridad profunda y enigmática que no nos produce la menor alegría.

En otra de las salas del Museo encontramos Madre e Hija 1712, Nicolas de Largillier. Aquí las flores son claveles rojos, un pequeño ramo en la mano de la niña, a punto de ser depositado en la palma de su madre. Sin embargo son las telas de los vestidos las que en esta oportunidad nos arrancan gritos de admiración. En especial una tela negra con forro dorado, cuyo esmero en satinado y puntilla nos hace acercarnos incrédulos al lienzo. Un perrito completa esta escena divertida, intentando saltar sobre la falda de la rolliza y lechosa dama.

La Tarde, Charles Francois Daubigny 1817-1878. Luego de buscar a conciencia, no hemos encontrado flores en este cuadro. Preferimos suponer que las hay a otra hora del día, pero el pintor solo ha podido incluir juncos a contraluz.

En esta línea, tres cuadros de Camille Jean Baptiste Corot nos brindan la posibilidad de admirar la campiña. Paisaje Boscoso Visto desde un Pueblo, Ciudad de Avray, y Estanque de Ville D'Avray, son tres cuadros similares en tamaño y marco. En todos, el artista ha optado por sugerir la presencia de flores silvestres con un picoteado aquí y allá, de rojos, azules y amarillos del pomo, sobre un prado, en el caso de Ciudad de Avray, pardo-dorado, y en los otros dos, de un tipo de verde. El tratamiento permite que estas motas de color se conviertan en diminutas y bellísimas flores por doquier.

Al despedirnos, descubrimos dos lotos y medio, flotando en la enorme superficie de Diana Sorprendida 1879, de Jules Joseph Lefebvre. Los cuerpos de las adolescentes olímpicas, rodeadas por un bosque confuso y sombrío, encuentran en estas flores blancas, tal vez un detalle de tranquilidad, ante la presencia invisible que las ha espantado.

# Hacia las biopolíticas

## Ante la ley, el campo de concentración como paradigma de la modernidad

por Daniel Link

En el prólogo a la edición norteamericana del año '77 de *El antiedipo* de Deleuze y Guattari, Foucault señala que ese libro bien puede entenderse como un libro sobre ética, y que el objetivo de Deleuze y Guattari (tanto en *El Antiedipo* como en *Mil mesetas*) sería mostrar las huellas, las llagas del fascismo en nuestros cuerpos. También dice que dice que uno podría deducir de estos libros un arte de vivir contrario a todas las formas del fascismo, algunos de cuyos imperativos serían los siguientes:

- liberen la acción política de cualquier forma de paranoia unitaria y totalizante;
- hagan crecer la acción, el pensamiento y los deseos por proliferación, yuxtaposición y disyunción, más que por subdivisión y jerarquización piramidal;
- suelten las amarras de las viejas categorías de lo negativo (la ley, el límite, la castración, la falta, la carencia) que el pensamiento occidental ha sacralizado durante tanto tiempo en tanto que formas de poder y modos de acceso a la realidad.
- no piensen que hay que estar triste para ser militante, incluso si lo que se combate es abominable. Lo que posee una fuerza revolucionaria es el vínculo del deseo con la realidad (y no su fuga en las formas de la representación);
- no se enamoren del poder.

Esa sería la ética que uno puede deducir de las páginas de Deleuze, y me parece que es una ética que todavía vale la pena sostener, sobre todo en un contexto como el que nos convoca.

Vamos a contextualizar muy rápidamente la discusión sobre las biopolíticas, sobre todo a partir de la obra de Giorgio Agamben, un filósofo italiano que lleva más lejos las posiciones en relación con la politización de la vida y de la muerte tal y como pueden leerse en los últimos tramos de la obra de Foucault. Ustedes saben que Foucault murió de SIDA, pero cuando Foucault escribe estas cosas de las cuales vamos a hablar, todavía el SIDA no existía, por lo cual resultan ciertamente más estremecedoras.

En todo caso, lo que señala el propio Agamben en *Homo Sacer* es que la muerte de Foucault le impidió desarrollar todas las implicaciones del concepto de biopolítica que estaba planteando en los últimos cursos que había desarrollado en el Collège de France.

En el curso "Defender la sociedad" Foucault dice que en el siglo XIX se produce la estatización de lo biológico; en algún sentido comenzaría esta nueva forma de la política que es lo que él llama biopolítica, para lo cual hay que pensar, dice Foucault, que en la teoría clásica de la soberanía el soberano tiene el derecho de hacer morir (condenar a muerte) y dejar vivir. Mientras que en el derecho político del siglo XIX aparecería una transformación de este principio, que da a la soberanía el derecho de hacer vivir y dejar morir. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dice Foucault, aparece una nueva tecnología de poder que integra y modifica parcialmente la tecnología disciplinaria anterior; esta nueva técnica no es disciplinaria y se aplica a la vida de los hombres en general, no al hombre-cuerpo, sino al hombre-vivo, al hombre-ser viviente (en el lími-

te, al hombre-especie). Es el pasaje, por lo tanto, de la anatomopolítica que correspondería a ese período anterior (siglos XVII y XVIII), a la biopolítica (siglo XIX), que implica un trabajo del Estado en términos de definir la natalidad, la mortalidad, la longevidad o la ecología (las relaciones de la especie humana con su medio). La biopolítica de fines del siglo XVIII y siglo XIX opera sobre un nuevo personaje distinto del individuo, que es la población (entendida como cuerpo múltiple).

Esta inconmensurabilidad del nuevo biopoder es lo que lo vuelve excesivo respecto del derecho soberano tradicionalmente concebido. Este exceso de poder aparece cuando el hombre tiene, técnica y políticamente, la posibilidad no sólo de disponer la vida, sino de hacerla proliferar, fabricar lo vivo y lo monstruoso, y, en el límite, virus incontrolables y universalmente destructores. A esto iba: esto lo escribe cuando el SIDA todavía no existía; sin embargo, Foucault está ya previendo la capacidad tanática del capitalismo en términos de producir estos agentes incontrolables y universalmente destructores.

Homo sacer. Lo que plantea Agamben es llevar las hipótesis de Foucault sobre la biopolítica al campo de concentración. Para Agamben, la inscripción de la nuda vida (la vida desprovista de todo predicado ciudadano) en la esfera política es el núcleo originario (aunque oculto) del poder soberano.

Agamben considera a esta relación entre vida y política tan antigua como el poder soberano mismo y por eso recurre a esa figura equivalente de la nuda vida que toma del derecho romano arcaico, el *homo sacer* (un hombre en algún sentido sagrado en la medida en que no puede ser sacrificado, pero que además puede ser asesinado, matado, sin que eso constituya delito).

Dice Agamben que hay una paradoja de la soberanía, dado que el soberano está al mismo tiempo fuera y dentro del ordenamiento jurídico. Y esto es porque el soberano se define por su poder para proclamar el estado de excepción (suspender la Constitución, la vigencia de los derechos ciudadanos, etc). De modo que hay allí una paradoja dado que, de acuerdo con esta presentación, la ley está fuera de sí misma. Otro enunciado paradójico que se deriva de aquél: el soberano, que está fuera de la ley, declara, sin embargo, que no hay un afuera de la ley. En principio, el soberano reina sobre aquello que es capaz de interiorizar, y en todo caso el Estado tiene efectivamente esta forma inclusiva. Pero a partir de esta paradoja lo que se ve —señala Agamben— es que la soberanía también se ejerce sobre aquello que queda fuera de la ley, al margen de la ley. La norma, por lo tanto, se aplica a la excepción desaplicándose.

Tenemos, pues, una topología, y esta topología marca un adentro y un afuera respecto de la soberanía, respecto del Estado, pero también marca un umbral. Ese umbral de indiferencia es precisamente la excepción, como forma originaria del derecho y como estructura de la soberanía. Esto le sirve a Agamben para realizar la siguiente pirueta de razonamiento: "Si la excepción es la estructura de la soberanía, es la estructura originaria según la cual el derecho se refiere a la vida y la incluye en él por medio de su propia suspensión." "La relación originaria de la ley con la vida no es la de aplicación, sino el

abandono”.

El homo sacer es santo en el sentido por lo tanto de que no puede ser sacrificado a la divinidad porque ya pertenece a la divinidad, pero a la vez es tabú en el sentido que el tabú tiene en las sociedades así llamadas primitivas: impuro. La nuda vida equivale a la vida sagrada del homo sacer, y la producción de la nuda vida es, en este sentido, la contribución original de la soberanía. “En los dos límites extremos del ordenamiento, soberano y homo sacer ofrecen dos figuras simétricas que tienen la misma estructura y están correlacionadas, en el sentido de que soberano es aquel respecto al cual todos los hombres son potencialmente homini sacri y homo sacer es aquel con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos.” A lo que vamos a llegar es a que, en rigor, el paradigma político de la modernidad es el campo de concentración y no la ciudad.

El espacio de la política moderna, entonces, no tiene que ver con los derechos ciudadanos, sino con la nuda vida. “Desde este punto de vista, el haber pretendido restituir al exterminio de los judíos un aura sacrificial mediante el término ‘holocausto’ es una irresponsable ceguera historiográfica. El judío bajo el nazismo es el referente negativo privilegiado de la nueva soberanía biopolítica, y como tal un caso flagrante de homo sacer, en el sentido de una vida a la que se puede dar muerte, pero que es insacrificable. El matarlos no constituye, por eso, como veremos, la ejecución de una pena capital ni un sacrificio, sino tan sólo la actualización de una simple posibilidad de recibir la muerte que es inherente a la condición de judío como tal. La verdad difícil de aceptar para las propias víctimas, pero que, con todo, debemos tener el valor de no cubrir con velos sacrificiales es que los judíos no fueron exterminados en el transcurso de un delirante y gigantesco holocausto, sino, literalmente, tal como Hitler había anunciado, ‘como piojos’, es decir, como nuda vida. La dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el derecho, sino la biopolítica.” (p. 147).

Eso es propiamente una biopolítica. Según Foucault, una actuación (y un conjunto de decisiones) sobre un cuerpo múltiple, en relación con el cual el Estado define problemáticas (y soluciones a esas problemáticas) que tienen que ver con el nacimiento, la muerte y la longevidad. Agamben dice: bueno, pensemos, además, que la modernidad lo que hace es postular el campo de concentración como paradigma de su funcionamiento político. Ahora bien: al mismo tiempo que la biopolítica se afirma, amplifica su radio de acción; todos podemos ser homini sacri respecto de otro, y cualquiera puede ser soberano en relación con nosotros. Todos y cualquiera de nosotros puede ser expulsado de un país siendo considerado un inmigrante ilegal, y todos y cualquiera de nosotros puede ser despojado de sus derechos ciudadanos por alguna razón o por la otra.

Si hubiera que hacer una cronología para ver en qué momento la biopolítica ya adquiere esta doble tendencia hacia su afirmación y a su progresiva ampliación, efectivamente uno tendría que pensar en la declaración de los derechos humanos de 1789, “Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano”. Ahí hay un problema, dice Agamben. ¿Por qué los

derechos del hombre y del ciudadano? ¿Es que son dos cosas diferentes? ¿Qué otros derechos podría haber que no fueran los del ciudadano? (Bueno, sí, los de los niños, pero la Declaración dice “del hombre”). Allí ya hay un aparato jurídico directamente consagrado a definir qué cosa es la vida.

En 1920 se publica en Alemania un panfleto favorable a la eutanasia (que acaba de ser aprobada en Holanda, por otro lado). Panfleto bienintencionado, dice Agamben (pero no importan las buenas intenciones) en el que estos dos médicos argumentan a favor de la eutanasia; se funda en la afirmación de que hay una vida indigna de ser vivida, una vida sin valor. “Es así como vemos –dice Agamben– que la nuda vida ya no está confinada en un lugar particular o en una categoría definida, sino que habita en el cuerpo biológico de todo ser vivo.” Década del ’30. Leyes ya propiamente nazis, por ejemplo, la ley de eugenesia de 1933. Agamben se pregunta por qué con tanta rapidez Hitler necesitó promulgar leyes relativas a la eugenesia, que se cuentan entre las primeras leyes que aprueba su gobierno, leyes que por ejemplo impiden a ciertos individuos procrear, o leyes que obligan a que ciertos individuos sean esterilizados. Bien, es que se trataba de definir allí el juego que el poder soberano podía establecer sobre la nuda vida. El tercer Reich es el momento en que la integración de medicina y política, que es uno de los caracteres esenciales de la biopolítica moderna, comienza a asumir su forma acabada, la forma que tendría hasta hoy. Las peores atrocidades que se cometieron en los campos de concentración fueron los experimentos “científicos” con internos de los campos (El huevo de la serpiente).

El exterminio de los judíos es sólo un capítulo de la biopolítica del Reich, naturalmente el más atroz, pero solamente un capítulo. La política eugenésica del Reich iba mucho más allá que la eliminación de los judíos.

“En la biopolítica moderna (el que habla es de nuevo Agamben), que asume su forma más acabada en la política eugenésica del Tercer Reich, el médico y el soberano parecen intercambiar sus papeles.”

Otra fecha importante. En 1959, mucho tiempo después de la guerra, dos neurofisiólogos franceses proponen una noción, el ultracoma, que sería un estadio de la vida en el cual cesan todas las funciones vitales. Entre el ’59 y el ’68 se discute, por lo tanto, sobre este nuevo estatuto de los individuos comatosos, en los cuales todas las funciones vitales han cesado, pero que sin embargo todavía están “vivos”. Y en el ’68, un informe de una comisión especialmente creada por la Universidad de Harvard fija los que se considerarán como los nuevos criterios de fallecimiento de las personas, introduciendo la noción de muerte cerebral (que comienza a ser incorporada a partir de 1968 en las legislaciones). La fluctuación de lo que se considera la muerte equivale a una politización de la muerte, dado que la muerte –dice Agamben– pasa a convertirse en esta forma en un epifenómeno de la tecnología del trasplante. La muerte cerebral se define precisamente por el cese de las funciones cerebrales, en la medida en que el cerebro es el único órgano no transplantable (hasta el momento). Y ésta es la razón por la cual cuando cesan las funciones cerebrales el individuo está muerto. Ese espacio de indeterminación es el

mismo espacio que habita la nuda vida. Karen Quinlan.

[Nota al pie] Uno de los mejores libros de poemas publicados el año pasado, *La guerra civil* de Ariel Schettini tematiza sistemáticamente las relaciones entre técnica, vida y Estado. Casualmente uno de ellos se llama Karen Ann Quinlan.

La sala de reanimación, dice Agamben, o la sala de terapia intensiva, lo que fuere, es el espacio de excepción en el cual este “falso vivo” funciona como la encarnación extrema del homo sacer. Y es en relación con esto que Agamben dice: “En las democracias modernas es posible decir públicamente lo que los biopolíticos nazis no se atrevieron a decir.”

En *La voluntad de saber* (1976) de Foucault leemos, por ejemplo, que “El hombre moderno es un animal en cuya política está puesto en entredichos su vida de ser viviente.” Y hemos leído en *Homo sacer*, un texto de 1995, que “El campo de concentración es el paradigma biopolítico de lo moderno.” Esas afirmaciones, decíamos, describen el modo de operar, pero también el objeto y la estrategia de la biopolítica. Es importante retener, por lo tanto, que respecto del Estado no es tanto la conciencia (las representaciones) lo que estaría en juego, sino el cuerpo.

La pregunta es cómo hemos llegado a este punto. Podríamos decir que hemos llegado a este punto a partir de la autonomización del juego de la ciencia médica y de la biología respecto de los relatos de legitimación, tal como Lyotard afirma o, más sencillamente, a partir de la crisis del humanismo, tal como Sloterdijk señala en su texto *Normas para el parque humano*. Esa crisis del humanismo es la crisis de una comunidad unida por lazos de amor y de amistad (como sueño o fantasía sectaria). “La secta de los que sabemos leer”, dice Sloterdijk. El Estado moderno no sería si no la masificación por la vía de la escolaridad de ese modelo de relación, de esa secta soñada, de esa comunidad de amigos unidos por cartas que se envían unos a otros. “¿Qué otra cosa, dice Sloterdijk, son las naciones modernas si no eficaces ficciones de públicos lectores que a través de una misma lectura se han convertido en asociaciones de amigos que congenian?” El período de mayor esplendor del humanismo va de 1789 hasta 1945. Desde la Revolución Francesa hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, los humanismos nacionales encuentran justamente su momento de mayor esplendor. Luego son suplantados por los medios masivos de comunicación y, luego, las redes informáticas. Sloterdijk dice que a partir de 1918 (la fecha en la cual se inventa la radio) y a partir de 1945 (la fecha en la cual se inventa la televisión) se instauran nuevos modos de coexistencia. ¿Qué dicen esas fechas? Que, y esta es la mayor astucia de Sloterdijk, los medios son la continuación de la guerra por otras vías. La barbarie de los medios masivos de comunicación es la continuación de la guerra por otras vías. Es decir que las democracias de masas son la continuación del fascismo por otras vías. Y Agamben estaba diciendo lo mismo.

Vivimos pues en sociedades post-liberales, pero también vivimos, sobre todo, en sociedades post-literarias y post-epistolares, es decir, en sociedades post-humanísticas. “Las sociedades modernas -dice Sloterdijk- sólo ya marginalmente pueden producir síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares y humanísticos.” (pág. 28)

El humanismo habría sido el modo (histórico) de responder a la pregunta (histórica) de cómo el hombre puede convertirse en ser humano “verdadero” o “real”. La pregunta de nuestra época sería, agotado el humanismo, ¿Qué amansará al ser humano?

Sloterdijk analiza un fragmento de Nietzsche y concluye en que su profecía es más bien sombría. El hombre como criador del hombre (otra manera de llamar al impulso domesticador del humanismo) implica también una “política de cría” y esa política de cría (así se lee en el Zarathustra) vuelve al hombre más pequeño “mediante una habilidosa asociación entre ética y genética” (pág. 63), dice Sloterdijk. La solución (conocida) de Nietzsche, es el emblema del “superhombre” como resultado de una política de cría alternativa. ¿Por qué no podemos retomar puntualmente las propuestas de Nietzsche? Porque Nietzsche plantea, en relación con estas políticas de cría, un “agente planificador” (pág. 67). En algún sentido Sloterdijk nos está diciendo que el problema con Nietzsche es su paranoia. [Sloterdijk] dice: “no hay tal agente planificador, hay más bien cría sin criador, y por lo tanto, corriente biocultural sin sujeto”.

El humanismo amansador y domesticador funciona como el “poder oculto tras el poder”, o el modo en que se articulan saber y poder a lo largo de veinte siglos de filosofía.

De modo que el horizonte que constituye el espacio de nuestra actuación plantea la necesidad de una “nueva estructura del cultivo” (Kultivierungsstruktur). Y esta nueva estructura del cultivo de sí es lo que permitiría mitigar la “ola de desenfreno” o violencia desinhibida que caracteriza nuestro presente.

Es en ese momento en el cual Sloterdijk se pregunta hasta qué punto se constituirán nuevas antropotécnicas, es decir, técnicas de manipulación de lo que el hombre sea, alrededor de la reforma genética, alrededor de la selección prenatal, alrededor del nacimiento opcional. El desafío actual sería por lo tanto tratar de encontrar una respuesta a estas antropotécnicas biopolíticas que caracterizan centralmente esta ola de desenfreno o violencia desinhibida en la que vivimos.

En una entrevista reciente, Toni Negri señala lo siguiente: “Hoy las tres consignas que se ponen a la orden del día cada vez con mayor frecuencia (...) son: salario garantizado a todos los ciudadanos del mundo; libertad de movimiento en todo sentido y en todo tiempo para todos, y control del proceso social, científico y productivo, o mejor aún: control (biopolítico) de base del biopoder capitalista.” Uno de los problemas filosóficos del momento sería este desafío que las técnicas de manipulación biológica plantean al hombre. “El problema es la actual desigualdad -insiste Sloterdijk- de los hombres ante el saber que da poder” (pág. 77).

De acuerdo, -dice Sloterdijk- hemos verificado el retiro de los dioses, la muerte de Dios, hemos verificado el retiro de los sabios, la muerte del humanismo; razón por la cual deberíamos insistir hoy en la necesidad de pensar nuevas reglas para el cuidado de sí diferentes precisamente del pastoreo, diferentes de la política de cría y reproducción, diferentes de la biopolítica que podría pensarse en ese arco que va desde Platón hasta Heidegger. Precisamente eso es lo que permitiría enfrentar el “biopoder” a partir del cual los Estados ejercen su poder sobre los cuerpos. Es decir: la biopolítica está empezando a ser pensada.

# Un artista en la Escuela de Calcuta

Por Alfredo Prior

Llaman a Aru Dutt "el pintor de las pieles, los pétalos y la sal". "El cornac de Ganesha" o "El cornac voyeur", como también se lo conoce, nació en Calcuta en 1857.

Amanda Coomaraswamy, el más destacado crítico de arte indostaní, quien fuera su discípulo y confidente, en el Colegio Politécnico de Calcuta, nos orienta sobre los orígenes de sus obsesiones: "El pequeño Aru era un joven tímido, para quien toda relación humana resultaba difícil- algo raro en aquel Politécnico, en cuyas aulas se combinaban, según era fama, los rigores académicos con el desenfreno de los ritos tántricos.

Enamorado de Amrita Naidu, hija de su profesor de pintura, no intercambiaba con ella palabra ni mirada alguna en sus siete años de internado. Sólo atinaba a contemplarla, oculto en la torre del campanario, las tardes en que la muchacha jugaba en el patio con las mascotas del colegio, un casal de elefantes enanos de ceremonia.

Amrita solía llevar un gran tazón colmado de mantequilla, con la cual untaba las tres o cuatro docenas de mangos que comía en sus recreos. Cuando ya no quedaban frutas, cosa que sucedía en media hora, dado su descomunal apetito, se entretenía untando con la manteca restante la piel de los elefantitos. Luego, mientras recitaba un mantra en honor a su dios familiar, se dedicaba indolente a deshojar rosas, cuyos pétalos pegaba en los pringosos lomos de los animales, formando dibujos que semejabán mandalas deformes e inacabados.

Aru Dutt, durante toda su vida, no hizo otra cosa que recrear en su extensa obra estas ceremonias de su primer y único amor: la imponentemente gorda Amrita, a quien consideraba una reencarnación de Ganesha, la diosa elefanta."Hasta aquí el testimonio de Coomaraswamy.

Luego de culminar sus estudios con el título de Bachiller en Artes y Ciencias, Aru recorrió la India en toda su extensión, realizando en cada lugar al que arribaba un capítulo de su obra "A Sheaf gleaned in Butter Fields", un "libro de artista" de características monumentales (se conservan más de dieciocho mil pinturas y cuatrocientos treinta y siete "Himnos"-poemas a la usanza de los Vedas-).

Las complicadas ceremonias que constituían su arte se prolongaban durante varios días. Cada una de las acciones y expresiones habían sido prescriptas por el artista en sus "Instrucciones de Dustipore". Su obsesiva preocupación en cada

punto de la ejecución prestaba significación a la cosa simbolizada, pues "el que así lo sabe" (ya evam eva) goza el fruto de su rito: la seguridad del resultado.

Sintetizando, diremos que Aru conseguía en cada región adonde la puesta en escena de su práctica lo llevaba, un casal de elefantes enanos blancos, a los que introducía en grandes cubetas colmadas de manteca. "El cornac de Ganesha" procedía luego, mediante masajes y cánticos a inducir el apareamiento de los paquidermos. Cuando la cópula se producía "el conductor voyeur" salpicaba sus cuerpos con sal y pétalos de rosa. Tomaba, de inmediato, impresiones de las rugosas pieles en delgadísimos pliegos de papel transparente, que desde entonces se denominan "papel manteca".

Posteriormente los endurecía, hasta darles la rigidez de cartones, con cola de hurón y preciosos pigmentos vegetales, que él mismo fabricaba.

Por último recortaba fragmentos en formas geométricas que imitaban los torpes mandalas de Amrita.

Todas estas acciones eran acompañadas por el recitado de sus Himnos, de los cuales transcribimos aquí, en su primera versión al español, el Décimo Octavo:

## HIMNO XVIII

Con montañas de manteca glorifico tu piel, Ganesha;  
Con pétalos de rosa de las márgenes del Indo las riego,  
Con sal de ultramar establezco sus senderos:  
Tuyos son -¡Oh, Ganesha!- estas montañas donde purifico mi espíritu.

Te entronizo en la más alta cima de lo blando,

Yo, Aru Dutt, tu sacerdote cornac

En lo más duro de tus ritos oficio.

A todo me presto y me devuelves todo

(Con intereses de incienso, mirra,

Clavos de olor, cúrcuma y tomillo).

Tuyo soy como el curry al arroz (con curry)

Y el dedo del Gato al anillo del Ratón.

Derrama sobre mí el fruto de tu vientre:

¡Ganeshito!

En mí crece -y al crecer te glorifica- un vasto anhelo,

Anchuroso como las riberas del Ganges,

Caudoloso como un millón de Bharatas, gangoso.

Quiero verte sobre un dado de marfil parada,

Ganesha, divina, ¡sagrada elefanta!

# El trauma del colonizado

## Pistas sobre la curación de la próxima Documenta

THE SHORT CENTURY-INDEPENDANCE AND LIBERATION MOVEMENTS IN AFRICA 1945-1994  
EXPOSICIÓN DEL HAUS DER KULTUREN DER WELT EN EL GROPIUS-BAU, NIEDERKIRCHNERSTRASSE 7, BERLIN,  
WWW.HKW. 18.5.01 AL 29.7.01

Timo Berger  
(desde Berlín, timo@berger.net.ar)

Auspiciado por la Haus der Kulturen der Welt (la casa de las culturas del mundo) -esa institución berlinesa que se ocupa desde hace más de veinticinco años de la presentación y mediación de creaciones artísticas y procesos culturales oriundos de la periferia del Arte contemporáneo dominado todavía por los conceptos estéticos y críticos de la metrópoli- la exposición curada por el nigeriano Okwui Enwezor sorprende al público con una plenitud de materiales tanto artísticos como contextuales. A la vez, toda la concepción de Short Century que toma como título un lema con lo que Hobsbawm denominó el siglo XX deja insinuar cómo será la próxima Documenta en Kassel de cuya curación Enwezor fue encargado a principios de este año. La exposición sobre los movimientos de liberación e independencia en África -más allá de una mera reducción a un ensayo para la Documenta- presenta una vastedad de obras artísticas en su mayoría ignoradas por el público occidental y llama la atención una vez más al hecho de que de la producción artística del continente africano se perciben, aún hasta hoy, casi sólo las artesanías del folklor rural. De tal modo, mientras que en la metrópoli europea se coleccionaban y exponían las máscaras y los fetiches tribales, en África, como evidencia la exposición de Enwezor, se desarrollaron lenguajes artísticos múltiples y diversos. El énfasis en el material presentado está justamente en mostrar lo heterogéneo y no-simultáneo del Arte africano de este corto siglo marcado por los dos fechas en el título: 1945 -el comienzo de las luchas anticoloniales- y 1994 -la victoria electoral de Nelson Mandela en Suráfrica-. Contra el intento homogeneizador del discurso colonial europeo y sus aspiraciones de universalizar sus conceptos éticos y estéticos, Enwezor no construye una totalidad de un discurso de arte poscolonial, sino que mantiene y describe las diferencias entre distintas soluciones artísticas situándolas en los marcos de las luchas anticoloniales de sus respectivos países. Así nunca se crea un objeto único de Arte africano y Enwezor puede esquivar las trampas de una posición esencialista tan sospechosa como peligrosa como cualquier otro afán nacionalista aun siendo, en este caso, del lado opuesto, de los colonizados; y también así, se abstiene de producir una serie de mercancías artísticas de fácil inclusión al circuito comercial del Arte contemporáneo, una vez ruborizado el Arte africano como una variedad emergente y exótica del Arte universal cuyo poder de referencia sigue ejerciéndose en el centro del mundo occidental. En este sentido, la exposición logra sus fines: al contar con obras de Arte y materiales periodísticos la historia de la liberación y la independencia de los países africanos, la exposición inten-

ta liberarse de las categorías y rótulos de la academia occidental que, en sus más diversas disciplinas (como la Biología, la Antropología, la Psicología, la Economía, la Sociología, la Geografía, etc.) acompañó y muchas veces legitimó la intervención colonial creando un discurso poderoso sobre los Otros que impidió, por mucho tiempo, que la voz del Otro fuese escuchado en la metrópoli. En Short Century, esa relación del poder de definición se subvierte, al menos, dentro del espacio de la exposición - gracias a una coyuntura política que deja que se abra un lugar a y que se concede un presupuesto para una visión del arte africano como imbricado en las luchas anticoloniales que proviene de los ex-colonizados mismos. Enwezor quiere lograr que los materiales presentados hablen por sí mismos: por eso, en vez de poner largos comentarios indicando y entramando fechas y actores, coloca panfletos políticos como los carteles de la MPLA (Movimento Popular da Liberação do Angola), fotos de arte muralista incitando a la alfabetización, trabajos de vídeo que tematizan la tortura ejercida por las tropas de los estados coloniales, filmes y proyecciones de diapositivas tratando de diversas etapas de las luchas anticoloniales, libros de intelectuales africanos y de los escritores del movimiento de la Négritude como Leopold Senghor, pero también grabaciones de música africana que pone en evidencia su fuerte influencia en las variantes de la música popular occidental como el blues, el jazz y el rocanrol. Para entender al Arte Africano no basta con exponerlo en sus diversas manifestaciones, sino que resulta importante mostrar las continuas inflexiones del discurso colonial con sus términos racistas que creyó en último lugar el sistema pérfido y antihumano de la Apartheid en Surafrica. Invocando a los teóricos del poscolonialismo, entendió el prefijo "pos" como "anti", la exposición establece un marco dentro del cual, el Arte Africano obtiene su legitimación no sólo en su relación con las luchas políticas, sino, en última instancia, como expresión de una visión artística atribuible a un individuo histórico, el/la artista, con su poder de trascender el contexto de producción de la obra y hablar a un público que es ajeno a él. Enwezor cita a Franz Fanon y su descripción del trauma del colonizado que consiste en su afán inlograble de copiar a su domo blanco, a la exigencia de Ngûgi waThiong'o de decolonizar, antes del todo, la mente y a Chinua Achebe que defiende su elección del inglés como idioma de sus novelas arguyendo que se necesita, por un lado, una lengua universalmente entendible y por el otro, una lengua adaptada al contexto local, un inglés africanizado. Las obras expuestas están captadas en el momento de construir tal lenguaje con un enfoque tanto global como local. Para tal empresa, la/os artistas toman y remodelan concepciones artísticas que provienen de la vanguardias europeas, del cubismo y del surrealismo que irónicamente hicieron anteriormente su propia lectura de las culturas africanas bajo el signo de lo "primitivo", pero también se sirven de fuentes autóctonas y de formas culturales reprimidas en Europa como géneros menores como la oralidad, el arte funcional, el decor, la artesanía o la pintura del cuerpo.



# Berlín con sabor soso

BERLIN BIENNALE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST/  
2DA BIENAL BERLINÉS DE ARTE CONTEMPORÁNEO  
KUNST-WERKE BERLIN, AUGUSTSTR; POSTFUHRAMT, ORANIENBUR-  
GER STR.; S-BAHNBÖGENJANNOWITZBRÜCKE; ALLIANS TREPTO-  
WERS, AM TREPTOWER PARK.  
20.4 AL 20.6

Timo Berger (desde Berlín)

**C**erraron las puertas de la segunda bienal berlinés con una DJane que ponía música electrónica. Una finissage en el patio de las Kunst-Werke, anteriormente una fábrica de manteca, conocida ahora como uno de los sitios más innovativos a la hora de exponer arte contemporáneo. Pero esta vez, el intento de producir un evento de arte de gran alcance, no una vista parcial con un enfoque singular, fracasó. No se puede ni comparar de lejos con la Bienal de Venecia a la cual busca aludir -no sólo por la homonimia en el título-. De tal modo que la Bienal de Berlín deja un sabor soso en la boca: recorriendo todas las galerías involucradas no se encuentra al hilo rojo, no se ve ni una temática ni una preocupación en común, sino obras dispersas de poca atracción. Demasiados trabajos de video -¿por qué "lo nuevo" está todavía ligado con esa técnica de difícil receptividad?-, algo de pintura y de fotografía, poco de plástica. Después

unas obras que más bien llamaron la atención de la prensa que la del público interesado: en una de las salas, se podían recibir gratuitamente masajes Thai. Dentro de todas las obras escogidas, se hallaron -como siempre- unas perlas. Quiero mencionar a dos: la polaca Katarzyna Józefowicz montó un campo de cuatro por cinco metros de cartón aislante en cuyo superficie puso millones de imágenes de cabezas humanas nítidamente recortadas de revistas y periódicos. Así de lejos parecía una cancha repleta de gente y acercándose se diferenciaban diferentes texturas, engranajes, modos de impresión: un alfombra de imágenes, un mar de personas y el/la espectador/a con una perspectiva olímpica. Después una serie de fotos en blanco y negro de Rosângela Rennò que mostraban desde distintos ángulos el occipucio de un hombre de pelo corto. Tanto el negativo como la copia fueron manipulados con productos químicos para obtener un efecto anti-foto realista, más de collage, de superposición de una imagen tomada de una película vieja con un Rayogramm. Más allá de la materialidad de la obra, fascinó como la estructura del pelo, el remolino del hombre se parecía a las huellas digitales revelando así la externalización de la identidad humana, a la que se reduce a una matrix de reconocimiento obturando toda manifestación de una voluntad propia: una metáfora obscura de la vida en las sociedades en emergencia como él.

# Ruth Benzacar

Galería de arte

Marta Minujin

Reality Art Show

Alejandro Kuropatwa

"Mujer"

Karina El Azem

en el Nuevo Espacio

Ernesto Ballesteros

en el Nuevo Espacio

Hasta el 14 de julio

18 de julio al 18 de agosto

Florida 1000

[galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

[www.ruthbenzacar.com](http://www.ruthbenzacar.com)

4313 8480

# El arte ya no es morirte de frío

Las galerías ya no garantizan y te podés sentir un boludo

Por Gustavo Kortsarz  
(Paris, abril de 2001)

Estoy en la ferretería del bhv (vine a comprar hilo sisal para una instalación escénica que estoy preparando), mientras hago la cola para pagar, mi atención es atraída por unos objetos que parecen módulos de presentación de productos. Tienen diferentes dimensiones pero una estructura similar: un paralelepípedo de unos 40 cm en su lado mayor, con agujeros de forma oval en sus caras y hueco en el interior; este volumen forrado en piel sintética de color gris sirve de base al conjunto; de allí parte una columna de ubicación excéntrica de unos 8 cm de diámetro, la columna está íntegramente cubierta de un grueso hilo sisal que la rodea subiendo en forma helicoidal; sobre la columna se encuentra otro volumen más pequeño, de características similares a la base, del cual puede continuar la columna para sostener un tercer volumen, o bien detenerse en este nivel.

Otros objetos del mismo tipo, de altura y colores diferentes se encuentran sobre la misma tarima.

Los objetos en cuestión (sigo pensando que son presentadores) me parecen espantosos y al mismo tiempo me digo que es el tipo de "obra" que se expone en algunas galerías. Me acerco para ver de qué se trata: son juegos para gatos, estoy en la sección animales domésticos.

La pregunta que se impone es la de siempre: qué es el arte, dónde lo encontramos, qué es lo que caracteriza a la obra de arte? y más precisamente en este caso: qué es lo que hace que un objeto deje de ser un simple objeto para convertirse en un objeto artístico?

Siguiendo a Malcolm McLaren, podríamos decir que todo esto es ni más ni menos que la manifestación del mundo karaoke; « vivir en el mundo karaoke es vivir en un mundo desprovisto de ironía, exento de todo punto de vista, en el cual cultura de masas y cultura elitista se confunden. » (1)

Estoy escribiendo estas líneas en una de las computadoras del Metafort; a pocos metros de mí hay una gran máquina fotocopidora y mientras la miro la imagino totalmente forrada en piel de tigre y me digo que un objeto de esa naturaleza bien podría formar parte de alguna de las exposiciones recientes del Centro Pompidou o del Museo de Arte Moderno de la Ville de París.

A la pregunta anterior (aún sin contestar) se le agrega la siguiente: qué es lo que determina que dos objetos similares (admitiendo de antemano que se trata de objetos artísticos) presentados por diferentes artistas, en diferentes lugares de exposición, reciban de la crítica especializada valoraciones diferentes?

Un esbozo de respuesta podría ser que « lo artístico » no es una cualidad del objeto; o que en todo caso no lo es sólo del objeto sino que hay otras condiciones que deben reunirse y que van más allá del objeto en sí mismo.

Marcel Duchamp nos dió una respuesta hace ya casi un siglo al presentar su « Fontaine » y desplazar « lo artístico » del

objeto al artista. Dicho de otra manera; esto es un objeto artístico porque yo artista así lo determino.

Es aquí que entran en juego otros elementos de legitimación de la obra, tales como los fundamentos teóricos que la sostienen, la justifican (desde el punto de vista del artista), a lo cual hay que agregar la legitimación de la crítica y de la institución galerística y museal.

El resultado son objetos carentes de interés artístico, ya que « lo artístico » se ha desplazado a otra zona, por lo cual cabría preguntarse qué sentido tiene exponerlos, y más aun, venderlos. El objeto se ha convertido en el testimonio necesario, los restos tangibles, de un acto artístico conexo. Salvando las distancias, sería como comprar un manuscrito de Borges; el interés es puramente histórico, o fetichista.

« Il ne faut pas salir la merde » (2)

En 1967 Piero Manzoni presenta sus latas de « merda d'artista »; el año pasado, Wim Delvoye realiza una máquina a la que hay que darle de comer como a una persona; los alimentos son digeridos por la máquina, y al final del recorrido nos brinda su materia fecal, que el artista se encarga de envasar y vender al público (si es que hay alguien interesado en adquirirla), la obra, para los que tengan alguna duda, se llama « Cloaca ».

« Todo es posible a partir de ahora porque la cultura en su totalidad ha sido definida como un producto. El deseo de encontrar lo auténtico ha forzado a la sociedad a reconocer que todo el mundo puede ser un artista. Esta vía errática el carácter único del arte y lo adopta como un modo de vida con el objetivo de hacernos comprar más, porque tener un modo de vida artístico es consumir moda. » (3)

Estoy con Viviana tomando un café aquí en Saint-Denis, el tiempo empieza a ser primaveral así que nos instalamos en una mesa en el exterior, al sol, bajo los árboles. Surge el tema del objeto artístico: sería posible considerar el medio que nos rodea (canto de los pájaros, luz del sol, etc.) como una obra de arte? La respuesta es « no », ya que la obra de arte es un producto cultural. Ahora supongamos que el canto de los pájaros es en realidad una grabación y que la luz del sol un efecto logrado por un artificio de iluminación. Estaríamos ahora sí en presencia de un hecho artístico? La respuesta es « no » en la medida en que todos estemos convencidos de la « realidad » de la cosa. Pero si antes, durante, o después de la experiencia, alguien (el artista) comunicara que se trata de un hecho artístico, la situación daría un salto cualitativo ya que habría una intención detrás de algo que hasta entonces nos parecía natural.

En el caso precedente se trataría de una simulación, llamémosla ambientación, instalación o escenografía, ya que el artista habría reproducido artificialmente una situación cotidiana.

Tratemos de ir un poco más lejos con el razonamiento. Jacques de la Villeglé es un artista conocido por sus decollages; a fines de los 50 comenzó a arrancar restos de afiches pegados en los muros de la ciudad para volverlos a pegar sobre

un bastidor ; en el trayecto de la calle a la galería se opera la transformación del objeto ; transformación muy próxima al ready made.

Imaginemos a Villeglé paseando por las calles de París, súbitamente se detiene maravillado frente a un muro pero esta vez no despegamos los afiches, sólo se contenta con designar a ese fragmento de nuestra cotidianeidad como objeto artístico. En la medida en que no haya una señalización que lo haga explícito el acto artístico permanece mudo, mientras que el mismo objeto (panel de afiches) sacado de su contexto y puesto en una galería de arte cobra por ese simple hecho otra significación.

Aparentemente el enigma estaría resuelto y la respuesta sería "es una obra de arte porque está en una galería". Pero la cosa no es tan simple. Hace aproximadamente un año estaba haciendo un recorrido de galerías al azar, es decir que no iba a ver algo en especial, es más, ni siquiera sabía qué era lo que iba a ver. Entro en una galería y todas las obras expuestas son de una gran modestia, no hay ninguna que atrape fuertemente mi atención de inmediato, de modo que me dirijo hacia el objeto más cercano, un volumen del mismo color que la pared adherido a ella a pocos centímetros del suelo, lo observo un instante y no le encuentro un verdadero interés; miro a mi alrededor y me doy cuenta de que el objeto en cuestión no forma parte de la exposición, se trata simplemente de

una parte del sistema de calefacción del local tratado de disimular de la mejor manera posible para que no interfiera con las obras expuestas. Debo confesar que me sentí muy boludo. Tratando de extraer una enseñanza de lo acontecido podríamos concluir que "no todo objeto presente en una galería es una obra de arte"; por lo cual incluso dentro de una galería se hace necesario una señalización. Y seguimos sin respuesta a nuestras preguntas.

Cuando le hablo del tema a Frédéric (un amigo pintor), me dice que hace algún tiempo había leído un libro centrado en este asunto; en unos estantes de su atelier, detrás de otros libros, lo encuentra y me lo pasa. Se trata de "La transfiguration du banal" de Arthur Danto (4). Desde las primeras páginas puedo constatar que los planteos del autor, tal como me lo adelantara Frédéric, van en la misma dirección que mis interrogaciones; de modo que mientras leo a Danto dejo de escribir. Después veremos.

#### Notas

(1),(3) extractos de una conferencia de Malcolm McLaren frente a representantes de la industria televisual en Londres en noviembre de 1998.

(2) « No hay que ensuciar la mierda », Henri Michaux.

(4) la edición original es en inglés: "The Transfiguration of the Commonplace", Harvard University Press, 1981.

una red cultural que se expande en medio del naufragio económico y moral argentino

## ramona

## busca amantes

benefactores y fundraisers.

Si existen personas o empresas interesadas en el arte, la tecnología y el dinero, o las tres, contactarse a

ramona@cooltour.org

[www.cooltour.org/start](http://www.cooltour.org/start)

[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

[www.cooltour.org/boladenieve](http://www.cooltour.org/boladenieve)

## ramona se abre a los estudiantes

Pasantías

para estudiantes de

Historia del Arte, Periodismo,

Letras, Comunicación

Sociología, Historia, etc

ramona los convoca

para realizar

investigación y acción cultural

ramona@cooltour.org

# Artegas egas ironigasía

Catedragásico espagasiñol en Rosaigasio

Por Marcela Römer

A fines de mayo Rosario recibió la prestigiosa visita del catedrático Valeriano Bozal. Gracias al apoyo del AECI y el Centro Cultural de España Córdoba, el Centro Cultural del Parque España de Rosario lo invitó para una disertación titulada "La ironía en el arte contemporáneo". Bozal es docente de Historia del Arte en la Universidad Complutense en Madrid, ex presidente del patronato del Museo Reina Sofía y autor de numerosos textos como: "El lenguaje artístico", "El gusto", "Goya y el gusto moderno", "Mímesis: las imágenes y las cosas", "Estudios sobre la Crítica del Juicio", "Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo" y "Necesidad de la ironía", entre otros. Además de sus tareas académicas dirige en la actualidad la colección "La balsa de la Medusa" de Visor.

Después de su disertación en el Parque España visito la Escuela de Bellas Artes de Rosario para charlar con directivos, docentes y alumnos, en donde lo más interesante fueron las reflexiones conjuntas sobre la ironía y Duchamp. También visito el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" en donde con directivos e investigadores del museo se discutió preferente de política internacional, globalización cultural y de porqué para algunos catedráticos españoles la línea de investigación referida a los estudios culturales esta totalmente de moda. Nos quedaron varias preguntas para hacerle, pero creo que la más importante es: y después de la ironía, qué?

Estos son extractos textuales de su conferencia y su charla debate en la Escuela de Bellas Artes sobre Duchamp:

## Mímesis e ironía

"La principal aportación de Schlegel en este campo es la idea que tiene de relacionar ironía y ficción. La ironía, dice Schlegel, descubre la naturaleza de la ficción. Qué quiere decir que descubre la naturaleza de la ficción? Quiere decir algo bastante sencillo. Quiere decir que cuando el artista pinta, o el poeta hace poemas, o el novelista hace novelas; en sus novelas, en sus poemas, en sus pinturas, la condición ficticia, la condición de ficción que esas poesías, pinturas y novelas tienen, esta puesta en primer lugar. No se oculta que eso es una ficción. No se oculta que la novela es una novela, que la pintura es una pintura y que la poesía es una poesía. Schlegel dice textualmente que la ironía destruye la ilusión de la connaturalidad del arte. Esto podría entenderse quizá utilizando otro lenguaje, otro modo más sencillo. Algo así como Schlegel es el final de esa comprensión del arte según la cual el arte es una forma mimética, es una forma de mimesis (...) Si el arte es una forma de mimesis entonces el arte mejor, la pintura mejor, será la que más se parezca. Si el arte es una forma de mimesis, el parecido es una pauta, un valor, una medida. Cuanto más se parezca una obra mejor será. Cuanto más se parezca al objeto

pintado, a la acción pintada, al sujeto pintado, mejor será esa obra. Tendrá más calidad. Y cuanto más se parezca tendrá un carácter más ilusionista. Podríamos sospechar, podríamos pensar, podríamos conjeturar un tipo de obra que se pareciera tanto a aquella a la cual imita, al objeto al cual imita, que fuera como él. Esa sería la mejor. El doble sería la mejor, el clon sería la mejor obra. (...) Si nosotros hacemos un objeto, una imagen cuyo ilusionismo es tal que no somos capaces de identificar, o de separar, o de distanciar el modelo del objeto, nos encontraremos con dos tipos de realidades: una realidad y su doble. Sin embargo, piensen ustedes por un momento, la sensación que tenemos cuando nos encontramos ante un doble, es una sensación más bien de cierto rechazo. No nos encontramos a gusto con un doble. Nos produce algún tipo de repugnancia, incluso. (...) Porqué ese rechazo, porqué esa perturbación?. Si nosotros estamos de acuerdo con que la realidad imita, esa sería la obra que más nos haría gozar. Hemos llegado a creer que era real. Qué mayor ilusionismo se puede pedir, que confundir la obra creada artificial con la obra natural. Yo creo que no es tan sencillo, porque nosotros no estamos en la época de la mimesis. Desde el romanticismo, esa mimesis ha sido rechazada. (...) desde que Schlegel planteo en el campo del arte la ironía como el elemento de discusión del ilusionismo, el naturalismo, como afirmación de la ficción. Eso es lo que es en verdad. La desaparición del ilusionismo es la afirmación de la ficción. Desde ese momento hemos abandonado el terreno. Si es que antes estuvimos en él. Hemos abandonado el terreno de la mimesis y nos hemos situado en otra perspectiva. Y en esa otra perspectiva, aceptamos la mimesis siempre que no sea completa. Nos gusta, pero cuando no se llega a alcanzar. Lo cual es una situación realmente contradictoria. Aceptamos la mimesis, la representación mimética siempre que no sea perfecta, siempre que nos demos cuenta que realmente es una representación mimética. (...) nos gusta porque destruimos ese ilusionismo, porque afirmamos ese carácter de ficción."

## Historia e ironía

"Puedo mencionar un ejemplo claro para todo el mundo. El "Guernica" de Picasso. Quién no conoce el "Guernica" de Picasso. Qué es el "Guernica" de Picasso? Un gran cartel gigantesco, que se coloca en el pabellón de la República española en 1937 en París para levantar los ánimos y denunciar la violencia fascista. El caso es que el "Guernica" se convirtió en una obra de arte. En una de las grandes obras de arte del siglo veinte. Y una de las grandes obras de arte del siglo veinte lo que pone ante nuestros ojos es la crueldad más extrema, es la violencia más absoluta. Es decir, quizás levanto los ánimos de muchos, posiblemente lo hizo después que la guerra terminara, estoy seguro. Pero "Guernica" es el acta de un fracaso. El acta de una derrota. (...) Tampoco era el "Guernica" el que

anunciaba la derrota, todo lo contrario, fue la historia la que se encargó de darle ese significado. La historia es el instrumento de la ironía. (...) a este respecto dice Benjamin que lo terrible de la historia es que la escriben los vencedores. (...) La historia irónicamente ciega la hierba bajo los pies de los vencedores. La ironía, por tanto, aparece como un factor no solamente para explicar elementos del arte contemporáneo, aparece como un factor de la historia contemporánea. Porqué? porque esos valores de felicidad, de igualdad, de justicia, de libertad, de dignidad siguen estando ahí presentes como valores. Mientras sigan estando ahí presentes como valores la ironía trabaja sobre todo aquello que dice es una transformación en el camino del progreso, pero no realiza.”

#### Arte e ironía

“... la ruptura aparece como rasgo artístico incluso aunque la vanguardia haya desaparecido. También ese parece un rasgo claramente irónico. Un rasgo en el cual se marca siempre al otro ... se marca la distancia (...) La ironía no aporta ningún programa. En el momento que hay programa desaparece la ironía. Cuando hay un programa, se dice has esto, eso es una orden o una invitación a hacerlo, o una crítica, pero eso no es la ironía. La ironía tiene que dejarme en la incertidumbre, en la inseguridad. (...) Ese lenguaje irónico, ese yo irónico, podríamos considerar que es el lenguaje poético, puesto que lo propio del lenguaje poético, o el lenguaje artístico radica necesariamente en la inautenticidad de lo empírico (...) El lenguaje poético lo que hace es hacer preguntas (...) El lenguaje irónico lo que hace es suscitar preguntas, es decir, sacarnos del mundo de vida, para ponerlo en cuestión. Eso es lo que hace el lenguaje poético, y por eso creo yo que el lenguaje poético se puede considerar como propio del lenguaje irónico. Sería algo así como que todo lenguaje poético es un lenguaje irónico (...) El ironista deja al otro con las manos vacías. No le da absolutamente ninguna propuesta positiva. Es decir, el ironista se mueve en el ámbito de la negatividad. No da nada. Si no que quita, solamente quita.(...) Por tanto desaparece la conciencia feliz que era característica del mundo de la vida. (...) Y esa conciencia feliz es sustituida por lo negativo, por la negatividad, sin más. El papel del lenguaje irónico consiste entonces, en principio, como hemos visto hasta ahora, a dejarnos con las manos vacías.(...)”

#### Duchamp y la ironía

“...porqué habrá mandado el urinario? por el carácter de sanitario que tiene? y por lo tanto algo que generalmente es situado en lugares privados. O por el tipo de firma que hace? Hay tres posibilidades: Una, la naturaleza del objeto: un sanitario. Dos, el hecho de haber firmado el objeto siendo un objeto de producción industrial. Tres, el título que le da es: fuente (...)

Cuál de estas tres pensamos que es el factor de ironía? (todos piensan y no saben que contestar) ... Duchamp hace después más obras que no tienen ese carácter de sanitario pero si tienen el carácter de objetos industriales. Las hace después, por lo tanto la primera sorpresa ha pasado. Las otras obras son irónicas o no? (pregunta a todos). Los ready-made que vienen después son irónicos o no? (debate general) Quizás podríamos suponer que Duchamp lo que quiere es poner en cuestión el propio salón y la exclusión que el salón supone. Que además es un salón progresista, avanzado... y dice: ustedes son avanzados? a ver si son capaces de tragar esto? Podría ser esa una invitación irónica? Creo que nos hemos centrado en la intención de Duchamp. Que es una intención sobre la que poco se puede decir.(...) Si te dice alguien, mi intención es esta, bueno, ahí tienes (...) tendríamos que preguntarnos, al margen de las intenciones, cómo funciona ese objeto? (...) Pero Duchamp hace algo que produce un factor importante, que es que lo firma. Porqué lo firma? Qué quiere decir? No solamente envía un urinario, sino que antes ha hecho una acción que es firmar. Porqué hace eso? No digo porqué, sino qué hace? (debate general sobre si es objeto u obra de arte y qué es instalar un objeto como obra de arte). La pregunta inmediatamente es: eso es una obra de arte? (...) Qué rasgos son característicos de la obra de arte, incluso de las obras de arte de vanguardia que se presentan a ese salón del cual el propio Duchamp es jurado? En qué se diferencia el objeto duchampiano de todos los demás objetos que se presentan? (...) están firmados? Es un objeto firmado. Y no tiene ningún rasgo típico de un artista. Y el único rasgo específico que va a tener, la propia firma. Que es un rasgo específico de un artista sobre un objeto artístico. Pero no sobre un objeto no artístico. Por tanto el modo de Duchamp es algo bastante complejo. Porque la firma de un artista, es la firma de un artista cuando hacen objetos artísticos. Si no no es la firma de un artista. Pero esa firma es colocada sobre el objeto industrial y lo marca como arte, como obra de arte. Siendo puramente algo que no es obra de arte. Es decir, la firma de artista ha adquirido por el puro hecho de la proclamación, no porque haya creado algo, sino por el puro hecho de la proclamación ha creado la capacidad de bautizar al urinario como si fuera una obra de arte, cuando claramente no es obra de arte. Duchamp está no solamente ironizando sobre el objeto, está ironizando sobre la ejecución, sobre el ritual. Está ironizando porque esta dejándonos con las manos vacías. Es decir, cuando buscamos cuál es la obra de arte resulta que no está. Lo que encontramos es la firma. Pues la firma es firma de artista cuando es sobre una obra de arte, cuando firmas una cuadro que has hecho. No cuando firmas una pared que nos has hecho (...) No será el urinario una serie de preguntas que no tienen respuestas? (...) El objeto funciona no como un objeto de arte, porque no lo es, pero las preguntas que hace son características de las preguntas que hacen los objetos de arte....”

# “Coleccionar es una pasión”

Amalita Lacroze de Fortabat

CON UN CUESTIONARIO PREPARADO POR RAMONA LA ARTISTA AMA AMODEO INGRESÓ EN LA INTIMIDAD DE SU ABUELA PARA ENTREVISTARLA

- AA La decisión por comenzar a coleccionar  
 LF La primera impresión fue la de la belleza.  
 AA Las primeras obras adquiridas con espíritu de conformar una colección  
 LF No hubo espíritu de coleccionar, ¡siempre fue la pasión!  
 AA ¿Qué motivó esa decisión?  
 LF La pasión por el arte.  
 AA ¿Quién o quiénes influyeron en esa decisión?  
 LF ¡Nunca nadie!  
 AA ¿Actualmente la asesoran para conformar su colección o elige exclusivamente por su cuenta?  
 LF Nadie, elijo por mi cuenta.  
 AA ¿Cuáles fueron esas primeras obras, cuándo...?  
 LF Brueghel, hace ...  
 AA Se propuso ser coleccionista o surgió como consecuencia de estar comprando obras de arte por algún otro motivo.  
 LF Coleccionista se nace...  
 AA ¿Qué representó la adquisición del Turner?, alguna anécdota de la compra y lo que produjo  
 LF Una persecución a través del mundo...  
 AA La obra de mayor valor afectivo de la colección  
 LF Berni, “Almuerzo en la chacra”  
 AA ¿Cuáles son los nudos o el guión para poder ver y leer la Colección Fortabat?  
 LF No se necesita un guión, sólo pasión.  
 AA ¿Por qué el Premio?  
 LF Por mi constante pensar en los artistas.  
 AA ¿Cómo se fue decidiendo la integración de los diferentes jurados?  
 LF Pensando...  
 AA ¿Alguna vez no estuvo de acuerdo con la decisión del jurado?  
 LF Sí, hubo veces que no estuve de acuerdo, pero no intervengo.  
 AA ¿Cuándo fue la vez que estuvo más contenta con la decisión?  
 LF (no contesta)  
 AA ¿Por qué el Museo?  
 LF Porque tengo 560 obras y es realmente una obligación mostrarlas como amante del arte.  
 AA ¿Qué actividades va a desarrollar aparte de mostrar la Colección?  
 LF Va a haber enseñanza infantil, sobre arte y... ¡ya se verá qué mas!  
 AA Si colecciona a su nieta... Si no lo hace que lo empiece a hacer...  
 LF ¡Tienen razón!

## Premio por fabricar dinero

Bases del concurso para el diseño de la moneda Venus

El Venus es la moneda que facilita los intercambios de una red de artistas, intelectuales y científicos, actualmente en formación en Argentina.

Es respaldada y gestionada por la Fundación Start y la revista ramona.

Los integrantes de la red ofrecen servicios o productos y a su vez acceden a los servicios o productos ofrecidos por los demás adherentes.

El sistema es simple: los participantes ofrecen un conjunto de bienes o servicios que cambian por moneda Venus.

El valor y el significado de la moneda Venus estará dado por las personas que la hagan circular en sus intercambios.

El sistema comienza a funcionar con una moneda provisoria que se sustituirá luego por el diseño ganador.

Próximamente se darán a conocer los primeros adherentes y los productos o servicios posibles de obtener con moneda Venus.

1.El objeto a diseñar será una moneda, billete o cualquier otro elemento que pueda cumplir la función de una unidad de cambio dentro del sistema monetario Venus.

2.Se evaluarán, en forma integral, los siguientes aspectos:

- a)Comunicación del concepto
- b)Mecanismos de seguridad que restrinjan las posibilida-

des de su falsificación

c)Costo de producción

d)Facilidad de uso y transporte.

e)Durabilidad y resistencia del material.

3.Se presentará un prototipo y una memoria descriptiva (método y costo de producción, etc) en envoltorio con seudónimo y un sobre con ese seudónimo en su exterior y los datos personales en su interior.

4.El jurado estará integrado por:

Adriana Rosemberg, directora de la Fundación Proa

Pablo Suárez, artista y presidente de la Fundación Start

Sergio De Loof, artista

Iñaki Palacios, director de arte general de Clarín

Santiago García Navarro, crítico de arte de La Nación

Alejandro Ros, diseñador

Gastón Pérsico, diseñador

Roberto Jacoby, artista y sociólogo, Director de la F. Start

5.El premio consistirá en 1000 venus

6.Entrega: 13 al 16 de Agosto de 2001 en Fundación Start, Bartolomé Mitre 1970 5ª 'B', de 18 a 20 hs. Los resultados se publicarán en ramona 16 y en la página web de Venus (en construcción).

7.Consultas:

ramona@cooltour.org con “bases” en el asunto

# Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino

## La política como aprendizaje

Por Rafael Cippolini

**7** 1. Para los artistas concretos surgidos de la generación del cuarenta, Lucio Fontana (1899 – 1968) no era otra cosa que un académico “evolucionado”, al que sin embargo, apreciaban. Mayor en edad, el maestro del Taller Altamira elaboraba concepciones que, en un glosario diverso, resultaban dialogables con las propuestas de sus colegas más jóvenes. Al fin de cuentas, Fontana pertenecía a una tradición diferente, aquella que había encontrado su ocaso en la abstracción, último de los refugios del “arte ilusionista”.

Tomás Maldonado era dueño de una sensibilidad que sabía muy diferente. No era un artista con una trayectoria como la de Raúl Lozza, o sea, alguien que venía de la militancia política de izquierda y de la figuración (Lozza, más de treinta años antes que León Ferrari, realizó una obra titulada “La nueva crucifixión”, en la cual se ve a un Cristo clavado en una cruz esvástica); Muy por el contrario, Maldonado, quien poco más tarde abandonaría la pintura y se convertiría en director de la Escuela Superior de Diseño de Ulm, en Suiza, se mostraba ansioso por convertirse en un adelantado del Nuevo Arte, que sería concreto en todas sus definiciones (en una carta enviada al crítico Córdova Iturburu, expresaría que su Manifiesto Inventionista, de 1946, en rigor de significación debió haberse llamado Manifiesto Concretista).

Su concepto fundante era clarísimo:

“El arte concreto es esencialmente antiabstracto. Su fundamento es la exaltación de los elementos objetivos del arte a través de una conciencia estética altamente depurada y vigilante. No apela a lo abstracto ni a lo ficticio. No es un espejismo. Quiere ser mirado como un hecho o un objeto”.

Su oposición al “arte viejo” no conocía atenuantes. Un lustro antes, en el Manifiesto de los cuatro jóvenes, firmado en conjunto con Jorge Brito, Claudio Girola y Alfredo Hlito, admitía no poder verbalizar su propuesta, de la que enfatizaba, en cambio, taxonómicamente, sus rechazos (centrados mayormente, para la oportunidad, en la llamada Escuela de La Boca – Victorica, Quinquela, etc -).

Los recursos de Fontana, puestos en escena en su Manifiesto Blanco (1946), resultaron, por supuesto, absolutamente disímiles. En lo explícito, coincidían en un enunciado que pedía un rigor científico para la labor estética (desechando de plano cualquier dejo de espíritu romántico); en lo formal, una paráfrasis apenas disimulada provocaba una remisión fenomenal: los problemas de la plástica no resultaban ajenos a las formas de la locución política en su carácter histórico, o sea: literario. De contrabando, Domingo Faustino Sarmiento volvía a resu-

citar su laberinto de citas.

2. A pocas líneas de su comienzo, el manifiesto dice:

“Las ideas no se refutan. Se encuentran en germen en la sociedad, luego los pensadores y los artistas las expresan”.

Las ideas no se refutan: tampoco se matan. En otro célebre inicio, el de Facundo (1845), el presidente argentino nacido en San Juan transcribe aquello que con carbón había escrito, en 1840, en los baños del Zonda, en su provincia natal:

On ne tue point les ideès.

Las ideas no se matan.

La sentencia, atribuida por el prócer a Fortoul (aunque en verdad su creador fue Diderot, confusión severamente amonestada entonces por el escritor Paul Groussac) resuena en el escrito de la misma manera que en tantos otros se desliza el fantasma de la oposición “Civilización o Barbarie”.

Pensadores y artistas son llamados a oficiar de médiums o catalizadores de aquello cuyo germen se encuentra en la sociedad misma.

Ya no se trata de una dialéctica formal entre abstracción y concretismo: ahora el dilema es ético. No se puede acabar con el pasado porque éste se halla inscripto en el presente. Se encuentran en el “germen de la sociedad”, de donde las aprehenden los artistas y los pensadores.

3. Las políticas del arte son las relaciones sociales del arte, su dimensión social. Éstas nos enseñan la manera en que se inscribe el arte en una lectura de lo nacional. Proponen una dramatización de cómo funcionó y fue enunciada la pugna entre los distintos proyectos de país.

No hay política sin mensaje y el mensaje está siempre referido a la idea de gobierno (la palabra “política” convoca otras palabras, de distinta procedencia, según desde donde se la cite).

Como inclinación de lectura, proyecta la posibilidad de dos mundos: el primero, el mundo en el que se vive; de inmediato, su negativo: el mundo en el que se desea vivir (un mundo de deseos).

Una política implica también la existencia de una institución (el arte lo es) y esta, a su vez, un establecimiento y una función, que no se asienta sino por un sentido: la voluntad de transformación, propuesta desde una definición positiva de lo real. Esa transformación no puede ser sino invariablemente plural.

Si la política atañe a la gobernabilidad de un mundo, las polí-

ticas del arte buscan la gobernabilidad del mundo del arte (o, lo que es lo mismo, vulnerar una forma de gobierno artístico establecida: un espacio social).

Mediante su cita sarmientina, Fontana crea un vaso comunicante: inscribe su propuesta en un discurso previo, histórico, general. La institución del arte elige su estatuto de pertenencia. Un año más tarde, en 1947, Fontana abandona el país de manera definitiva, instalándose en Milán.

4. "(...) Desde mi adolescencia, cuando conocí a Fontana en Buenos Aires, frecuenté su amistad y si bien nuestras batallas verbales - "el pensamiento nace en la boca", Tzara - tuvieron un tinte cordial, éstas se agudizaron cuando la exposición madó en la escuela Altamira en el año 1946 (...). El motivo principal de estas escaramuzas era su resistencia hacia el arte abstracto hasta que los medios técnicos y científicos no posibilitaron otra expresión en consonancia. Al poco tiempo, sintomáticamente aparecía el Manifiesto Blanco firmado por él y sus discípulos en el que se leía...", etc. (Kosice, 1958).

5. El siglo XIX, para nuestras artes plásticas, finaliza en 1911, año en que fallece Martín Malharro. Se había destacado como maestro de una joven generación de pintores, como profesor de dibujo y autor de un minucioso tratado "El dibujo en la escuela primaria". En la reseña del mismo, aparecida en el número 671 de la revista Caras & Caretas, del 12 de agosto de 1911 (el libro es póstumo), se lee: " Es innecesario el hacer la apología del señor Malharro, cuya actuación en el campo pedagógico se manifiesta de una manera tan evidente como pródiga en resultados positivos".

Con su muerte y la edición del libro, se cierra el telón (un primer telón) del remedio propuesto por Manuel Belgrano, exactamente 112 años antes, como remedio a una barbarie jamás erradicada.

En 1799, Manuel Belgrano, que por esa época oficiaba de secretario del Consulado, fue el creador e impulsor de la primera escuela de dibujo del país. Se trató del primer establecimiento dedicado al estudio y la enseñanza del dibujo en el Río de La Plata. Un esfuerzo que se sostuvo muy poco tiempo, ya que, al no contar con el aprobación del Virrey, las autoridades españolas metropolitanas ordenaron su disolución aduciendo razones económicas y considerando la actividad como un lujo vano. Ya en 1795, Belgrano resaltó la importancia de esta actividad pedagógica en la redacción de las Memorias que realizó en virtud de su puesto.

El horizonte del Iluminismo, que de manera amplia Belgrano abrazaba, se objetivaba en la confianza en el saber, convirtiendo a la política era una forma de racionalizar, y este racionalizar en un guardián de la Razón.

El siglo XIX, imperiosamente romántico, creyó ciegamente en el arte como un factor de progreso. Prueba de esto son los dibujantes y pintores viajeros, que invariablemente formaban parte de las expediciones científicas. El romanticismo, a pesar

de lo que suele creerse, depositaba una gran confianza en la tecnología.

6. De la instancia antes descrita, algunos artistas hicieron un reservorio para consolidar una poética. Así el caso de Luis Fernando Benedit. El aprendizaje como un ouroboros: una remisión al origen de sus síntomas.

"(...) En esos viajes naturalistas, un personaje fundamental era el dibujante; no había otra forma de registro. Entonces empecé a reinterpretar ese viaje, no con ánimo de hacer una reproducción exacta de determinados sitios, sino de ir produciendo piezas que después se juntaran en una exposición. De ahí empecé a saltar hacia atrás, como a los viajes de Martínez, una expedición al sur a fines de 1700 o a cosas más recientes de nuestra historia. Muchas veces me pregunto si esto es una búsqueda de identidad o si yo simplemente estoy buscando algo para producir obras". (L.F.B.)

Asimismo, esta "recreación" de la absorción de conocimientos, lleva a otros artistas a oscilar entre su propia formación "clásica" y la recuperación de un oficio, encontrando su espacio fuera del círculo de la educación tradicional del arte:

"Lo que hay que enseñar es el lenguaje de la plástica, lo cual no quiere decir que haya que enseñar a copiar. Mi formación fue modelando con Lucio Fontana, y cuando necesité trabajar con chapa fui a un taller mecánico".. Juana Heras Velasco, 1993.

7. Malharro, que pedía un arte "nacional, concreto, [que hablara] la lengua del país participando de sus emociones, [y siendo] un reflejo de éste" tenía asimismo bien claro que "El hecho de ser artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas criollas no representa tampoco arte nuestro" (1903).

"(...) La modificación de lo aprendido en las "escuelas" europeas, tal como ellas lo hubieran hecho de haber tenido que "interpretar nuestro medio, nuestro ambiente", y el abandono del "espíritu de asimilación que nos distingue" formarían finalmente al artista con alma americana, capaz de aprehender la poesía del paisaje con la originalidad que la literatura argentina conquistó en el Facundo de Sarmiento". (J. Burucúa y A. M. Telesca).

Curiosamente, entonces Malharro practicaba la crítica de arte en una revista, dirigida por Manuel Gálvez, titulada nada menos que "Ideas" (precisamente lo que los "bárbaros" no podrían matar o - menos aún - , refutar).

"Para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de



nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o de aquellas maneras” Malharro, 1903.

En el origen de nuestras vanguardias, se inscribe la necesidad de olvido de las formas pasadas - “la novedad del arte como un olvido”, que pide Gumier Maier -, y de su aprendizaje, así como la recuperación de una tradición distinta, marginal, cuyas historias nutrientes a menudo parecen provenir de ciertas “artes aplicadas”.

8. Si bien el Museo Nacional de Bellas Artes fue creado en 1895 y abierto al público un año después con la dirección del pintor y crítico Eduardo Schiaffino (quién además es considerado como el primer historiador del arte de Argentina – sus “Apuntes sobre el arte de Buenos Aires” fueron publicados por primera vez en el periódico porteño El Diario, en 1883 -); mucho antes, el 7 de noviembre de 1826, fue fechado un proyecto, no sólo relacionado con la enseñanza de las artes plásticas, sino con la posibilidad de dar a la ciudad una galería artística permanente. Su gestor fue el pintor sueco José Guth, quien había llegado al país en 1817. Guth terminó declarando y admitiendo que “la experiencia ha demostrado que si el Gobierno no toca resortes para establecer estímulos en la juventud del país, las bellas artes no hacen progresos (...) esta clase de dibujo [después de diez años no ha] podido obtener el formar un profesor”. (Citado por Adolfo Luis Ribera). El proyecto decía:

“1º. Se establecerá con la brevedad posible en esta Capital un Museo. Éste tendrá dos divisiones: la una destinada para cuadros o pinturas de toda clase, y de las mejores que se puedan proporcionar; la otra para antigüedades, como estatuas, bustos, cabezas, todo de yeso.

(...)

3º. Los alumnos de la Academia que estén en estado de aprovecharse, y cuyo adelantamiento exigiere el estudiar en el Museo, obtendrán del Director una licencia especial para entrar y estudiar libremente en los días que no esté abierto al público, o en las horas que sean fijadas”.

Exhibir piezas artísticas que sirvan, asimismo, como fuente de trabajo a los estudiantes. Una idea preponderantemente moderna. Treinta y tres años antes, en 1793, se creaba el Museo Central de París, el Louvre, primer museo público y nacional del mundo.

“Su acervo fue constituido originalmente con las obras extraídas de colecciones principescas y reales, requisadas por el

Estado. Por fin el pueblo, privado de arte desde la Edad Media, - desde que la propiedad colectiva se convirtiera en propiedad individual – tuvo libre acceso a un palacio en que se ofrecían a sus ojos maravillados las mejores producciones de los maestros antiguos protegidos por la monarquía centralizadora y absoluta. No podemos engañarnos acerca de la importancia de este hecho para la difusión de la cultura (...). Cuando las masas tienen oportunidad de frecuentar la pintura y la escultura, se aficionan a ellas y se aguzan su comprensión, aún de las obras más abstractas”.. Julio Payró, 1942.

9. El mismo año en que deja de salir la revista Martín Fierro, es decir, en 1927, regresa al país Alfredo Guttero, quien permanecía en Europa como becario desde 1904. (Fallecerá a los cincuenta años, en 1932). A muy poco de venido, inaugura junto a Domínguez Neira, Alfredo Bigatti y Raquel Forner un atelier libre en el pasaje Barolo. En ellos persiste el espíritu pedagógico que era la causa de Malharro. Pero los tiempos eran otros y, por ende, las contradicciones políticas también.

10. “Hace poco, en el banquete en honor de Raquel Forner (una pintora argentina, amanerada y mediocre a mi entender) y de su marido, el escultor Bigatti (porque habiendo conseguido atrapar no sé qué premio, se marchaban a los Estados Unidos), los vi, a los pintores, todo un gremio, parlotear, dedicarse mutuamente discursos, festejar. (...) La conversación se centró en las exposiciones, los premios, la venta de cuadros; eran como propietarios de empresa preocupados por su fabriquita, previsores y algo amargados, resentidos con la sociedad, que no entiende nada y no quiere comprar...Ellos por lo general son anarquistas, a veces comunistas, pero en realidad están ligados de por vida con la burguesía. Sólo un burgués se puede permitir los lujos que les encantan: interiores bellos, vasos renacentistas, objetos de valor auténticos, sibaritismo; todo esto es la negación de la producción masiva, es decir proletaria. Y se diga lo que se diga, sus objetos valiosos son para que alguien los posea, los posea materialmente, para que se conviertan en propiedad de alguien - ¡la posesión en este arte tiene tanta importancia! -, y esto es imposible sin el capital privado”. Witold Gombrowicz, Diarios.

11. El camino que conduce del aprendizaje y la enseñanza a la ideología suele ser, a menudo, brevísimo. Sus posiciones, extremas. Tal es así que, en 1995, el Segundo Manifiesto del grupo Escombros, finaliza en toda contundencia:

“ (...) Ya no existirá el ojo del maestro, ni la mano del maestro, ni el camino del maestro. El artista solidario ciego, manco y tullido, creará con sus restos y con los restos del mundo que lo rodea.

Llegamos al futuro sin nada que perder. Esa debilidad es nuestra fuerza.

Tomaremos al futuro por asalto”.

# La imaginación colabora con los ojos

Las huellas del arte son inciertas y transitorias, erráticas e imprevisibles

Por Horacio Zabala  
(Buenos Aires, junio de 2001)

## 1. Los fuegos artificiales

La proliferación, circulación y aceleración de la imagen, sumadas a la actual expansión incondicional de la estética difusa son índices de la mediatización casi total de nuestra experiencia con las cosas. Las redes de captación y transmisión espacio-temporales, sus productos y subproductos, son un modo de funcionamiento de nuestro vínculo cognitivo y afectivo con el mundo. Este contexto constituye una de las referencias más inquietantes del arte contemporáneo.

Nuestra experiencia estética con las cosas terrestres, está condenada a la subjetividad y a la libertad. Somos libres de normas, convenciones, criterios y gustos ajenos, a condición de que nos fabriquemos normas, convenciones, criterios y gustos propios.

El placer que siento ante los fuegos artificiales es diferente del que siento ante una pintura. Pero el placer también es diferente si veo los fuegos artificiales en la "realidad real" o en la realidad mediatizada. Lo mismo vale para la pintura: la contemplación de un cuadro original de Goya en la sala de un museo es diferente a su contemplación en Internet. Mi experiencia sensible con el mundo exterior, puede ser directa o indirecta, pero presupone un aprendizaje y un ejercicio permanente. Estos entrañan una experiencia sensible con mi mundo interior. Las vivencias de la sensibilidad son cambiantes: las hay efímeras y duraderas, accidentales e intencionales, eróticas y críticas, armoniosas y traumáticas, lúdicas y trágicas, etc. La contemplación de una obra de arte, por ejemplo, no es un simple placer natural, sino un complejo placer cultivado.

## 2. Mil años después

Luciano Berio dice que la música es todo lo que escuchamos con la intención de escuchar música. Jorge Luis Borges, que leer y escribir son actividades cómplices y equivalentes. Marcel Duchamp, que son los que miran los cuadros quienes los hacen. Los tres maestros modernos nos proponen una estética de la recepción. Realzan la creación y la intuición, la intención y la atención del sujeto receptor de la obra, sea ésta musical, literaria o plástica. Es decir, acentúan el pensar y el sentir que surge durante la convivencia estética entre el sujeto que percibe y la obra percibida.

Cuando Duchamp observa que "son quienes miran los cuadros quienes los hacen", indica que el significado de la obra de arte es el significado que hemos elegido nosotros mismos. Esta elección libre de quien contempla, disfruta e interpreta la obra de arte no es arbitraria, sino que está estructurada a partir del conocimiento de la cultura figurativa. Es una mirada motivada y entrenada, crítica y sensible que necesita serenidad y lentitud.

Sin embargo, todo cambia si no privilegiamos la percepción

intensa y libre de la obra de arte de la que habla Duchamp. Si los estímulos provienen de los mass media y del paisaje urbano manipulado, la percepción es extensa y condicionada. La mutación y la aceleración permanentes conducen a un vaivén entre la atención y la distracción, la alegría y la angustia, la curiosidad y el tedio, la fascinación y el rechazo. El resultado es una mirada hedonista y ávida que absorbe la sucesión casi infinita de cifras, mitos, juegos, escenarios, datos, mercancías, modas, ceremonias, con ligeras variantes, una y otra vez. Poco es lo que se pierde donde todo es comunicable y negociable, donde todo es equivalente.

El intercambio, la simultaneidad, la interacción y la difusión instantánea, señala el grado de perfeccionamiento alcanzado por la globalización del espectáculo permanente. En el Medioevo, la imagen era llamada "la Biblia de los pobres", por su función trascendente-pedagógica en la masa de los iletrados. Mil años después, aquí y ahora, se disuelve la antigua función: la imagen poco nos exige, salvo disponibilidad absoluta y alfabetización relativa.

Depresiva y eufórica, la mirada ya no elige libremente entre lo visible, sino que le resulta visible sólo lo que ve. Ya quedan pocos fenómenos que no sean iluminados por la luz indirecta (sin sombra) y uniforme (sin misterio) de la estética. El espectáculo de la información-ficción, embellece y sublima más y más el consumo real y simbólico. Lo que no se proyecta y exhibe estéticamente ante los ojos del espectador es casi invisible e inaudible.

En la estética difusa todo o casi todo es accesible, aporético y pacífico. Sólo por errores, accidentes o atentados aparecen los desafíos de la transgresión. Como en la antigua idolatría, en la estetización horizontal contemporánea, cada imagen vale mil palabras, porque mirar resulta más fácil y rápido que leer y decir.

## 3. La mirada de Paul

Las prácticas artísticas no son instrumentales ni calculantes, dado que en la creatividad, expresividad e interpretación, no predominan las relaciones de dominio con las cosas. Por consiguiente, son prácticas que desbordan la economía, la utilidad y la función. Desde esta perspectiva, la obra de arte interrumpe la percepción distraída que propone la imagen mediática porque es una manera exigente de mostrar, interrogar y decir.

Sin embargo, las prácticas artísticas no constituyen la negación de la estética difusa y la imagen mediatizada. Las artes visuales no niegan la publicidad, la poesía y la literatura no niegan el periodismo, el teatro y el cine no niegan la televisión ni las redes electrónicas. Si consideramos que el arte es el polo opuesto al contexto creado por la civilización de la imagen, se debe a que pensamos y vivimos ese contexto sólo en términos de alienación y degradación, superficialidad y simulacro. Desde este punto de vista, la práctica artística no sería más que una reacción neurótica a la acción de ese contexto

trivial, hostil o estúpido.

La obra de arte no establece una relación de carácter general con el público anónimo, sino un diálogo de carácter particular con cada persona. Cuando la obra llega a mis emociones e ideas, aparece una situación de excepción, pues se produce un intercambio simbólico e imaginario. Aunque la mirada de la sociedad del espectáculo está habituada, integrada y condicionada a la esteticidad difusa, aún puede encontrar significados irónicos o refinados, inquietantes o trágicos. "El ojo escucha" escribió Paul Claudel, tal vez para subrayar la amplitud de la percepción sensible. Continuamente se muestran imágenes en la feria audiovisual que no expresan nada o casi nada, pero la mirada las escucha. La imaginación siempre colabora con los ojos: no solo vemos y miramos las realidades y ficciones, sino que también las conocemos o ignoramos, deseamos o rechazamos. Con los ojos no sólo percibimos sino que también modificamos.

#### 4. Zig zag

La obra de arte no es la manifestación de un rechazo a los criterios de eficiencia, rentabilidad, moda y consumo, sino, en todo caso, la irrupción de una interferencia. Cualquier objeto o dispositivo, es lo que es y permanece como tal mientras funcione y sea útil. La obra de arte, es lo que es y permanece como tal mientras mantenga su riqueza polisémica. O sea, mientras no esté saturada de significados. Ulises, Edipo, Don Quijote y Hamlet siguen siendo intuiciones y visiones del pasado capaces de manifestarse e influir en nuestro presente. Son inagotables porque no han revelado sus secretos. Y la plura-

lidad de significados es una condición que se verifica en toda obra de arte, sea antigua, moderna o contemporánea. Este carácter plural excede sin atenuantes la privilegiada y arrogante visión instrumental de las cosas del mundo, para la cual "sólo es real lo que se puede medir".

El sentido de la obra de arte se cumple durante la contemplación e interpretación, en un tiempo y un contexto determinado. Desde esta perspectiva, toda obra es una trama tejida entre la percepción, la memoria e imaginación del artista que la plasma, y la percepción, la memoria e imaginación del espectador que la mira. Así, la obra de arte podría ser entendida como una figura "definitivamente incompleta" que está deseando sin cesar nuestra presencia.

En nuestra fascinante e insoportable civilización de la imagen, la tecnociencia guiada por la economía postula que "lo visible = lo verdadero = lo real". Esta ignorante desvalorización general de la imaginación y la memoria, implica que todo lo que no es visible ni calculable es falso o no existe. Si una obra de arte contemporánea sobrevive a estas restricciones, puede mantener o aumentar su secreto e identidad, su sentido y valor. Y estas instancias no dependen sólo del carácter extraordinario de la obra sino también de la situación de excepción creada por la convivencia y complicidad momentánea entre objeto contemplado y el sujeto contemplante.

Aunque la infinita población actual de imágenes fijas y en movimiento nos muestren que "todo es visible", nuestra propia mirada nos dice que lo menos visible es lo más descuidado y durable. La experiencia estética va y viene en zig zag para aludir, tal vez, que las huellas inciertas y transitorias del arte son también erráticas e imprevisibles.

# Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

## ¡ramona es un negocio!

buscamos vendedores de  
publicidad que entiendan eso

antecedentes y entrevista a

ramona@cooltour.org

poniendo "ventas" en el asunto

# 33 artistas desnudan sus procesos creativos

Preguntas prohibidas y misteriosas que no admiten respuestas unívocas

Por Luján Castellani

El título del trabajo se origina a partir del libro de Martin Heidegger "Arte y Poesía". En este ensayo desarrolla la problemática del origen de la obra de arte. Para el autor "el artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista y ninguno de los dos es por sí sólo el sostén del otro pues el artista y la obra son cada uno en sí por estar relacionados con un tercero a saber, el arte."

Preguntas tales como: "¿Puede el arte en general ser un origen? ¿Dónde y cómo hay arte?"

Heidegger contesta: "El arte está en la obra de arte. ¿Pero qué es y cómo es una obra de arte?. La obra hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría.

"¿Sabemos o atendemos a la esencia del origen o sólo apelamos, en nuestra actitud hacia el arte, al conocimiento culto del pasado?"

Heidegger nos plantea el tema del origen de la obra, la relación obra, artista, arte.

Según Pere Salabert: "Llevar la visión hasta las raíces del mundo no constituye literalidad alguna, no se refiere al enraizamiento de lo conocido en algún otro espacio previo por conocer. Más bien alude a la tarea de enigmatisar lo ya conocido, es decir, ese mismo espacio de la vida que así se hará vulnerable, y entrará en crisis. Con relación a la cotidianidad de las cosas, pues frente a una experiencia del mundo en la que todo aparece parcelado según un orden preferencial, guiado sólo por la practicidad, el origen es lo cotidiano que ha perdido sus contornos. Es lo que creíamos conocido y que al ocultarse se manifiesta real y efectivamente: todavía por conocer. La originalidad, es decir la creatividad, no consiste en un romántico digamos platónico y neoplatónico traer algo nuevo a la existencia. ES MOSTAR LA EFECTIVA EXISTENCIA DE LO RADICALMENTE VIEJO."

Para ejemplificar esto Pere Salabert nos remite a... "aquellos textos de estética china en los que el énfasis recae necesariamente en el estado de ánimo del pintor frente al paisaje que pintará, el objeto que el artista toma como punto de partida para su obra debe ser despojado de toda referencialidad humana. Ha de ser devuelto a su fondo geológico de indistinción. Y luego introyectado, asimilado, hasta llegar a convertirse el autor en la pura conciencia de su objeto. Es lo que al parecer realizaba Cézanne durante su trabajo. Y como escribe Merleau Ponty de este pintor, se trata de un paisaje en el que se ponga de relieve aquel fondo de naturaleza inhumana en el que se instala todo hombre. Ausencia de aire en el paisaje, inmovilidad del agua, objetos gélidos y balbuceantes como en el origen de la tierra."

Vayamos a un ejemplo de un escritor. Nos preguntamos ¿cómo se origina un personaje en una novela?.

Milan Kundera dice: "...los personajes no nacen como los se-

res humanos del cuerpo de su madre, sino de una situación, una frase, una metáfora en la que está depositada, como dentro de una nuez, una posibilidad humana fundamental que el autor cree que nadie ha descubierto aún o sobre la que nadie ha dicho aún nada esencial." "Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo." Veamos estos mismos planteamientos desde la óptica de un artista.

Para ello cito a Felipe Noé: "Cuando se habla de arte generalmente se parte de eso que hace el artista, la obra de arte. Se supone que la voluntad del artista está dirigida a ella. Se supone que el artista es consciente absoluto de su hacer y que el artista hace lo que él quiere. La obra encierra la voluntad del artista. Lo único cierto que tenemos es su obra. Por su obra conocemos al artista. Ergo todo pensamiento sobre arte parte de la obra. Pero la obra tiene su origen. Partamos pues del origen de la obra: El artista ¿Qué es un artista? Es un hombre que como todos está emplazado en la sociedad. ¿Su hacer cumple o no una función dentro de ella? ¿Es acaso un ser inútil? Mucho me temo que sea esto último. Ninguna necesidad básica de la sociedad cubre el artista. Sin embargo ella es la que ha hecho el mito del artista y el mito de la obra de arte."

Más adelante nos dice: "El arte siempre se juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación. Siempre ha sido un fruto de la relación del artista con lo circundante, con su tiempo, con su lugar; un testimonio de esa relación y el fruto de esa relación."

Observamos entonces que para Noé el origen de la obra es el artista emplazado en la sociedad y ésta es la que construye el mito del artista y de la obra de arte. ¿Sin embargo, cómo se logra esto?. ¿Cómo construye la sociedad ese mito?.

Pierre Bourdieu argumenta que los conflictos que se plantean en algunos casos, excluyen las cuestiones del interés y la legitimidad de esos conflictos al mismo tiempo que excluyen las condiciones sociales que hacen posibles esos conflictos. Pareciera que hubiera postulados y presupuestos que si bien son condición indiscutidas de las discusiones muchas veces quedan al margen de la propia discusión. Bourdieu llama a esto "creencia tácita". Esto por su parte representa el mayor obstáculo para una ciencia rigurosa de la producción de los bienes culturales impidiendo de esta manera plantear quien ha creado a este "creador" y de sus condiciones de su capacidad demiúrgica.

La pregunta prohibida sería: ¿Cómo se forma un artista?.

Según este autor el artista que hace la obra está hecho a su vez por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a descubrirlo y a consagrarlo como artista conocido. Críticos, prologuistas, marchantes. "Creador del creador". Introducen a los artistas al mercado de los "bienes simbólicos". La consagra-

ción de ellos es transferida a los artistas, mediante exposiciones colectivas, museos, colecciones de prestigio.

Pero entonces ¿de dónde le viene al crítico o marchante el poder de consagrar?

Este autor sostiene que “el principio de eficacia de los actos de consagración reside en el propio campo”, y que resultaría vano tratar de descubrir este “carisma” o “magia” fuera del sistema de relaciones objetivas que lo constituyen. El artista debe su eficacia mágica a toda la lógica del campo que le reconoce y autoriza. El artista que al escribir su firma en un ready-made su acto sería insignificante sin el universo de oficientes y creyentes que están dispuesto a producirlo como dotado de sentido y valor.

Se produce así las diferentes lecturas de la obra, lectura como recreación, el comentario del comentario acerca de la obra, lo que la torna inagotable. Sin embargo a través de su desvelamiento, oculta; porque la obra es hecha no dos veces sino mil veces, por todos aquellos que sacan su interés material o simbólico al leerla, al clasificarla al comentarla.

Para Bourdieu la obra de arte como los bienes o los servicios religiosos, amuletos o sacramentos varios sólo recibe valor de una creencia colectiva en tanto que desconocimiento colectivo, colectivamente producido y reproducido.

Volvamos ahora a otro ejemplo de una artística plástica en este caso española Concha Jerez.

“Periodista: me gustaría que me expliques cómo es tu método de trabajo, que procesos sigues desde que surge una idea hasta su realización, ¿eres de ese tipo de artistas que se encierra cada día una serie de horas de manera metódica?. ¿Cómo enfrentas al hecho de desarrollar una obra?”

Yo no me encierro a trabajar porque siempre estoy trabajando, no limito mi trabajo dentro de un horario, para mí el trabajo es un fluir continuo ligado a mis experiencias vitales. Me doy cuenta en muchas ocasiones de cómo mis obras surgen de cosas que aparentemente nada tienen que ver. Cuando me invitan a realizar una obra para un espacio determinado lo primero que tengo en cuenta es el lugar y mis posibilidades, tengo que ver el espacio porque es determinante. Los temas sobre los que trabajo no cambian, me doy cuenta de que mi trabajo se desarrolla como capítulos de una misma narración; retomo cuestiones que he tocado hace años de forma diferente y también suelo reutilizar elementos que han sido partes de otras obras. Mi proceso de trabajo está unido a mi vida, las ideas pueden surgir en el trayecto del tren, de avión de autobús, viendo exposiciones, en una conversación o leyendo el periódico, mi estado siempre es de alerta. A veces las ideas las dejas en un pudridero hasta que fermentan?”

Entrevista con Lygia Pape

Periodista: “... sus obras siempre fueron transitivas, abiertas,

mutantes, en continuo cambio de campos, más flujos que fijaciones, por seguir la línea presocrática. Ud. siempre valora más las incógnitas que las repuestas, el camino que los propios pasos. ¿La utilización de varios lenguajes y trabajar en distintas áreas también ayuda a huir del academicismo artístico?

Respuesta LP: La respuesta yo la obtengo en la medida que avanzo sobre una incógnita, que puede durar años, pero en cuanto la consigo, inmediatamente me desentiendo, no consigo estacionarme allí. Creo que repetir un descubrimiento es una mecanización, huele a Academia, y nunca quiero eso. Es por eso que durante años estuve fuera del mercado porque era una forma de tener libertad para hacer experimentaciones.”

Entrevista con Carmen Calvo

Periodista: “¿Qué es lo que ocupa más tu atención?”

Respuesta: A mí siempre me ha interesado mirar. Yo creo que lo nuestro es muy de voyeur, observarlo todo. Sigo ahora con los objetos y su relación con la naturaleza muerta; trabajo con esos objetos olvidados que de repente descubres con una mirada que es una mirada aprendida escolásticamente. Para mí ahora el tema es el encuentro con ese objeto, lo que pasa es que está cobrando un volumen mayor, que cada vez necesito más espacio, necesito intervenir el espacio, como ir cubriendo el espacio. Mi estudio es un poco así, un poco laberíntico, es amontonamiento, como una cabeza que está llena de ideas. Desde el periódico, desde que te levantas, lo que has leído, una frase que oyes, una manera de reflejar algo... todo eso va entrando en mi obra.

Es a partir de algo, de un objeto, de una imagen o de un material que te llama la atención, cuando construyes la historia. El otro día me decían que qué asco usar pelo y yo les contesté que sí, que a mí me da un asco terrible... pero a lo mejor ese mismo asco te ayuda a realizar un trabajo, te despierta una serie de relaciones, formando una historia concreta que no tiene porqué ser real, que puede ser la historia de un asco”

Entrevista con Julião Sarmento

Pregunta: “¿Qué es lo que te mueve a hacer una obra, sea esta pintura escultura o fotografía.?”

Respuesta: Es la necesidad imperiosa de realizar. De transformar en algo físico un determinado estado de ánimo. Y de una manera bastante obsesiva. Es casi como la necesidad de beber o comer. Tiene algo de físico de vital que me atrapa enteramente. Es muy imperativo. Puede ser a partir de una idea que he tenido, o de una cosa que he visto.

Pregunta: ¿Cómo se forma la imagen, antes de ser cuadro, escultura fotografía?

Respuesta: Primero se da esa cuestión de la realidad que funciona como un gatillo, como una máquina para vencer la iner-

cia. Pero después no hay una evolución, digámoslo así expresionista de ese proceso. Como un flash que desencadena la obra, no. Lo que funciona, ese clic se procesa en el nivel que me permite pensar aquello que voy a hacer. Es una especie de pastilla de raciocinio. Eso me produce la capacidad de desarrollar una idea. Puede ser algo tan simple como una mujer que entra o sale de un coche. Sólo que eso no me produce la voluntad de hacer un determinado trabajo. Sin embargo puede desencadenar un conjunto de ideas, sensaciones, o de reacciones, que son conducidas desde un nivel consciente hacia lo inconsciente y que a su vez accionan el estado de ánimo que resulta propicio para realizar un trabajo.

Hay como un limbo entre esas dos situaciones, y ese limbo es el espacio conceptual de la obra. Eso es lo que realmente me interesa, porque la obra se da ahí. La realidad funciona como algo que puede impulsar todo eso.

Pregunta: y ¿Qué queda de esa realidad primera?

Respuesta: A veces todo, en otras ocasiones casi nada. Muchas veces ni siquiera recuerdo luego qué fue lo que suscitó inicialmente una obra determinada. No debe de quedar nada porque no se trata de una traducción, aunque tenga ahí su origen. No hay una metodología que sea siempre igual. Funciona como un estimulante. Procuro, en todo lo que me es posible, apagar todos los resquicios de memoria, pero siempre queda algo y eso es lo que utilizo."

Hui-Tzu dijo a Chuang-Tzu: "Tus enseñanzas no tienen ningún valor práctico". Chuang-Tzu respondió: "Sólo los que conocen el valor de lo inútil pueden hablar de lo que es útil"...

Desde hace unos meses estoy realizando un trabajo de indagación acerca de los procesos productivos que los artistas utilizamos para llegar a la construcción de una obra. Este trabajo se enmarca dentro de mi actividad como ayudante en el taller de pintura en la UNR.

Me interesa saber los diferentes modos de gestación de la obra. ¿Cómo se origina una obra?. ¿Qué es lo que tenemos en mente cuando desarrollamos una obra?. ¿Partimos de una situación, una idea, una obsesión, un conflicto?. De varias cuestiones a la vez?. ¿Podemos llegar a saberlo con claridad?. ¿Cómo se forma la imagen antes de ser cuadro, escultura, fotografía?. ¿Qué queda de esa realidad primera?

Intentar abordar este tema, las vinculaciones posibles entre las tramas que se van generando a partir del planteo de la problemática del origen no significa para mí revelar todos los misterios, descubrir algo mágico, o una receta; si no por el contrario sostengo que preguntarse por el origen apunta a transitar esos espacios cotidianos que nos rodean que creemos conocer, pero están ocultos, vulnerables.

Generalmente cuando se habla de la obra se habla de un resultado, de algo que ya fue concebido y que de algún modo al ser mostrada es situar un punto final. Lo que me interesa es explorar el estado de preconcepción, de caminos posibles, para llegar a la obra; porque en mi opinión, en nuestra experiencia en el mundo de hoy los resultados tienen una importancia desmedida, cuyo efecto tal vez sea el de encubrir, fingir ese ámbito a transitar; por lo que posiblemente preguntarse sobre el origen signifique una excusa.

Excusa que ante las adversidades del medio, a veces necesi-

tamos para seguir transitando, andando, haciendo.

Nota:

Estas cuatro entrevistas anteriores fueron tomadas de las revistas Lápis (ver bibliografía) Para continuar con el análisis de esta misma problemática sobre origen de la obra de arte con relación a artistas contemporáneos y de nuestro país, tomé como herramienta de investigación el correo electrónico. De esta manera mi pregunta a responder fue ¿Cómo surge una obra de arte?

Excepto Rafael Cippolini y Homs que son escritores, todos los demás son artistas plásticos. El criterio de selección en cuanto a los artistas fue que por lo menos hayan realizado dos o más muestras, y en cuanto a los escritores dos o más publicaciones.

También quisiera aclarar que hay muchos otros artistas que hubiera querido tener sus respuestas, que por no tener mail o no ser de Rosario no fue posible entrevistarlos.

Las respuestas de artistas y escritores no fueron modificadas. Es decir no están ni resumidas, ni editadas.

## Pablo Siquier

Mi trabajo se organiza en series claramente diferenciadas, cada una de las cuales participa de un conjunto preciso de constantes y variables.

Una vez que éstas decisiones básicas toman forma, cada cuadro requiere una ardua y minuciosa elaboración en decenas de bocetos. Al principio eran en lápiz y papel, desde hace unos años uso también computadora (Illustrator).

Consumí, y consumo, enormes cantidades de situaciones visuales de todo tipo, y es desde ese confuso océano de información, o mejor dicho, de lo que mi mente recuerda de todo eso, de donde surgen las imágenes que luego se convierten en cuadros.

Pero el origen y el por qué de la imagen que genera todo el trabajo me resultan aún profundamente misteriosos.

## Silvina Aguirre

En mi caso, la obra surge, cuando puedo establecer una relación creativa entre lo que siento y lo que pienso.

## Raúl Flores

Todos los días escribo una suerte de diario (lo que me pasó, algo que ví, o alguna frase que leí).

Cada tanto lo leo y encuentro algo para fotografiar.

## Ernesto Ballesteros

Bueno me da un poco de pudor hablar de mi trabajo en términos de "obra de arte", pero te puedo contar que actualmente, cada trabajo surge de encontrar una acción que actúe como analogía de determinados patrones que se observan a distintas escalas. Realizando estas acciones por ejemplo dibujando, el resultado, o rastro, o dibujo que queda es la obra en sí. Así no le pongo tanto énfasis al resultado por mal de la obra sino al acto en sí. el resultado es importante para mí, no en términos estéticos sino en lo que se refiere a la información plegada en él.

## Gabriela Francone

Trabajo con el programa Photoshop. A veces hago algunos bocetos en lápiz y otras trabajo directamente en la computa-

dora. Tengo ideas e imágenes en la cabeza hace bastante tiempo que tienen que ver con un mundo de seres en paisajes acuáticos, desérticos, congelados etc... y van apareciendo series de obras en las que se materializan de modos distintos. Estas imágenes fueron inspiradas en parte por elementos de la realidad ( una vez en una veterinaria una bolsita de comida para gatos, cornalitos disecados que se veían aplastados a través del plástico) o bien por otras obras de arte. El contacto con obra de distintas épocas y especialmente con el arte de los 90 argentino me dio algunas herramientas formales y ciertos planteos espaciales que me interesaron. La pintura metafísica, De Chirico, Aizenberg, han sido referentes muy importantes para mí. El clima que quería evocar recién apareció en la serie de paisajes. Seres-ojos en entornos desolados y fríos ligados a la tradición del paisaje metafísico o surrealista. La búsqueda de cierta "densidad" me interesa en este momento. Me interesa también la posibilidad de sorprender a través de los elementos formales. Mi obra siempre se va modificando a medida que la resuelvo, nunca el dibujo o la idea previa permanecen inalterados. La computadora permite experimentar a gran velocidad muchas modificaciones. La posibilidad de guardar en la memoria las distintas etapas de la obra es fundamental.

## Leonel Luna

Para empezar debo decirte que yo ya no pinto desde el año 92, desde entonces uso diversas técnicas, entre ellas la fotografía, la escultura, el dibujo, los objetos y mixtas, que eventualmente presento como instalaciones.

Mi trabajo se desarrolla como el de un investigador, puede llevarme entre uno y dos años el desarrollo de uno de mis proyectos.

Actualmente estoy desarrollando dos, uno que tiene que ver con la percepción urbana y los campos visuales dentro de la ciudad. Y el otro es un proyecto de "construcción de sitios Históricos" para desarrollar en proximidades de Bahía Blanca (Pcia. de Bs. As.), este trabajo está relacionado con un relevamiento de la Zanja de Alsina, y está pensado in situ y en las instalaciones del museo de arte contemporáneo de Bahía Blanca. ¿Cómo surgen mis proyectos?

Principalmente mi referencia de trabajo pasa por un cuestionamiento de tipo constructivo, mi intención es alejarme de la producción de objetos que tengan una apreciación subjetiva, me interesa que el objeto en cuestión tenga una lectura primaria mas ligada al contenido en sí, mas que a su forma, pero luego (si la obra lo permite) uno pueda encontrar su contenido específicamente plástico. Esta "objetividad" tendería a colocar al objeto en un lugar más próximo al "artefacto" dejando de lado consideraciones especulativas de carácter esteticistas la obra tiende a mezclarse con otros eventos de nuestro entorno, sacándolos de su configuración subjetiva y llevándolos a un terreno donde las cuestiones de "gusto" pasan a no tener importancia, la obra pensada a sí misma como "pensamiento visual" que no busca "representar", y que ante todo se desprende de la metáfora como un lastre que lleva a la obra a su nivel mas especulativo.

Mis primeras aproximaciones en este terreno, me llevaron a la presentación museográfica como un sentido de aproximación hacia la mirada objetiva y el artefacto, terreno que me llevó a su vez a explorar los sentidos de la ficcionalización en nuestra cultura y en el inconsciente colectivo que coloca el deseo en una mitificación de la historia y aún de la realidad hacen-

do real lo que antes no existía, y construyendo así las bases de lo que entendemos por tradición". (del latín traditere, o sea hacer de nuevo lo que ha sido) lo que implica el acto creativo y lúdico de inventar (operaciones específicamente humanas), el hombre se recrea a si mismo en tanto lo que ha sido, como o que desea ser somos lo que inventamos sobre nosotros mismos. Creamos a nuestro deseo a pesar de nuestra propia realidad, pero las cicatrices son parte de esa realidad que por mas que no la convoquemos para construir ese pasado allí están. La posibilidad de convertir el arte en un objeto mas "vírico" comprende la dificultad de involucrarse en áreas que no son a veces específicamente plásticas, pero las consecuencias son visibles no sólo a simple vista sino también en el cruce de pensamientos que nos permitan ver mas allá de nuestras propias narices.

Tal vez la respuesta más concreta que te pueda ofrecer mi estimada Luján es que surge de una imposibilidad. Del hecho de saber que es algo que simplemente uno no puede dejar de hacer, que va mas allá del deseo y busca un poco más la intención.

Espero esta plática te pueda ser útil y sirva para algo. Es necesario que se aprovechen estas tecnologías para construir el diálogo de ideas y libre circulación de pensamiento. Debemos ayudar a sacar de los compartimentos estancos, las propuestas y las ideas, hacer posible el vínculo. Nada mejor para comprendernos un poco y crecer como personas y como artistas, que siguen haciendo preguntas, buscando respuestas y ofreciendo opciones y caminos a través de su trabajo.

## Graciela Hasper

En Bahía Blanca Rafael C. Nos hizo a cada uno esa pregunta a quemarropa con la sala llena de gente en medio de su conferencia. Y yo creo que balbuceé algo con respecto a las baldosas, al recuerdo de mirar hacia el piso.

Digo de mi misma que hago Pastiche. El pastiche dice Moravia es un estilo donde se contrahacen el tono, la manera y hasta el contenido de un determinado modelo.

El Pastiche es una broma que se hace en serio, casi siempre irónica, regocijadamente decorativa.

La inspiración del Pastiche viene del enamoramiento que se experimenta por un artista, lo que sería una inspiración de segundo o tercer grado.

Cuando me preguntan cuál es la declaración de mi trabajo yo respondo

Que es el vacío de sentido de la forma.

La Forma tratada en la modernidad por las vanguardias. De Stijl, Bauhaus, los '40 y '50 en Argentina y Sudamérica, el Minimal Art y el Neo-geo de los americanos.

Artistas como Malevitch, Lissitzky, Raúl Lozza, Mondrian, Maldonado, Soto, Lidi Pratti, Ligya Clark, Guego, Peter Taeefe, Halley, Le Parc, Donald Judd, y otros.

La obra es histórica porque la historia está sedimentada en ella. La tradición transporta sentido.

Creo que mi obra tiene una estructura de hélice elíptica o de tejido redondo en cuanto se dibujan y se anudan nuevas variaciones sobre sí misma. Cada obra nueva toma algo conocido para lanzarse a descubrir algo desconocido. Tengo como punto de partida una incógnita. Me pregunto, haciendo la pregunta en la obra. La obra se pregunta sobre el arte.

Qué quiero decir con eso. Veo a la obra de cada artista como una cinta de cine, una larga película de fotos que desarrollan un devenir. Cada foto-obra tienen sentido en ese conjunto-devenir. Estoy pensando en términos de pintura, música clásica, dan-

za, narrativa, performance. Cuando te digo que una obra es el resultado de una acción quiero decir la acción de dar forma a una imagen que no existía.

Adorno dice; "el Arte verdadero nos sugiere la falsedad del mundo".

Tiene un brillo que es una promesa de felicidad y nos indica que el mundo es incompleto.

La negatividad del arte señala lo que la vida no es.

Sólo hay subjetividad dañada que el artista objetiva.

Las obras son enigmas, son efímeras y están expuestas a la pérdida de sentido.

Efímeras porque necesitan interpretación. La pura experiencia estética es muda. La obra exige concepto. El concepto exige experiencia estética. El concepto sólo es vacío. El arte busca la verdad absoluta, pero es efímero.

La obra es ausencia siempre porque los significados no pueden clausurarse. Significado oscilante, ambiguo, imperfecto, siempre esta diferido.

La obra es una crisis permanente de la presencia.

Imágen y lenguaje son un mismo elemento. Insuficiencia del lenguaje sensible aislado del lenguaje discursivo y viceversa El arte no es conocimiento, no es lenguaje discursivo es impulso mimético.

La geometría me interesa más por la relación entre las figuras y las características de esa relación que por las figuras en si mismas. La grilla x/y. El error que quiebra la regla. El espacio. Esto dentro del viejo problema de la pintura: Mapa o perspectiva.

## Silvina Buffone

La obra de arte surge de una obsesión sometida al método.

Responderé la pregunta con la mayor verosimilitud posible, (digamos haciendo de cuenta que es posible responder a semejante enigma).

En ese marco digo que una obra de arte surge dentro de un sistema. La obra de un artista, no es la imagen aislada sino el sistema de obras (de enunciados).

Parto de imágenes que me obsesionan, que me resuenan - que se me pegan y no puedo evitar mi atención- sean publicidades, frases, colores, objetos, materiales, otros cuadros propios o ajenos.

Trabajo por series, que abarcan años, es un modo de concentrar los problemas. Me fijo pautas formales y de sentido, acoto los elementos que entran en juego. Algo dispara una nebulosa de imágenes móviles que se mezclan con ideas y palabras, y un clima de color predomina, una resonancia y una velocidad, y me empiezan a atraer formalmente ciertas cosas (digo, ciertas ideas recurrentes, ciertas coincidencias, cierto color de época se resume en una actitud para llevar a los materiales esa idea.)

Al trabajar en el material se olvidan las palabras y las intenciones se bloquean, brotan otras ideas y relaciones. La memoria del material resuena. Y de ahí en más el trabajo es el diálogo con la objetividad de la obra. Por descarte se desplazan las imágenes y cuando el fotograma se detiene, esa es la obra: aquella que no puedo abarcar con la mirada, ni puedo dejar de ver, la que me abre a otras preguntas, la que me provoca ganas de verla.

"La pintura es un punto de partida y no de llegada" dice Noé, sólo sé de dónde parto.

La obra es el objeto y es el proceso que la gestó. Es camino y fin a la vez.

La pintura es un lugar desde donde fundar la mirada y enten-

der del mundo (desde donde pensar-se y enunciar-se). El artista se objetiva en la obra, y luego especularmente, se contempla en ella. los recursos son todos aquellos que sean necesarios para convocar el sentido. El objetivo es una imagen que resulte enigmática, que me identifique en la pregunta.

La obra es eso que no puedo evitar que suceda.

## Chino Soria

Tengo como premisa sólo dar cosas positivas. En mi proceso creativo, si algo negativo, no nacido del amor, intenta aparecer, no sigo. De manera que para que una obra surja debe haber antes que nada, dicha.

Otros impulsos son guardados para íntimos menesteres que no viene al caso explicar.

A ese estado de dicha, sobreviene algo que supongo es lo que suele llamarse inspiración; se manifiesta de un modo inequívoco: ataques de entusiasmo. Comienza algo que se vuelve inevitable, irrefrenable. Es un camino de ida, cuanta más dicha más pasión, cuanta más pasión más felicidad, cuanta más felicidad más emoción... Y así, de la forma más fluida y placentera imaginable, surge la obra. No hay trabajo, no hay dolor, pero todo esta al palo, en el puro límite, el corazón a punto de estallar. Siempre tengo la sospecha de que hacer una obra de arte es un acto acaso Dictado.

## Mariela Scafati

Te cuento lo primero que pensé cuando recibí tu mensaje.

Últimamente estoy escribiendo en el colectivo y en el tren. Miro por la ventana y algunas veces aparece una palabra o me acuerdo de algo, abro la mochila, saco el cuaderno y anoto lo que sea. Casi siempre es una boludez. Estoy con mi cuaderno ahora. Escribo lo que sospecho, parecería. Me escribo preguntas con la idea de responderlas en algún momento. Y así paso el rato... Pienso en esas preguntas o trato de acordármelas. En febrero, por ejemplo me pregunté: "¿Qué diferencia hay entre hacer franjas del mismo ancho en cuadros de distinto tamaño y variar su proporción de acuerdo a cada cuadro?. ¿Cuál es la diferencia?" Pienso en eso como si fuera importante, algo decisivo. Anoto porque después me olvido, entonces aparecen una mezcla de lista para ir al supermercado e instrucciones para usar un electrodoméstico.

"La pintura. El cuadro. No olvidar la presencia del bastidor. La estructura nace de lo primero que tiene el cuadro: el borde. Delimito desde donde y hasta donde es la pintura que quiero. Lo hago con la misma pintura material. Ja!

Determinados los bordes se desarrolla la pintura frontal.

De los extremos, izquierdo y derecho, los dos.

La distancia entre cada línea, que hacen la estructura, es la misma. El ancho de cada línea responde al mismo que la estructura del cuadro en sí. Las maderas del bastidor".

Otras anotaciones son más inútiles todavía.

"9-El naranja nace del(arriba borde) hasta el nivel azul

Tapar la mancha marrón del medio

8-El azul más claro sigue hasta 10 cm antes de llegar al borde inferior

7-Amarillo patito/limón en la parte inferior de la mancha marrón y termina igual que azul

6-Naranja opaco

5-beige chico

4-ceruleo que está

3-blanco sucio

2-celeste



1-rosa bebé

10-verde claro hasta abajo full

13 azul más claro y menos chueco....."

Es que mi obra surge de hechos improbables. El acto de pintar me provoca el mismo placer que el recuerdo del canto de un dragón blanco, de un sueño que tuve hace años. La sorpresa de golpearme la concha contra el caño de mi bici, cuando era chica. El grito que se te queda trabado en la garganta. Soñar la muerte. Pensar por que anoté en mi cuaderno: "¿Rana René dónde estás?". "Show me your pink", por qué, eh? Estas son las cosas que me pasan por la cabeza, en este último tiempo.

Yo no se más que es esto del origen de mi obra.

## Tulio de Sagastizábal

En principio, toda obra en mi caso nace de un proceso anterior, quiero decir de obras anteriores.

Generalmente uso la pintura para internarme en territorios que me son desconocidos, pero que son alternativas que solo puedo vislumbrar a partir de lo ya realizado.

concibo en algún momento la posibilidad de internarme en ciertos procedimientos, en ciertas construcciones que luego comienzan a perder sentido, que pierden interés para mi, interés en seguir realizándolas, y aunque pueda continuar apreciando lo que ya fue hecho, y muchas veces es así, tengo urgencia de cambiar el rumbo, poniendo en crisis todo el sistema montado hasta ese momento.

Te cuento de este modo mi proceder porque creo que eso es quizás lo central en mi trabajo, un modo de insatisfacción permanente que me lleva a trazar recorridos absolutamente inesperados para mi, a un circular por estilos y narrativas que pueden pensarse como incongruentes pero que traducidas al universo personal de mis necesidades y modos de realización van conformando un corpus que, creo, cobra sentido y coherencia y definen un recorrido legible.

Hace mucho tiempo que utilizo cierta imagen de Buñuel, en el Fantasma de la Libertad, como resumen de mi actividad como artista: y es cuando la cámara sale de una escena para seguir el recorrido de cualquiera que haya pasado por frente a ella y como olvidando el hilo central de lo que podía estarse contando.

Creo que es aquí donde esta la gracia, entender, o al menos suponer, que no hay exactamente un narrador, ni tampoco una historia a ser narrada, y la obra es un cruce de estas imposibilidades, o impotencias, siempre desarrollándose, siempre volviéndolo a intentar.

Tal vez uno pueda tener ideas más claras de las que puede realizar, quiero decir que todo lo anterior no supone la ausencia de intenciones que podrían definirse más nítidamente, aunque siempre es quizás mas claro lo que no queremos, pero el acto de realización, el proceso de construcción y de despliegue de una obra habrá siempre de admitir la intervención de certezas irrazonables que son como vestigios de un conocimiento del que no puedo dar cuenta.

O sea que siempre estoy un poco a ciegas, como sabiendo y no sabiendo, confiado en que el próximo paso incierto devendrá en una brevisima aprehensión de la realidad.

Lamentablemente hay oportunidades en que no puedo evitar cierto hermetismo: a) porque desconfío en que ciertas cosas puedan explicarse con mayor nitidez; b) porque intentar explicarlo exhaustivamente llevaría demasiado tiempo y trabajo, y no me atrae demasiado como tarea.

Por lo tanto más bien te sugeriría que a partir de este primer texto, me preguntes cosas que te resulten oscuras o que te interesen aclarar, si es que con lo que te envío ahora no fuera suficiente.

## Luis Lindner

Sobre la "creación", en mi caso

1. Supongo que la manera en que se van formando las "obras" en mi cabeza o en mi mano es bastante lenta; tengo preocupaciones permanentes que necesito procesar para poder sobrevivir; una vez que esa información se procesa (pueden ser años desde la primera aparición del problema hasta la resolución (o mejor, el obturarse) de la disonancia, el dibujo(o el objeto) esta terminado

2. No soy un creador, sino más bien un administrador de contenidos y en algún sentido un discjockey que utiliza en gran medida materiales preestablecidos, provenientes de la historia del arte o de la historia argentina (la meteorología); lo mío esta más cerca del supermercado que de la huerta de los suegros.

3. He dibujado desde siempre, pero cuando me dije "voy a tratar de dibujar algo que parezca una obra de arte" tenía quince años y ya conocía la "historia del arte" (al menos los dos últimos siglos), de atrás para adelante. Mi primer maniquí no era tanto un maniquí, como un entusiasmo por el gran Giorgio de Chirico.

4. Conceptos como originalidad, frescura, expresividad siempre me han resultado simpáticos, aunque no tienen nada que ver conmigo.

5. Posiblemente la perspectiva, que aprendí en a escuela primaria, creó el entarimado para la recepción de lo histórico en un momento seminal (antes de 1981) de ahí su aparición y reaparición constantes.

6. Cuando "creo"( se me dirá que es mas pertinente; "cuando me pongo al frente de la administración, y tirono de ella hasta dejar marcas en la tela, sinopia de"... ) una obra me preocupa por transmitir con el menor ruido la mayor cantidad de información (por lo menos desde 1990, antes de esa fecha padecí de tanteos prospectivos con lo que se da en llamar "sensibilidad").

7. Los cuadros son extensiones de una investigación que empecé cuando tenia seis años, referida a la inclusión de objetos reales en las historias que creaba para soportar mi entorno; estos objetos eran mayormente autos italianos fotografados con gran angular.

8. Una parte muy larga del proceso es simplemente elección desde una masa de dibujos, hacia aquel que deberá materializarse, los motivos para la elección de aquel que deberá vivir son, seguramente lo más interesante; intervienen cuestiones del momento y otras que hunden sus raíces en mi antigüedad clásica.

9. El dibujo como intersección de las preocupaciones.

10. El dibujo como embajador armado.

11. El dibujo pregunta por el color argentino.

12. Si hay un edificio puede hablarse de un retardo en línea de un retardo en cemento.

(Comentario sobre los resultados)

Mi obra.

Guarda estrecha relación con la historia Argentina de la segunda mitad del siglo 20, es decir, con cosas que no hay que ir a buscar a Magnitogorsk o a la Luna; si se ha vuelto fantástica es en la compañía de otros conceptos, como el de un país

independiente propietario de las Malvinas y de una rodaja de la Antártida.

## Hernán Salamanca

No sé si una obra de arte, pero en mi caso las imágenes surgen a través de vivencias muy fuertes, condensan varias vivencias, dolores, angustias, alegrías y diversos estados de ánimo. Que la condensen no quiere decir que ilustren esos estados de ánimo. Ejemplo: si la pintura es triste no necesariamente tiene que ser un niño llorando abandonado.

En mi caso trato de mezclar las tensiones de un cuadro siendo extremadamente bello a los ojos pero con una narración un tanto oscura. Creo que las grandes obras de arte se catalogan cuando la técnica, esta puesta al servicio de una excelente idea y como resultado esa imagen condensa sentimientos del autor y es capaz de detonar otros en el público, espero que estos disparates te sirvan de algo.

## Marula Di Como

En mi caso; ¿cómo surge una obra de arte?

Mi trabajo surge de demasiadas maneras,  
 por expulsión  
 por concepto  
 por idea  
 por amor  
 por defecto  
 por necesidad  
 por limpieza  
 por furia  
 por expiación  
 por reclamo  
 por reacción  
 por pesar  
 por asombro  
 por suplicio  
 por nauta  
 por alusión  
 por sosiego  
 por agradecimiento...

## Claudia Fontes

Se me ocurre que reconozco como obra de arte un objeto o imagen que realizo cuando cumple cierta función de evidencia, como si estuviera intentando reconstruir un crimen y de repente aparecen datos hasta el momento intangibles que se corporizan como evidencia. Para que esto suceda el objeto o imagen tiene que lograr una identidad propia, ajena a mí, y por lo tanto mostrarse como necesario. No tengo ni idea de como provocar que esto suceda, y espero no tenerla nunca.

## Karina Peisajovich

Cuando estoy trabajando no tengo mucha conciencia de los elementos que manejo. Parto de pensamientos muy aislados como hacer un cuadro marrón y elegir cosas marrones como es el caso de la aparición de la tortuga en un cuadro. Pintar esa tortuga fue el disparador de muchos otros cuadros. Entonces puedo decirte que las obras surgen de las obras mismas. Como si cada cuadro individualmente no fuera nada sino toda la obra. Veo a mi obra de esta manera como un conjunto de todos los actos que hago. Hay muchas obras intermedias que nunca he mostrado y que para mí tienen mucho

valor porque son semillas de obras que sí he mostrado. A veces pienso que esas son las obras.

Creo que siempre estamos girando alrededor de un tema. Lo que cambia es la manera de decirlo.

Si ves la obra completa de un artista, lo que ves es una sola obra. Esto es algo que dijo Picasso cuando le preguntaron cuantos cuadros había pintado. Él contestó "uno".

Para mí los pensamientos y las emociones se ubican en un solo lugar. Nunca entendí porqué se dice que los pensamientos están en el cerebro y las emociones en el corazón. Creo que son parte de un mismo movimiento y creo que de este movimiento sale mi obra.

## Roberto Jacoby

Hace mucho que no hago arte y me olvidé. También me olvidé la diferencia entre hacer arte y no hacer arte y hacer no arte. Creo que nunca se sabe cuando uno se pone a hacer. Creo que más bien se trata de pensar "voy a hacer algo que no es arte, algo que me da gana de que exista o suceda y ni pienso si es arte o no, lo hago para joder".

## Marcelo Michieli

Respecto a tu pregunta, no se me ocurren demasiadas respuestas, pero si contarte de algunas de mis experiencias.

Aquel año cursado en la Escuela de Artes de nuestra ciudad, algunos docentes dieron cuenta por mí de mis gestaciones, las cuales podrían llegar a ser obras, o conformar algún tipo de cuerpo de obra en tiempos sucesivos.

Particularmente me interesaba todo lo que se decía, todo cuanto opinaban, pero para mí simplemente eran manifestaciones y sintetizaciones en respuesta a aquella terapia psicoanalítica que había decidido comenzar. Es decir un poco de inconciencia, otro de ganas de estar bien. Esos trabajos comenzaban con algunas ideas y luego recurría a alguna estética que cómodamente contara y se amalgamara a la situación en cuestión. Quedaba feliz! Sabía que había podido decir que cosas me sucedían esos días, cuando la vida no era solamente risa. (disculpas por las cursilerías...)

Hoy me río más aún, no me interesan las técnicas, los lenguajes los conceptos. Si me motiva lo bello y lo lúdico. Aquello que no me demande palabras, que me guste, que pueda decir: ay que lindo! que hermoso, bellísimo. No creo en ese arte restringido a determinadas elites, es más, dudo muchísimo de gente que lo intenta. Me deslumbran los corazones libres, las expresiones casi populares y tan sencillas que hasta mi abuela de 93 años pueda degustar. Por ahí ando estos días, no creo haber respondido mucho a tu interrogante pero espero te sirva para algo de tu trabajo.

## Claudia del Río

Hay obras que se originan desde un carácter preformativo procesual, aunque en la edición de obra no halla indicios de ello. Encuentro cierta alternancia mientras trabajo entre lugares claramente narrativo y otros de estructura muda, la geometría que tranquiliza.

Hay trabajos que resisten el tiempo, otros irremediamente se pudren, mueren.

Tengo un taller central y tengo micro talleres, o sea rincones en cada uno de los lugares de la casa, donde alguna manualidad hago.

A veces pienso que soy una actriz que se dedica a dibujar. En-

tiendo la obra como un sujeto armado con un consciente y un inconsciente, tengo nudos modos muy lentos de trabajo tanto en el orden de las ideas, como en el de la forma y materiales. Algo así como una piedra, cálculos que está en lo profundo de mí y va largando burbujas a la superficie, que en realidad son las primeras señales, motores de algo que a veces se convierten en una obra.

Empecé a hablar después de los tres años, entonces es como en esa primer infancia se hallaran las estructuras de mis laburos. Sistemas elementales, como señalar, apilar, contar. Salen a luz por un golpe erótico que da el material u objeto. En ocasiones pienso que justamente la condición de mudos de muchos trabajos, es la que los hace hablar.

En la cama se producen momentos de visualizar la obra, de eliminar rodeos femeninos y es como se masculinizara. Confío en esa etapa.

## Marina Di Caro

Para dar forma a una idea y transformarla en un hecho que no necesariamente es obra de arte, se necesita del "ocio creativo", y de la obsesión, Cada cosa que hago, miro, mis experiencias personales, lecturas, dibujos, garabatos, conversaciones telefónicas, recetas de cocina, docencia, chusmerío, cine, TV, etc., en un momento dado se traducen en obra. Creo que el espacio de exposición es el que traduce el trabajo que uno hace en obra de arte.

La obra de arte se hace en un sistema que es mayor a mi trabajo en el taller. Uno da el puntapié inicial, luego viene, críticos, teóricos, galerías, espectadores, coleccionistas, museos, libros, editoriales; etc...

## Leo Battistelli

Mis obras surgen, surgen en el momento más inesperado. El azar contribuye un 50% en la realización de mis obras, el 50% restante son mis ganas de inventar, descubrir y realizar cosas que me fascinen y me lleven a un estado de excitación agradable. Yo creo que tiene que haber mucho de placer cuando se concibe una obra, placer muy ligado a todo, placer muy ligado a nuestra mente y espíritu, a eso me refiero cuando te digo un todo, no solo placer corporal.

El azar creo que es una parte muy exquisita en las obras, es como un toque que va más allá del artista; es un toque que deviene en descubrir lo que se está haciendo, un descubrir en nuestra propia obra, ver otra mirada, otro hacer que no es el nuestro. Obra compartida sería más precisamente.

Hay ideas generadoras por supuesto, ideas que deambulan por mi cabeza, ideas que a veces tomo y realizo, ideas que olvido y retomo con el tiempo, ideas hay por suerte. Y quizás dependan de la suerte el surgimiento de las ideas, y con esto volvemos al principio, porque la suerte como sabrás está muy ligada al azar.

Con esta deducción yo quedaría afuera de mis obras y pasaría a ser un instrumento de estos dos creadores (azar y suerte), pero, no, decididamente no, creo que el azar y la suerte si bien están, también son posibles de manejar, dejar que estén o de anularlos por completo es una decisión mía. Lo mejor es convivir con ellos y dejar que intervengan cuando tienen que intervenir y lograr con ello un equilibrio, una armonía. Hasta ahora vengo creando mis obras de esta manera, en el caso de cambiar el modo de realización te lo comunico.

## Marta Ares

Conceptualmente, de las relaciones afectivas -íntimas- que solemos establecer con los otros, con las cosas, con las situaciones -sean cercanas o generales. Consecuencias mínimas, indefinidas perfilan a pesar de uno. Digamos que no pienso en términos de "obra" sino de "comunicación significativa" (por desfasada del canon).

El erotismo siempre fundamental para cualquier indagación, como en todas las disciplinas.

Y este es un pensamiento principalmente intuitivo porque creo absolutamente en la pasión de la imaginación y la apertura de lo imponderable.

Lo imposible no es.

Y por último:

No hay un imaginario colectivo. O sí . . .

No hay una intimidad colectiva. O sí . . .

Creo que oscilan. Por ahí también se mueven mis cuestionamientos.

Técnicamente: La tecnología surge de la misma idea a transmitir. Hay veces que una Pintura -que es un objeto maravilloso en sí mismo- es el lenguaje ideal.

Hay veces que es indispensable una luz móvil y nada más.

Y hay veces que la tipografía impersonal de un texto es más que suficiente como imagen.

## Nushi Mutaasbki

Hay muchos caminos para llegar a la obra.

Una obra de arte, es básicamente el simbolismo que uno le otorga a determinado objeto, cualquiera que sea.

Un escrito, una pintura, una foto, una naranja, un pelo.

El proceso, o la forma de llegar a eso es absolutamente personal y privado.

Aunque siempre corresponda al bagaje histórico, cultural o social del entorno, esencialmente pertenece a la mirada más privada del artista.

La pulsión erótica es base, a mi parecer, de la obra.

Así como la obra está terminada en el momento exacto (que ella quiere), sola la obra aparece.

El punto es saber acorralarla, tomarla, manipularla, hasta que ya es obra por sí misma.

Pulsión erótica en el arte.

La pulsión erótica en el arte, me resulta una pieza clave.

La libido (deseo, en Latín) es, finalmente el motor principal a la hora de origen, de cualquier acto relacionado con crear.

El deseo, acorralado, con nombre, con técnica, con una teoría que lo apoya, es una liberación. Es un hecho mágico. Atractivo, erótico. Que calienta, excita, proclama la liberación en el estado más puro.

El deseo hecho obra. Expulsado del cuerpo y hecho obra.

¿Qué más?

En mi obra del pelo. El Proyecto Tunga escribí:

El cabello blanco, es el objeto de pulsión, perdido, sin sentido.

Este es el sentido de lo libidinal. Es decir que podemos hablar de la libido, como un hecho signifiante, algo del cuerpo que se separa, hasta la pérdida. La pulsión en el aislamiento del vacío.

Quizás suene un poco complicado, pero es simple.

La obra es un objeto libidinal, está más claro que el agua.

El agua que mezcla el acrílico, que lava la piedra, que tuerce la madera, que revela la fotografía. Que nos calma la sed. La sed de crear.

## Daniel Joglar

Estuve pensando en tu pregunta, y descubro que por ejemplo cuando me levanto por las mañanas, me lavo la cara, desayuno, agarro el último libro que estoy leyendo, pongo el último disco que estoy escuchando, y allí mismo comienzo a pensar en el carácter que quiero darle a mi proyecto. Creo que allí nacen mis ideas, con lo cotidiano, o aquello que tengo mas a la mano, por ejemplo una tasa de café con leite.

No tienen que ver con mis recuerdos eso creo, con otras personas puede ser, ya que me regalan muchas cosas, ven algo creen que me puede servir y me lo dan. Yo lo que hago es guardarlos en cajas de archivos de oficina, allí los almaceno, dejo que se maceren, mes por mes voy guardando cosas, en un momento abro una caja y comienzo a trabajar con esos materiales, a veces se me superponen con otros que encontré o compre recientemente. A veces hago clasificaciones por rubros, oficina librería comercial, ferretería, mercerías, etc. La edición es de acuerdo al carácter que quiero darle, eso tiene que ver con lo que contaba del libro, disco y desayuno.

## Marina Gryciuk

Me encuentro con el material, del que me apropio y lo transformo. Tengo el material, el gran disparador. Me seduce el color, la textura, el ruido de la bolsita de nylon. Tengo la técnica, el tejido. Surge como una necesidad, tengo ganas de tejer, no sé bien que, no tengo bocetos previos, solo una vaga idea de lo que me gustaría hacer.

El tejido puede tomar vario rumbos, el material se transforma, siento un cierto vértigo. Tejo, tejo, me involucro, estoy dentro. Luego tomo distancia y miro. Sigo tejiendo, entro y salgo del tejido. Me gusta, es bello, me emociona; esas son mis consignas.

## Nicola Costantino

Estuve pensando en tu pregunta y la respuesta es que para mí, en mi experiencia, la obra se origina en el inconsciente pero no en forma autobiográfica que me parece intrascendente, sino en algo común a todos.

## Hugo Cava

Te diría que la cosa se va formando casi sola; se engendra en mi cabeza como en un útero y recién ahí cuando está lista para el parto ve finalmente la luz.

Yo no soy pintor o escultor o dibujante. Siempre entendí las técnicas y los procedimientos como un gran espectro de posibilidades en donde una tiene que hechar mano para poder materializar eso que da vueltas dentro de su cabeza.

Las ideas se deben realizar con la técnica y el material que necesitan.

Bajo esta consigna de artista en el concepto más integral de la palabra y teniendo en cuenta que no tengo ni tuve nunca taller, mi trabajo es básicamente "ver". Trato de ser un atento y obsesivo observador de todo lo que me rodea. Trato de llenar mi "disco rígido" de imágenes que sé que tarde o temprano se interconectarán unas con las otras para transformarse en obras. Esto hace que mi taller sea mi cabeza y que el proceso de creación sea casi continuo.

(...)

## Andrea Oстера

Tengo dos formas de llegar a una obra. En una la imagen es un object trouvé y en la obra, un producto. Algunas veces encuentro una imagen, sin proponérmelo, y empiezo a trabajar a partir de ahí. Me siento atraída por la imagen, y no me resisto. Las explicaciones vienen después. Otras veces la obra es más mental, el producto de un tiempo de reflexión sobre alguna cosa.

En este caso la obra es como un resultado, una consecuencia.

En algún momento deseaba que las obras estuvieran emparentadas formalmente. Pero la verdad es que ahora no me preocupa el tema.

Es más, me parece que está bueno si uno puede producir obras en distintos medios, con distintos

materiales, formalmente diferentes. Me interesa la coherencia conceptual (en oposición a la formal.) A veces trabajo en series y las obras son "parecidas", pero esto tiene que ver más con una decisión conceptual (la repetición, la insistencia) que con una decisión referente a las características formales de la obra.

## Pablo Ziccarello

La pregunta sobre como surge mi obra me ha tomado por sorpresa, como esas preguntas que de tan obvias uno no se hace, pero cuando alguien la formula intentar responderla conlleva una serie de otras cuestiones que no lo dejan a uno en el mismo lugar, con las mismas certezas (siempre demasado pocas.)

Y me he tomado el tiempo para asimilarla. Me acompañó en estas últimas semanas como esas preocupaciones que a veces le acontecen a uno, cuento todo esto porque esta respuesta surge de manera similar a como surgen mis obras.

Encontré dos términos que pueden llegar a explicar algo del proceso de creación de mis obras: Condensación y destilación.

Llamo "condensación" a un momento previo a saber que estoy haciendo una obra, tiene que ver de forma directa con la experiencia del mundo, con ideas que se piensan porque sí, con lecturas y observaciones desinteresadas, con las relaciones del entorno. Muchos datos dispersos se van juntando en un punto determinado en el cual por su propio peso se desprenden de ese lugar difuso y caen en una situación más precisa, donde empiezo a sospechar que debo organizar "algo" en alguna forma específica. Muchos de esos datos

jamás llegan a un estado de condensación y quedan vagando por ahí (no todas las experiencias se vuelcan en una obra.)

Esta situación no implica que las obras sean "autobiográficas" en sentido estricto, pero por lo general pasado un tiempo de terminada una obra, empiezo a desentrañar algunos de estos datos difusos que la determinaron y le proporcionaron una sustancia particular (esto no tiene importancia para ninguna lectura de la obra, excepto la mía propia.)

En cuanto a la "destilación" es la parte del proceso de construcción de obra que más atención requiere, que más preguntas demanda. Es el momento en el que estoy obsesionado con una idea, con un material, con un lenguaje. Ya sé

que estoy trabajando en una obra. Entonces el trabajo de destilación, consiente y preciso, trata de obtener la mejor combinación posible de todos los elementos que la conforman.

## Román Vitali

Desde los últimos años en mi obra se produjo una operatoria casi inesperada, o en todo caso no controlada que es el vínculo enfermizo con casi un único material visual, que es una cuenta de acrílico facetada.

Este material comencé a utilizarlo a partir de un encuentro real con una escena arquitectónica, en donde sobre una pared color verde agua, suspendía sobre una cama de dos plazas un rosario color naranja totalmente tejido con

estas cuentas con una técnica artesanal típica de los años setenta. Esta escena correspondía a una casa habitada por mi familia durante mis primeros cuatro años de vida.

Me apropio del material y comienzo a utilizarlo como unidad, siempre en relación con estructuras soportes, la cuenta aparecía en relación con tela de toalla plastificada, en relación a caracoles intervinidos, a acrílicos, a luces, a fotografías. Siempre había un esqueleto que soportaba un cuerpo.

En los procesos de trabajo ese cuerpo se desvinculó de las estructuras soportes.

A partir de la investigación de la técnica de tejido estructural a través del encastre por tensado de las cuentas, la forma se desvinculó de una estructura interior.

El esqueleto ahora es un vacío. En el interior una "nada" sostiene un cuerpo geométrico.

Este cuerpo geométrico antes de serlo pasa por el estado de cuerpo matemático.

Es la matemática la que geometriza lo orgánico. Un cuerpo transparente, sin ojos, un cuerpo en problemas. Un cuerpo en relación a un otro. Un cuerpo paradójicamente digital.

Los cuerpos toman dos direcciones, una narrativa, figurativa, teatral (casi dramática.)

Y una vía abstracta-geométrica que tiene que ver con investigaciones y ensayos sobre intervenciones en el espacio, donde los cuerpos dialogan absurdamente con las vanguardias del minimalismo de los setenta.

La luz desde siempre fue un elemento inspirador.

Mis problemas de miopía y astigmatismo de alguna manera se corporizan en la obra. El proceso creativo es un acto complejo y muy simple a la vez. Se genera caprichosamente con una lógica particular en cada obra.

Esto implica que no puedo entrecruzar las obsesiones de un trabajo con las otro.

Esto no significa que las diferentes piezas no estén signadas por un mismo cuerpo de enfermedades.

A veces hay obras, sobre todo las abstractas, que devienen de procesos absolutamente racionales y digeridos y domesticados durante bastante tiempo.

Otras veces aparecen encadenadas a series de trabajos ordenados sincrónicamente. Siempre he hecho, columnas, estrellas, enredaderas, flores, escenas de amor, objetos de luz.

Una estructura permanece, la otra muta continuamente.

Muy a menudo las obras se abrazan con la historia, devienen de allí, de vínculos cotidianamente familiares y por ende absolutamente extraños, ajenos y perturbadores.

Últimamente estoy produciendo de una manera un tanto extraña. Me despierto por la mañana con una imagen absolutamente resuelta.

Aparece como impuesta desde otro lugar, yo simplemente doy cuerpo, le otorgo presencia, siento que en ese cuerpo de obras mi tarea se reduce a resolver las serie de datos matemáticos, el tratamiento de color, y el emplazamiento espacial. Simplemente oficio de médium. Hasta me ocurre con ellas que me olvido que las tengo construidas.

El proceso creativo se cierra en sí mismo, se resuelve desde el síntoma. Es un acto absolutamente privado.

Luego, cuando la imagen esta resuelta entra en relación, hace lazos, dialoga con otras obras, con otros discursos, con otros espacios.

Pero ese es el momento en donde ya no me pertenecen.

## Nora Dobarro (1)

La pregunta lleva intrínseca una certeza, como un discurrir de arte paralelo al sólo hecho de plantearse realizar algo; una línea, un contexto, o una actitud, o un sistema de vida, tal vez, determinando que la acción lleva a un resultado considerado previamente artístico. No veo la posibilidad de describir como deviene en arte una acción.

¿Cómo describir el estado previo de una de arte?

La búsqueda de su forma, su desarrollo, ¿quién puede saber que ese resultado sería obra de arte?, son muy sutiles los elementos a juzgar.

¿Debería ser la técnica perfecta, el ingenio, un estado de disolución, comunicación, un compromiso social, bella?.

En lo personal cada vez que arribé a un resultado extremo como si pudiera tensar mis posibilidades al límite, cada vez que se me disuelven los contornos de las múltiples manifestaciones de lo real: algo se crea, esto no es sin embargo una obra de arte, no puedo nombrar lo que realizo como obra

de arte; entre el objeto = objeto creado y el objeto observado se da una red de correspondencia infinitas, subjetivas y sociales.

Todo aquello perteneciente al medio artístico y legitimado por el mismo como obra de arte ¿es obra de arte?. Acaso las obras de arte consagradas en el tiempo, ¿no pasan hoy a ser una curiosidad más dentro de planes de turismo comercial?.

Una obra de arte es modificatoria del que la realiza, de su entorno más cercano de su grupo social y del lugar que ocupa para los otros. La obra de arte no es el arte, una obra de arte me suena a anticuarios, en donde basados en la historia convierten en objeto clasificado y con valor comercial algo que en inicio era otra cosa. La obra de arte es generada por un ser en lucha, con una acción sin demanda, libre, en un espacio que otros no conocen y que no es medible para el propio autor.

## Homs

Buenas noches, llueve sobre el rosario y seguramente también sobre otras ciudades, no vamos a pensar que somos los únicos que tenemos este derecho lluvia que purifica tanto como harta y respondiendo a tu pregunta, la respuesta más honesta sería "no tengo la menor idea" aunque eso no creo que te sirva de mucho.

Aclaración al punto: yo, básicamente, escribo, entonces ya me pongo en otro sitio, no podría responder desde una perspectiva "plástica" aunque si me apuras al respecto de hasta donde un punto es un punto "puro" sin ninguna interferencia hago agua, justo en estos días que llueve tanto realmente no

sé si podría afirmar así, tan suelto de cuerpo, yo hago obras de arte, más bien concibo productos acotados con un instrumento al alcance de todos, la lengua, a la que tamizo con la sintaxis que me rige, y por más libres, locos, reventados o lo que seamos, todos estamos bajo una cierta "sintaxis", prescripción, acotamiento tal vez; esa

(1) Fragmento.

cosa, esa idea, nos gobierna, nos excede y he allí la fuerza con la que nos defendemos, siempre y de diferentes formas, desde la aceptación silenciosa hasta la encarnizada batalla, claro que las mieles del triunfo no son nunca saboreadas, queda el intento, un lugar nulo donde entrar o salir no son más que meros términos que no significan nada, ni similitud ni diferencia pero si continuidad, escribir tanto como la nada nos lo exija, purificar la duda, hacerla más

sangrante, profunda, incomprensible y toda manifestación artística debe llevar una parte que escape del entendimiento desconfiemos de esas cosas a las que se les entiende todo desconfiemos del mensaje el razonar en el hacer a veces es maravilloso y otras veces una porquería a la que se debe fumigar, y hay unos defoliantes bárbaros particularmente creo tener dos etapas bien definidas en el proceso de "la creación" -con musa incluida-, el primero, el de la libertad, el correr por el prado o caminar por la comisa o bajo las aguas sin que nada importe, es, en cierta forma, una expulsión fisiológica, el acto físico, eso queda así por un tiempito, de horas a años incluso, y después aparece la parte dos -nunca segundas partes fueron buenas- el reverendo homs, el censor, el que corrige y fiscaliza, el que también goza aunque se llene de vergüenza al reconocerlo ...

## Rafael Cippolini

Periquita en apuros

O de cómo ser blando y jugar a ser el Hombre de Piedra.

Hay dos palabras que se parecen y a veces se confunden, aunque constituyan algo así como planetas distintos. Estas palabras son "procedimiento" y "proyecto". Casi todo lo que se me ocurre decir sobre la "creación", así, performativamente y casi en abstracto, se asoma entre las bambalinas de ese par de ideas. Dos de mis artistas favoritos son inseparables de ellas, al punto de resultar imposible apartarlos de su magnetismo, ya que parecen hechos de su mismísima materia.

Nadie puede acercarse a Raymond Roussel sin husmear previamente en su procedimiento. Lo explica muy bien en su texto Comment j'ai écrit certains de mes livres. Algunos amigos no entienden que es exactamente lo que me divierte de su posición, que de verdad es muy extrema y fatigosa. ¿Puede ser el rigor, incluso cuándo fue bautizado por una suposición del absurdo, lo que se dice divertido?

Roussel pensaba dos palabras que se parecieran morfológicamente. Tórtolos y tártaros, por ejemplo. Uno de los principios de su obsesión consistía en encontrar un juego de frases que contuvieran ambas palabras. Por ejemplo.

1. El sueño de los tórtolos simplemente se licuó en esa fatiga de interrupción que a veces provocan los primeros cañonazos.

2. La ambición de los tártaros, su sueño protegido, quizá no fuera otra cosa que un Gran Líder con cabeza de oso.

En la primera, el término sueño alude a un estado físico, al acto de dormir. En la segunda, a un anhelo, a una aspiración colectiva en este caso. Su meta consistía en partir de la primera oración y desarrollar una narración hasta llegar a la segunda.

Propongo: dos tórtolos, en plena luna de miel, duermen en una carpa, a orillas de un río. Son despertados por unos tremendos cañonazos que los aterrizan. Descubren que se encuentran en el medio de un campo de batalla.

Uno de los bandos es un ejército interminable de bravos tártaros. Van a enfrentarse a una tribu desconocida, quizá extraterrestre, que tiene prisionero a un extraño ejemplar humano con cabeza de oso, a quienes ellos creen una suerte de mesías guerrero privado. Pero el lector no sabe esto

hasta el final del relato. Los tórtolos discuten, ella se une a los alienígenas, él a los tártaros. Su reencuentro romántico, al final de tantas y tantas páginas, transcurre con un fondo de tártaros des-

cribiendo que la cabeza del mixto no es de oso sino de jabalí.

Un extremo de exactitudes deben conjugarse para que la semántica del juego llegue a buen puerto. El escritor debe ser minucioso, adecuarse a un mandato formal, olvidarse de su experiencia de vida. Para triunfar su única posibilidad será abocarse por completo a la construcción de frases adecuadas. O sea: como un kamikaze, debe ejercitar su espíritu y abstraerse del mundo, entregarse por completo a otra edificación de lo real.

Embarcado en esta aventura, posiblemente se sienta Periquita en apuros. Sólo la disciplina, un carácter templado en los ínfimos del orden podrá librarlo de la seguridad del error.

Tampoco nadie puede pasear entre el extendido catálogo de los últimos diez años de las obras de Mike Kelley sin meditar minuciosamente su concepto de "proyecto".

Precisamente, la presencia de un "proyecto" salva a Kelley de sucumbir en un caos permanente de formas.

Su "proyecto" no es otra cosa que un relato que vertebra cada una de sus piezas y performances. Como capítulos discontinuos de una novela. Como los muebles que habitan los relatos de Alberto Savinio. Este "proyecto", o relato dispone la presencia de sus creaciones proponiéndoles un sentido, una manera de invitar a cierto recorrido.

Y nace así, de un cuaderno de escritura (Kelley es un artista de lo visual que insiste con ensayos narrativos a priori).

Pues bien: hace rato que no pienso en otra cosa que en mixturar ambas posibilidades. Es decir: rousselianar a Kelley, kelleniar a Roussel.

No creo que Roussel y Kelley tengan mucho en común entre sí, y esta disparidad es la que me entusiasma. Escribir el ensayo – relato (proyecto) "a la Kelley" con el procedimiento de Roussel.

¿Qué saldrá de esto?

Pues nada menos que una obra maestra.

O eso espero.

### Bibliografía.

Heidegger Martín, "Arte y Poesía", El origen de la obra de arte, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1958 (1997).

Noé Luis Felipe, "Antiestética", Cap. I "El artista: eterno infantil y aprendiz de brujo"; Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988.

Pere Salabert, "De la creatividad y el neo-kitsch", Vinten Editor, Montevideo, 1993.

Kundera Milan, "La insoportable levedad del ser", Pag. 226 y 227, Tusquets editores, 1985 (1999).

Bourdieu Pierre, "Las reglas del arte" Cap. Génesis y estructura del campo

literario, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1995 (1992). Revista Lápiz N° 161, Pag. 56-63, Publicaciones de Estética y Pensamiento,

S.L., Madrid, España, marzo de 2000.

Revista Lápiz N° 138, Pag. 40-51, Madrid, España, diciembre de 1997.

Revista Lápiz N° 154, Pag. 58-69, Publicaciones de Estética y pensamiento, Madrid, España, 1998.

Revista Lápiz N° 141, Pag. 24-35, Publicaciones de Estética y Pensamiento,

Madrid, España, 1998

# Cecilia Caballero

Galería de Arte

Alejandra Mettler

Objetos

3 al 26 de julio

Sergio Vila

Pinturas

31 de julio al 23 de agosto

Suipacha 1151 (1008) tel: 4393-0600/0601

ceciliacaballero@ciudad.com.ar

L a V 11 a 13 y 15 a 20 Sábados 11 a 13

# Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

Daniel Joglar

Geografía

Hasta el 21 de julio

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorrejón@interlink.com.ar

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

# Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

La estructura del color

Raúl Lozza

Teoría Inédita

4 de julio al 4 de agosto

Quintana 325 PB. 4813-8828

delinfinitoarte@hotmail.com

# Fundación PROA

Verdi en Argentina

Julio - Agosto

Escenografía y vestuario contemporáneo

Basaldúa, Billourdou, Ferrari, Negrín,

Pigozzi, Sarudianski, Zuccheri

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

www.proa.org

info@proa.org

# Hoy en el Arte Galería

Directora Teresa Nachman

Dibujos. Grupo Trascender

Mónica Caputo, Eduardo Cauvet y Hugo Dinzelbacher

Curaduría de Rosa Faccaro

Del 3 al 20 de julio

Juan Carlos Castagnino, Judith Valiente.

Cerámicas

Del 23 de julio a 4 de agosto

Gascón 36. Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

# Belleza y Felicidad

Galería de Arte

Amalia Amoedo

Pinturas

Ale Star

Fotografías

Del 10 de julio al 8 de agosto

Lunes a Sábados de 11 a 20 hs.

Acuña de Figueroa 900. bellezayfelicidad@hotmail.com

# Luisa Pedrouzo

Galería

Anuncia la apertura de su nuevo espacio  
en el mes de septiembre

El Salvador 4743 3º

C1414BPK Buenos Aires

Tel/ Fax: (54-11) 4833-1557

Celular: 15-4074-6076

Luisa\_pedrouzo@interar.com.ar

# La carpintería artesanal

S.R.L.

Embalajes especiales para obras de arte

Bases y pies de esculturas

Muros autoportantes.

Vitrinas y exhibidores

Marcos a medida en el acto

Bastidores y cartones entelados

Pinceles y pinturas artísticas

Asesoramiento y atención personalizada

Presupuestos s/cargo

# Gin Tonic

Yuyo Noé y Xil Buffone, reunidos por ramona, conversan sobre la pintura como la imagen

Xil ...Acerca del panorama actual del arte contemporáneo argentino... por las muestras que ves, por los planteos que escuchás, por las cosas que leés..., y cuál es el posicionamiento que toma la pintura con respecto a esto... yo siento que hay muchos prejuicios instalados, malosentendidos y hay muchas desilusiones también...

...Vos hablabas en "la pintura desnuda", del strip-tease de la pintura en la historia del arte...Mi sensación es que en el arte contemporáneo, (o lo que se ve como arte contemporáneo acá, y en éste momento) se la coloca a la pintura ni siquiera como "desnuda", yo diría más bien como "discapacitada".

Por un lado se ven las muestras "de pintura": donde el debate quedó como tildado en que si es figurativo o abstracto, o si cuenta en un relato tal cosa, o que simboliza tal otra. (osea: todo lo que se habilita en la pintura desde la representación) ... y por otro lado "el arte contemporáneo"... (donde es todo menos pintura, por más que la pintura pueda tener un planteo absolutamente contemporáneo desde la pintura misma)... sería enfocar un poco eso. En el panorama de acá, porque también está el fenómeno de las tendencias que se importan y se imponen: en algún momento se inyecta la moda de las pinturas, luego la moda de las instalaciones, en otro momento la moda del arte conceptual..., luego la del arte contemporáneo.

Noé Yo creo que no hay que confundir, el arte contemporáneo con lo que estrictamente se hace ahora. No hay que confundir lo artístico y la indagación (que tiene flechas por muchas partes) con las modas que imponen los curadores que dicen "esto es lo que está en la actualidad". Porque la actualidad hay de todo, desde las posiciones retrógradas, hasta las más "in"; desde lo que se enseña en las escuelas, hasta las indagaciones más avanzadas respecto a los nuevos medios; desde campos que dicen que son perimidos, pero que muchos no los sienten como tales,... hasta lo desconocido. La actualidad es un juego de flechas muy abierto, por lo tanto no hay que confundir las modas de las que se hacen eco algunos curadores o marchands -con discursos que vienen de países centrales-, con los que realmente se hace. Porque hacerse -y esto no solamente en la Argentina, sino en todas partes- se hace de todo.

Y yo creo que en la diversidad en el mundo de hoy reside la creación y no en los esquemas sintéticos preestablecidos desde el poder.

Y esto que digo creo que es importante, porque marca la diferencia entre crear y hacerse eco, osea ser caja de resonancia

colonial. Las condiciones culturales y tecnológicas de creación de los países centrales no son las nuestras.

No estamos al respecto más atrás porque nos informamos inmediatamente de lo que ellos hacen ...y en cambio ellos no se enteran de que existimos, y con ello, de lo que existe pero ellos ignoran.

En nuestro espacio los de aquí, tenemos que hacer un inventario temporal y de contexto. Esto es tan simple como esto: ¿cuál es nuestra visión del mundo?

X Vos hablas de los extranjeros o los de países centrales que ignoran lo que ignoran.... a eso agregaría que nosotros también ignoramos lo que ignoramos. Hay un desconocimiento de nosotros mismos y de lo que se ha hecho... y entonces los "nuevos lenguajes"... Se desconfía entonces del arte contemporáneo porque lo sentimos como un manierismo de algo ya visto, porque se hace una fórmula que se le parece en apariencia a la Flash Art o a las bienales, en cáscara, pero no es -en muchos casos- el resultado ni de un diálogo con la obra, ni con lo anterior, ni de un posicionamiento, ni de una individualidad... no se inventaron las instalaciones en los noventa, no se inventó la pintura en los ochenta.... no está la necesidad o el proceso que lleva a ese lugar. En la dictadura no se desarticuló un entrenamiento de discutir ideas.... ni se acallaron y ni se cortaron las relaciones entre las generaciones de artistas. Ahora se pone en marcha una fábrica de artistas contemporáneos, se buscan emergentes -que cuanto más jóvenes y acrílicos sean, mejor- ... Se les tira información sobre lo último y se asimila eso, pero no hay un conocimiento profundo. Además en la posmodernidad, los discursos modernos quedaron out, y la cosa fué mezclar todo con todo y ya...

N Lo que estás diciendo tiene relación con dos problemas: el problema del tiempo y el problema de lugar de esta contemporaneidad.

X Desde la música, por ejemplo, se habla de lo contemporáneo a principios del siglo pasado...

N Me acuerdo cuando yo era joven, había un pintor Federico Martino que había inventado unos cuadros muy largos con unas rayas así...(gesto de horizontales)- por su extensión llevaba un tiempo observarlas, no era instantáneo, por eso él lo llamaba "tiempismo". Él me decía: "Vos sos contemporáneo pero no sos moderno"...(él se consideraba "el" moderno). Entonces

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pu



# pictórico

## del mundo cuestionado

allí hay una diferencia entre modernidad y contemporaneidad...ahora no se puede establecer porque se habla de posmodernidad. Contemporaneidad es todo lo que acontece en el mismo tiempo, y en el mismo tiempo acontece de todo. Modernidad en esa época era lo "in", y para él lo suyo era "in" en la medida que creía que determinaba el tiempo artístico...

X O sea que estaba el tiempo de lectura y el tiempo como época presente.

N Sí, y ahora se lo olvidó, no quiero decir que fuese olvidable, ni que él tuviese razón en que lo mío no determinaba un tiempo, pero me interesa ahora subrayar el concepto de contemporaneidad de antes y de ahora. Creo que ahora se utiliza la palabra "contemporáneo", porque degradada la palabra "moderno", no se sabe qué otra palabra utilizar.

X Y degradada también la palabra "posmoderno" (porque ya se la siente como un tiempo pasado)...

Pero más allá del momento en que aparecen, está la actualización de los planteos, porque por ejemplo si voy a ver una muestra, yo reconozco planteos que los asocio con "planteos modernos", y otros planeos que los asocio con "planeos contemporáneos".

En lo moderno yo entiendo, que se está afirmando algo, creyendo en eso que se está afirmando; llamo contemporáneo en general necesito... o distingo algo como contemporáneo cuando está implícita la duda.

Uno reconoce planteos que se agotan en algo ya resuelto, o cosas que te siguen poniendo en duda desde hoy, y el planteo actualmente está aún sin resolver. Yo afirmo con la pintura tal cosa, pero a la vez pongo en duda esa cosa y esa pintura... la pintura, la instalación, o lo que fuere)...

N Ahí está, lo que estás diciendo es esencial para mí, lo que motiva a la gente es la duda, no es la afirmación. Y este es el problema que se transforma en caricatura luego en los comentarios, en las afirmaciones de los críticos, y demás... Algo se transforma, porque el motor de uno es la duda. La duda es sobre él, porque la duda es el mundo, sobre el tiempo, sobre el quehacer, sobre una cantidad de cosas, que uno asume como vocero de este tiempo. Sino no estaríamos hablando de esto. Entonces todo es duda, sobre todo en un medio que se va definiendo permanentemente como es la pintura... y esto lo digo incluyendo a aquellos que están haciendo obras que ellos

creen que están al margen de la pintura porque hacen instalaciones u objetos, como a los que están pintando. Aunque no pinten ahora, generalmente, tienen una formación de pintores (estén o no haciendo pintura) pero para no hacer pintura tuvieron que estudiar pintura, o que creyeron en algún momento que iban a ser pintores... algunos creyeron que iban a ser escultores... o bien los que estudiaron arquitectura. Pero lo importante es que más allá de la formación que tuvieron, están en éste momento y como consecuencia de una síntesis entre eso mismo, (la formación) y la información posterior, están haciendo una síntesis cosmovisual del mundo y ahí se ata en que son pintores, porque antes siempre la pintura, producía desde siempre cosmovisiones.

X Ahí tenés la prueba de por qué eso era una pintura... para mí la prueba de que eso es pintura pasa muchas veces por el tratamiento de los materiales y la ficción, cuando hay algo que se "miente" en esa obra. Vos querés decir que te insertás en una tradición, que ordena la imagen y el concepto de alguna manera...

N Partieron de los viejos códigos hacia algo nuevo. No dejan de ser lo que fueron en su origen, porque desde su origen -pintores, escultores o lo que fueran- han ido elaborando ese proceso. En el caso de la escultura es un poco diferente, porque la escultura siempre se ha relacionado con el espacio real y con el fetichismo.

X ¿Qué opinás de ramona?

N Me parece muy bien que haya una revista de eco, eco de todo lo que se piensa, pero que no tiren pedos. Que pongan "en esta revista todo es posible menos los pedos"... aquellos que escriben que sepan que... vi una crítica a Carlos Alonso -que te guste o no- es un artista muy respetable dentro del arte argentino... y la nota decía: "¿y qué se puede decir de Carlos Alonso? No se puede decir nada...", y como no podía decir lo que no podía decir, lo dice tirándose un pedo, si no podés decir nada, callate. Sean responsables... Alonso merece, en todo caso un silencio, pero el silencio es una meditación con respeto. Si ramona es una revista donde se van a analizar cosas, entonces es una revista que merece la pena ser leída... ¿qué pienso de ramona?, dudo... está empezando a mejorar, había empezado muy mal... ahora que piensen, porque tirarse pedos no sirve. Yo le pregunto a ramona qué quiere ser: ¿una revista de pedos o de pensamiento?

ueden leerse completas en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# Las rayas del Demonio

Por Magda Urquiza

Para quienes todavía no digieren el arte abstracto las investigaciones de Michel Pastoreau, de la Ecole d'Hautes Etudes sobre heráldica y modas medievales puede resultar iluminadora. Pastoreau estudia los significados atribuidos a formas, colores, símbolos y figuras a lo largo de la historia occidental.

Su último libro "The Devil's Cloth: A History of Stripes and Striped Fabrics" (La ropa del Demonio: una historia de las rayas y las telas rayadas), Columbia University Press, 2001, cuenta que en el siglo 12 y 13, las rayas eran la vestimenta más transgresora imaginable.

Un grupo de monjes carmelitas que utilizaban hábitos rayados fueron denominados "les frères barrés", "hermanos a rayas" debido a su indumentaria de bandas marrones y estuvieron al borde de ser exterminados. Esta expresión era extremadamente peyorativa ya que "barrés" significaba también las marcas de la ilegitimidad.

En 1295 el papa Bonifacio VII emitió una bula prohibiendo las telas con franjas entre los eclesiásticos.

La ropa de listones se convirtió en obligatoria por otra parte para prostitutas, juglares, clowns, verdugos, leprosos, contrahechos, dementes, heréticos, judíos, africanos, bastardos y condenados.

También animales como las cebras se consideraban parte de un bestiario satánico.

Según Pastoreau la demonización podría basarse en un versículo bíblico donde se decía "no usará vestimenta hecha de dos partes". Su otra teoría es más interesante para artistas: el entrenamiento visual habitual habría permitido distinguir figura y fondo como dos superficies separadas. Pero los planos de colores alternados impedía esa lectura y ello atacaba la sensibilidad perceptual de la época.

Durante las revoluciones norteamericana y francesa, por el contrario, las rayas alcanzaron una notable difusión desde la ropa hasta los revestimientos y mobiliario. Las salas de la burguesía se forraron como tiendas egipcias en franjas bicolors y se convirtieron en el colmo del chic durante el consuelo. Pero ahora las rayas eran verticales y no horizontales como en la Edad Media.

Pastoreau señala también que en el cine las rayas significan lo malo o lo bueno según sean utilizadas por gangsters o banqueros. Si bien ambas son verticales, cuanto más gruesas más negativas sus connotaciones.

Pastoreau se dedica ahora al estudio de la historia del color azul, que considerado el más vil entre los romanos se tornó durante el siglo XX en el color preferido de los europeos.

## Centro Cultural Recoleta

### Dibujo y Pintura

Pintura: El lenguaje secreto del arte  
Eduardo Médici. Martes de 19 a 21 hs.

Dibujo de figura humana, anatomía artística y modelo vivo  
Jorge Meijide. Miércoles de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura, un inicio fundamental  
Vivian Guggenheim. Viernes de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura para adultos mayores  
Gladis Rubio. Jueves de 14,30 a 17 hs.

### Escultura

Escultura  
Omar Estela. Viernes de 18,00 a 21,00 hs.

Curso intensivo de resina poliéster  
Lili Esses. Domingo 29 de abril 10:30 a 17:30 hs.

Curso intensivo de moldes de caucho de siliconas, látex y contramoldes de yeso para coladas de resina, yeso, cemento, etc.

Lili Esses. Domingo 22 de abril de 11 a 16 hs.

### Fotografía

Autorretrato  
Julie Weisz. Domingo 24 de junio de 10 a 17hs.

### Safari de imagen nocturna

Roberto Camarra. Del 22 al 24 de junio de 19 a 21hs

### Fotografía Básico

Adrián Rocha Novoa y Gabriel Liporace  
Martes de 19 a 21 hs. o sábados de 14 a 16 hs.

### Curso básico de imagen

Roberto Camarra  
Miércoles de 19 a 21hs. Sábados de 16 a 18 ó de 18 a 20 hs.

### Curso de técnica fotográfica

Roberto Camarra. Domingos de 19 a 21 hs.

### Música

Taller de diseño sonoro para medios audiovisuales  
Jorge Haro

### Edición de sonido digital y masterización

Daniel Schachteer

### Artes gráficas: Ruptura de los límites II

Del 17 al 25 de julio

Pilar Atilio

Juan Carlos Romero

Matilde Marín

Silvina Pérez

Regina Ohweiler

## Cursos y Talleres

Informes e inscripciones: Martes a viernes de 16 a 20 hs. Sábados de 11 a 19 hs.  
Tel: 4807-6340. Email: cursosccr@sion.com. Web: www.centroculturalrecoleta.org

# Advertencia para el año 2001

Por Lux Lindner

Lo que viene a continuación es la versión completa de un texto escrito en París en 1998 para acompañar una muestra que se realizó en la galería del Rojas titulada "Argentina78" en junio de aquel año.

Le encuentro muchos detalles objetables, especialmente en lo sintáctico, también algunas terminologías se prestan a confusión, o la correspondencia con los conceptos que intentan representar se ha debilitado. Temo por momentos que el texto pueda tener el efecto de esos grupos de rock de la primera mitad de los años 70 que se permitían solos de guitarra de dieciocho minutos.

Sin embargo el resultado refleja una manera de trabajar que no he abandonado, y es en este modesto carácter documental que lo ofrezco a los lectores de ramona.

Habiéndose creado cierta turbulencia en relación al tratamiento que el arte más reciente da a la historia más reciente, pienso que el texto que sigue puede contribuir en algo, aunque mas no sea como inventario de lo que no hay que hacer.

## ARGENTINA 78

### Campo de acción de la muestra

1. La Argentina y sólo Argentina. El resto está muy lejos (si existe)
2. La fecha 1978 marca el paso de una presión basada en órdenes a la presión de lo infinitamente conveniente.
3. Aunque en el gobierno argentino de 1976-83 encontramos muchas características del folklore totalitario, este "Proceso" (Implantación de una Dictadosfera) no está donde está para perpetuar un ideario orwelliano, una cruzada por la homogeneidad racial o una teocracia a lo Komeini con logo de la Virgen Desatanudos en cada parada de colectivo. Su "ultima ratio" estriba en aumentar la velocidad de circulación de los capitales (normalmente originados en lugares tan democráticos que las mascotas cruzan la calle sin acompañante terapéutico) lo que necesariamente significa desmantelamiento del aparato sindical y de cualquier organización obrera (o no) que se meta en el camino.

Eso implica el uso de recursos que exceden los de la policía y puede hablarse del ejército como de una supra-policía ya que el estado dependiente (... de los lugares donde las mascotas etc.) nunca tienen un verdadero ejército, sólo tiene policía.

4. Lo que viene después de la "limpieza gremial" ya no requiere de mas griterío de cuartel, se parece mas a charla informal en agencia de publicidad. El programa de instalación puede ser verde oliva, pero el programa de aplicación no lo es en absoluto, prefiere los buenos trajes y el fin de semana hasta puede prescindir de la corbata.

La nueva manera de recibir órdenes es mas indirecta y su carácter imperativo tarda en aparecer: a esto aludo con paso de la presión de una orden a la presión de lo infinitamente conveniente.

Las órdenes se transmiten ahora de manera gaseosa y fosforescente, las mas de las veces con acompañamiento musical y vivos colores; la televisión en colores es el regalo de la Dictadosfera que nadie ha rechazado.

5. Amplio consenso pequeño burgués, y no tan pequeño;

La Dictadosfera accede al poder sin resistencia, a lo mas hereda una guerrilla maltrecha que ha sido ya mortalmente herida en Tucumán y muchos de cuyos jefes están mas para el casting de una película de Solanas que para una de Costa-Gavras.

El descrédito de la democracia es casi total y nadie toma las armas en su defensa.

De ahí que reducir la Dictadosfera de 1976-83 a unos uniformados con bigote y algún gordo con chaleco sacado del simulacrop de Eisenstein habla mucho de pereza, nuevas formas de conformismo ("no me dejen afuera del Club del Indignado") y finalmente del éxito de la Dictadosfera para aniquilar capacidad crítica y conciencia histórica.

6. Un tema espinosísimo en el cual esta muestra no se mete, es las contradicciones y arreglos de cuentas del "otro lado" de la Dictadosfera; "demócratas", "izquierdistas", una bolsa de gatos que en mas de una ocasión no tienen mas espacio como en que un chupadero. El rótulo de "víctima" congela la discusión sobre distintas posiciones, conflictos internos dentro de la 'militancia', sea ésta armada o no. Muchos de quienes enfrentan a los militares simultáneamente enfrentan a la democracia, a la que desprecian sin disimulo, como a una vieja chota de la que solo se espera una herencia.

Ni hablar de algunos cambios de figuritas con los malos, si la cosa apremia.

Héroes suele haber pocos. O se puede serlo just for one day (Bowie dixit) pero siete años es demasiado.

### Centro de transmisión de la muestra

7. La muestra "Argentina 78" trata con la historia argentina aceptando que lo hace desde los mundos-cápsula del "guardarse"; una interioridad pequeño-burguesa -residual, la de Lindner, que ha resistido el largo asedio del "compromiso político" primero y de la colonización mediática de la conciencia, después.

Es bueno aclarar que "resistir a" no quiere decir "triunfar sobre".

8. El planteo no pretende ser omniabarcativo, es una visión personal que perfectamente podría llamarse "el mundo creado por la dictadura y Yo". Lo que no podría llamarse es "Mundo de la Dictadura vs. Yo", porque no hay expediente que garantice la tensión necesaria para impostar un duelo de ese tipo.

9. Pensar mas en la manera en como una "perla" (!) puede crecer y desarrollarse acorralada por las carnes de la dictadosfera.

No creer tampoco que esta "perla" es un sólido perfecto que no admite microfiltraciones.

### Elección del año 1978

10. La elección del año pudo ser mas casual, de no mediar un campeonato mundial de fútbol que le da al pueblo la televisión en colores y que marca efectivamente un hiato.

11. También hay un dato que se deriva del reloj interno del mundo-cápsula: 1978 es tomado como bisagra entre dos períodos;

el post-Edmundo Sanders y el pre-Tato Bores, que describen dos atmósferas dentro del mundo-cápsula.

12. Elemento adicional estar en París justo veinte años después y en medio de otro campeonato mundial de fútbol.

Influencias acústicas

13. Edmundo Sanders-Tato Bores; hubo aquí una influencia acústica proveniente de la televisión ,incólume a pesar de los años y de un océano de por medio. Tal vez aparecieron porque los franceses no te dirigen la palabra, salvo para insultarte.

-Edmundo Sanders;la voz "trágica" que acompaña a la historia universal, los documentales de la televisión sobre las crisis mundiales.

Creo, aunque no estoy seguro, que fue locutor de la BBC. Lo último que se vio de él en la TV, que hará que algunos lo recuerden; la publicidad de las heladeras Coventry.

-Tato Bores; la voz "cómica" que acompaña el empantanaamiento de un lugar muy determinado, tan irrelevante en el contexto planetario que si está dentro, o fuera de la historia universal, nadie lo advierte ;Argentina. Pasaje de la ilusión universalista al dictamen sobre un punto .

Su programa del domingo a la noche lo grababa en un aparato monoaural y escuchaba de vuelta los monólogos el lunes por la mañana, mientras dibujaba las láminas de la escuela industrial.

Colisión embrional de geometría descriptiva y conciencia histórica.

Antropo-layers

14. Argentina mas que una elección es una fatalidad infrarroja. Para repartir un poco las cargas del decir tomó la decisión de triangular y el ámbito donde viven las imágenes puede verse como un hojalde parido por la triarticulación Travolta -Videla -Kempes en la atmósfera del inframundo.

capa 1-Argentina Geográfica

estadios mundialistas sobre los que hay un dominio jurídico.

Escribianas negocios con terrenos "ganados al río" o "ganados al indio"

Los Estadios son capa 1 a rabiar, vale decir geografía matrilínea al. Adaptación difícilmente superable al terreno y material humano disponible.

El estadio es el potrero hecho Altar.

capa 2 -Islas Malvinas tiene mucho de incisión en la cartografía de la época y proyección de nuestro modesto ideal (poesías en libros de lecturas, canciones)

Imposible resolución dentro del mundo real; mas el tender hacia una "Isla de los Museos"(Museuminsel)

(posdata de 2001; las Malvinas fueron y serán , pero no son)

capa 3 -mundo etérico desde el cual somos proyectados sobre la pantalla planetaria, Aquí no hay tu tía , es un mundo que tiene sus propias leyes a las que uno se acomoda con mayor o menor cintura política (Aristóteles y sus imitadores ojerosos)

Naissance Indirecta

15. Los dibujos de nacimiento indirecto(con vehículo) están relacionados con la capa 1.Huelga decir que se trata de cabezas de carácter de aquella inseminación artificial con materiales vencidos que debía inmunizarnos contra las ramificaciones mesiánicas de la hipoteca indígena. Ampliación de este tipo en "Que es Esto" de Martínez Estrada sobre la ramificación y en Paul Groussac, sobre la hipoteca.

El termino Naissance Indirecte pertenece a Giorgio de Chirico,cuyas memorias me fueron de gran utilidad a la hora de aplicar los filtros.

(aunque las parte que tratan sobre "técnica de la pintura" siempre las salteo)

16. Titulo desechado para algunos dibujos de esta serie; "Una Temporada en Camuquia".

En el "Despertar de la Sirvienta" el forcejeo entre vísceras y globos compensadores es una excusa para echar un polvo de luz sobre los tropismos autoadmirativos de las mucamas emancipadas que están ya establecidas al final del ciclo de 33 años que termina en 1978.

Me refiero al ciclo que se apoya en...

1910-(máxima expansión del país, centenario fastuoso)

(+33)

= 1943-(fraude generalizado y revolución que prepara la llegada

del peronismo)

(+33)

= 1976-(agonía terminal del peronismo y contrarrevolución en pleno despliegue)

A qué realmente nos conduce la Dictadosfera (y sus testaferreros roció) lo sabremos seguramente en el 2009.Hay ya algunos indicios.

17.Ciclo 1945-1978; para mas datos sobre el ciclo de 33 años, el libro de Peter Tradowski (" K.H. et le Combat pour l'Esprit" publicado por Editions Triades en 1983),donde se aplica este ciclo a la historia de Europa Central partiendo de los años de nacimiento y muerte de Kaspar Hauser. Kaspar era en realidad el heredero de la corona del reino de Baden (la rama Zaehringen enfrentada a la rama Hochberg)pero dado que estaba destinado a liderar una revolución social fue primero separado de su familia y luego asesinado.

18.En el espejo del semirremolque alusiones ,bien que transversales , al celebre dictum de Ovaldo Lamborghini sobre la Mujer Argentina y su "poder de representaci—n".Sin libro a mano para corroborar literalmente(Aunque hara falta?)

El semirremolque esta empujado por una camioneta de tres ruedas.Mi Fabricante antes de casarse (con mi Fabricanta)tenia un auto de tres ruedas(BMW Isetta) y al casarse se paso a uno de cuatro(Fiat 600)."El paso de soltero a casado, también". Duchamp revisitado por Joe Rigoli.

Despertar de la Sirvienta y Cabezas en Rotación

19. Se funden aquí dos recuerdos, aparte naturalmente del de Sivori; el muchacho mordido por una salamandra del Caravaggio y la china pelando el papagayo de Prilidiano Pueyrre-

dón., cuadro este que tuve la suerte de ver en vivo y en directo no lejos del British Council.

20. Prilidiano ,realista cruel que enfrenta al pobre antes que la coartada humanista se vuelva parte de la etiqueta .Desde el mundo cápsula es visto como un artista político que no se preocupa por la relación entre la cabeza y el cuerpo; cuerpos que largamente esperan una cabeza, o Ciriaco Cuitinho (serial killer de la Mazorca que ha separado varias cabezas de su tronco) del otro lado de la serífica Manuelita Rosas.

21.Prilidiano anuncia una arquitectura mas allá del bien y del mal, y lo hace desde sus bocetos de estudiante, también océano de por medio. Olvidar a Carpani.

22. Lo que en la muestra "Mater Triunfalís " de 1995 era tratado de modo transhistórico (la preeminencia del elemento maternal en la configuración del poder pampeano) aquí está ubicado en un tiempo determinado y organizado sobre vectores cronológicos.

Pero el material de referencia sigue siendo el mismo desde 1995; virutitas de J.J.Bachofen, la tan resistida Camille Paglia ,con Oskar Nerlinger y El Lissitzky como responsables de la grilla. Leve paso al costado de Martínez Estrada y cierta condescendencia con Teosofía y sus derivados sin salida al mar.

#### Brújula de Mucamas Dentadas

23.Si la línea pura sigue las circunvoluciones del encéfalo camuquíl como la púa el surco de un disco de vinilo desembo-camos en la versión "etérica" del Altar de la Patria "geográfico" que los memoriosos recordarán como el aporte del Gran Brujo(via Alois Riegl) al nacionalfractal.

24. Para la construcción ,finalmente abortada, del Altar de la Patria (en pleno periodo Edmundo Sanders)se dinamitaron los puentes que conducían al Museo de Bellas Artes, sobre todo el que comunicaba con la Facultad de Derecho; probable influencias sobre la legislación artística. Durante el tiempo posterior a esa dinamita había que ser pintor geom\_trico via aer—grafo o emigrar(a países donde las mascotas, etc.)

25. Mi versión; Edificio en forma de línea de registro en medio de la pampa( ya en la ciudad virtual pero todavía rodeado por una salina) organizado sobre polaridades fino/merasa - amenza /tranquiliza

Alude a los signos en rotación en la nuca de las rubias te-idas.

Se lo consulta desde un avión( de un solo motor) , como se le hablaba a las líneas de Nazca.

#### Formas de Neutralidad No-Suiza

26. Durante algún tiempo (de hecho, mis años de escuela primaria, bajo la Dictadosfera rebosante de consenso)trato de hablar bien del futil-bol para tener tema de conversación con mis coprotoplásmicos de la Escuela Manuel Soló en el porte—o barrio de Villa Crespo, pero no hay caso.

Mucho tiempo después y debido a lecturas de libros que me quedan grandes (Carlos Octavio Bunge,surtout)trato de hablar mal considerando el futil-bol como el hueso que las mucamas le tiran a la energía masculina en un lugar sin ciencia ni técnica, pero tampoco hay caso; uno trata de intervenir, pero no hay caso. El desinterés es mas fuerte. La famosa neutralidad argentina que tantos disgustos nos ha dado.

25. Antes de salir para París voy a ver Boca-Ferro en la Bombonera con Sebastián Gordín y Mariana Kiwi; siento como si el primer tiempo durara una noche, y el segundo tiempo ,una semana. Esa noche, pesadilla sobre los efectos de la inmortalidad.

#### Instrumental pasado y presente

26. Me perdí por las calles del recuerdo tratando de utilizar las herramientas (mas elegantemente podríamos decir; el repertorio de tratamientos)que hubiera tenido a mano en 1978 para hacer cuadros alusivos a hechos históricos; mucha "ilustración de tapa" heroica (Villagrán y de la María en editorial Columba ),cuadros de batallas(el primer Dal' que recuerdo es la "Batalla de Tetuán" en una enciclopedia),realistas comprometidos rusos como Kramskoi o Ilya Repin y aún sus continuadores dentro del realismo socialista en el siglo 20 como el colectivo de artistas que firmaba bajo el nombre unificado de "Kukrinisky" y, en un terreno mejor imprimado, Alexander Deineka (la "¡Defensa de Petrogrado!")Primeras naturalezas muertas formadas con banderas arrojadas la barro y estandartes abandonados.

En "Misión Teatral de la Tía Ina" se adivina un homenaje al gusto por el detalle de esa gente anterior al socialismo real que era mi alimento antes de enterarme que existía Enio lommi.

27. Mucho material proveniente de los fascículos de biografías que mi primo Jorge Federico colecciona con bastante método.

También en la biblioteca de mi primo( afortunadamente la biblioteca de mi tío me esta vedada por entonces ) tengo acceso a los diagramas sobre avistamientos de platos voladores, que son una especie de protomanifestación de mi estilo lineal, y que terminan primando sobre voluptuosidades de la pincelada que pedían también por mi mano. Sin olvidar que mi primo estudiaba astronáutica por correspondencia.

28. Precedentes mas terrenales en las ilustraciones de revistas del automotor impresas en Europa (la "Auto-Motor und Sport") donde se anunciaba con bombos y platillos como serían los autos "en 1980";esas revistas no eran solo publicaciones secamente técnico-descriptivas y tenían su porcentaje de sensacionalismo mecánico (en esa época existía la palabra "optimismo") Me llegaban con atraso, una vez que las habían leído todos los varones de la familia con intereses profesionales en el área.

Cuando las revistas pasaban a mis manos el mundo circundante(ese bueno para nada) solo podía ver el Search and Destroy, sin que yo tuviera el poder de convencerlos que lo mío era ya Cut and Paste. Y en eso estoy todavía, veinte años después.

#### Paisaje Mitológico (Con Señales de Tránsito)

¿Qué queda? Soy un hombre golpeado, con dificultades para encarnar plenamente en el mundo. Estoy sentado en algún lugar de 1978,bajo la larga sombra de un monumento. La Tía Ina vive. El Tío Federico vive. Mi primo Jorge Federico vive. El dios de Videla no es el dios de mi Fabricante. Pero ¿cuál es el dios de mi Fabricante?

# Cuadros de una exposición

Julián Polito (goolian@yahoo.com)

Uno

Una multitud más que diversa de seres se apelotonaba en la cola de Migraciones. Matías hacía milagros perceptivos para no perder de vista los bolsos con los que habían viajado. Bol-sos que en su gran mayoría estaban repletos de ropa de su novia.

Dolores en cambio estaba excitadísima por el arribo al aeropuerto internacional de Nueva York y miraba al conjunto de pasajeros en tránsito con la fascinación que tendría el debut de una niña en el zoológico.

"Ufa, esta cola de mierda. Cuándo terminaremos ..."

"Gordo, disfrutá del momento. Estamos en la gran manzana"

"Y yo me perdí la final de la copa de polo por venir acá ..."

"A acompañar a tu gordita que quería venir a ver arte contemporáneo al centro del mundo"

"Si el viejo no me hubiera dado la guita para este viaje"

"De acordás del profe que te conté"

"Mfummm, sí" - refunfuñó Matías. Pero ya faltaba menos para evaluar personalmente la simpatía de los funcionarios de migraciones americanos.

"Bueno, él me dio una lista de galerías especializadas en arte conceptual. Mañana nos levantamos temprano y nos vamos de recorrida"

"O mejor vos te vas de recorrida y yo me voy a Tower Records"

"No" -gritó Dolores con gesto de heroína clásica mortalmente ofendida en lo más íntimo de su honor - "vos venís conmigo"

Dos

Era uno de esos clásicos días de Manhattan de pleno invierno. El sol radiante de la ventana del hotel no consiguió enganñarlos y los dos sudamericanos se enfundaron en cuanto lana pudieron envolverse sin perder el afrancesado aire aristocrático que los distinguía.

"Dolo, tengo hambre ..."

"Pero no, Matu, ya llegamos a la galería que yo quería ver. El profe dijo que ..."

"El puto del profe no te dijo que estos pibes comían porque-rías en el desayuno. Me cagué de hambre. A quién carajo se le ocurre comer salchichas y panceta a las ocho de la mañana!!"

Pero ya las largas piernas de Dolores se perdían en la escalera de ascenso a la galería y Matías no tuvo más remedio que seguirla.

"Pero esto es una cagada. Toda la galería pintada de negro."

"Cuándo dejarás de ser un grosero. No estás en la cancha con tus amigos"

"Bueno perdoname. Pero esta galería está cerrada. No hay ningún cuadro en la pared y está todo pintado de negro. Además no hay ni un gil ..."

"Esperá ahí hay un mostrador. Voy a ver si hay un catálogo o algo."

Dolores se acerca al coqueto mostrador de diseño italiano y encuentra lo que buscaba. Rápidamente, haciendo gala de su inglés de colegio privado lo lee, y con aire triunfal se dirige a Matías.

"Sos una bestia. Esto es una instalación de Richard Serra. El autor, dice aquí, es una artista conceptual y, te traduzco literalmente, con esta instalación quiso sumirnos en la negrura de la vida contemporánea.

"Ahjj"

"Sigo, es una metáfora de la angustia existencial en un mundo sin Dios donde si se descorre el velo del consumismo sólo se observa una pared negra."

"A esta galería entonces ya le descorrieron el velo".

"No, gordito" -a Dolores ya le había encantado la pobre participación de Matías - "es una metáfora".

A esta altura Matías veía desvanecerse su combo 4 de Mc Donaldís que se le antojaba la mejor instalación posible de comida étnica norteamericana. Pero resignadamente cuando Dolores con un mohín de lo más sexy le pidió de ver una galería más ; Matías aceptó.

Tres

La segunda galería no era muy distinta de la primera. Estaba igual de desierta y esta vez había escaleras, baldes y brochas diseminadas por una amplia y luminosa habitación. En las paredes, a intervalos regulares, que evidenciaban claramente un diseño muy complejo, había crucecitas hechas con cinta de pintor.

Pero nada iba ya a amilanar a Dolores.

"Ves, Matu, esta instalación también es conceptual. Yo estoy segura de que habla de la alineación del hombre moderno en las grandes ciudades ..."

"Si vos lo decís."

"Las escaleras son símbolos de algo que no va a ninguna parte, como la sociedad actual".

"Psé, es un poco pesimista pero".

"Y estas crucecitas en las paredes..."

"Podría ser que el hombre posmo está como crucificado, viste?"

"Claro!! Muy bien mi amor " ñ Dolores se encarnó a sus tacos aguja de marca y le estampó un sonoro beso en la mejilla a Matías. Àste no supo muy bien cómo reaccionar porque en un segundo había pasado, a los ojos de su novia, de ser un negado absoluto para la sutileza de las corrientes actuales del arte a ser una especie de erudito curador posmoderno. Sólo atinó a decir

"Vamos a comer?"

"Pero claro, mi crítico favorito" ñ y con una erótica palmada en su culo Dolores le indicó el camino a la hamburguesería más cercana.

Camino que tomaron tan rápidamente que ni Dolores ni el hambriento Matías pudieron ver el cartel que indicaba claramente que la segunda galería de arte conceptual estaba cerrada por reformas.

# El cosmos del presidiario

Observaciones sobre la obra de Ernesto Ballesteros, previas a su exhibición en la galería Ruth Benzacar en el mes de julio

Por Iván Calmet

**M**etodología. Ballesteros dibuja a ciegas una línea débil sobre el blanco durante un lapso de tiempo. Al abrir sus ojos busca los miles de puntos donde esa línea caprichosa se cruza consigo misma. Y cada intersección detectada es señalada por suaves círculos verdes transparentes. Otra. Organiza una carrera de lápices convocando artistas (1). Previamente dibuja una pista, casi simétrica, sobre un bastidor blanco. Los participantes deberán intentar hacer largas rayas con sus lápices tratando de no salirse de la pista. Sosteniendo el lápiz con un dedo, se lo impulsará para que al deslizarse la mina trace una línea. Por turnos cada uno partirá desde el punto al que llegó en el último tiro. La carrera terminará cuando uno de los corredores logre traspasar primero la línea de llegada.

EB vs. el mismo. Ballesteros dirige, decide el plano para que su mano, otro ojo, diseñe como un dueño que le alquilará al artista su creación. Busca naufragar en la oscuridad confiando encontrar múltiples respuestas aleatorias. Sus líneas, ner-

viosos calcos del inconsciente, son sus propias constelaciones. Como un ansioso presidiario vestido de astronauta, Ballesteros se obsesiona con la salida, el cielo nocturno. Sonámbulo, condenado a contabilizar la infinitud. La paciencia es la respuesta al terror, al aburrimiento, al vacío del tiempo. Acorralado en ese infinito advierte en la ciencia la libertad condicional del ser humano. Entonces decide inventarse un arbitrio recorrido racional, protocientífico, ficcional. Sus cuadros, abstracciones casi traslúcidamente figurativas, quieren pavimentar lo inmaterial y ser luz de la oscuridad. El artista, jardinero bonzai, traslada la naturaleza a la celda, eludiendo nostálgicamente su inmensidad. Dibuja las estructuras de las nebulosas en la pared. ¿Será el cerebro el bon-sái del universo? ¿Será el arte abstracto la única salida tranquilizadora?

El lápiz probó ser buen conductor.

(1) Siquier, Calmet, Ziccarelo, Strada, Ballesteros, de Caro, Maculan, Laren, Dorr, Lindner, Kacero, Grosman, Gandolfo e Iuso. Fiscalizados por Gustavo Bruzzone y filmados por Max Gómez.

# Mujercitas de la chica rumiante

Observaciones sobre la pintura de Anna-Lisa Marjak previas a exhibirse en la sala 14 en el Centro Cultural Recoleta del 13 al 29 de julio

Por Iván Calmet y Florencia Braga Menéndez

**E**n estos tiempos pintar como pinta Anna-Lisa, desalineadas mujeres post-fauvistas, es un probable suicidio profesional, si consideramos la presión de la arbitraria mirada crítica inclinada exclusivamente a interpretar lo minimal, lo calculado y lo modernoso.

La huella gestual sin sarcasmo de la artista, expone una llaga social que difícilmente pueda aparecer en los enunciados pretensiosos de los artistas del diván conceptual. La artista ni ironiza ni homenaja al, ahora huérfano, expresionismo. Rescata el derecho al gesto como oportunidad expresivo-reflexiva, inscribiendo con precisión erosiones afectivas que conoce hasta autobiográficamente, rasqueteando falsos pulidos estéticos.

Marjak absorbe todo, como una aspiradora silenciosa. Aguantada y digiere; y saturada por el espeso trago, vomita despiadadamente sobre sus telas, parcas figuras intolerables. No disfruta. No maquilla. No miente. Un arte egoísta como corresponde, desatento a la demanda social en tanto esta suponga sometimiento. Su evidente síntesis intenta separar las aguas del océano humano que percibe, para proyectar en ese vacío se-

co tristes dramas contagiosos. Madres, señoras o señoritas. Todas desamparadas. Sus hogares las oprimen y sus atmósferas las comprimen. Aparecen solas o acompañadas, es igual, siempre verticales con la misma mirada, siempre de frente, especulando con áridas lágrimas pesadas ¿Qué responsabilidad les cabe? ¿Qué terribles infancias soportaron estas mujeres para llevar esas vidas rectilíneas y uniformes? ¿Serán estas pinturas sus espejos ineludibles?

El sufrimiento, el egoísmo y la soledad, pobre o aristócrata, viven entre invertidas explosiones sin oxígeno y telenovelas sordas. ¿Qué intenta advertir su pintura? ¿a quién acusan los testimonios paralizados de la intimidad de la artista? ¿qué extraña contradicción hace que describa ese tremendo mundo femenino extraído de la endodermis burguesa, con un estilo y una técnica de exitoso pintor de la OTAN de vacaciones? De Kooning ideal luego de la cima, cómodo en su casa de las Hamptons + el permiso intimista de una acuarela angustiada de Clemente + la indolencia fresca de Hockney. ¿Será el relax el momento más oportuno para desembuchar? ¿Es más fuerte la marca del capital que la del género, o una determina la aparición de la otra? ¿El derecho al feminismo es un privilegio acomodado?

# El rol de los críticos: ¿Qué críticos?

Siguen los avances del café ramona, un espacio abierto a la deriva del pensamiento

Rafael Cippolini

¿Cuál es el rol que los críticos en la escena porteña de las artes visuales? ¿Cuál debería ser? ¿Qué eventos críticos recientes resultan significativos?

Diana Aisenberg

¿Que críticos? ¿Cuáles son? ¿Cuál es la diferencia entre crítico y curador? Estoy confundida... ¿Entre crítico y operador? ¿Crítico y coleccionista?

DA

¿Cuál es la diferencia entre un crítico y alguien que tiene una columna en los medios? Si escribís sobre arte, ¿sos crítico de arte? Si sos historiador de arte, ¿sos crítico de arte?

Gustavo Bruzzone

Hace pocos días, en la contratapa del "Vía Libre" de la Nación, Santiago García Navarro se refería a la importancia de los jóvenes teóricos nacionales que estarían apoyando a un conjunto de espacios alternativos, emergentes y no tanto. La referencia de SGN a esos "teóricos" podría ayudarte, querida Daisy, a encontrar a los "críticos". Posiblemente para vos, como para mí, "teórico" y "crítico" no sean la misma cosa, pero como aproximación tal vez allí puedas encontrar una respuesta; la relación que puede existir entre ambas cosas es que el "crítico" nos relata desde su punto de vista teórico lo que ve analizándolo desde esa perspectiva. Entonces habría que preguntarle a SGN quiénes serían esos jóvenes críticos al que alude en su nota (¿la leíste?). Una teoría, en líneas generales, requiere de un objeto, un método, una cierta construcción analítica de la que extraer alguna consecuencia. Claro podemos hacer teoría desde el vacío pero si es así deberíamos hacerlo explícito. Las meras reseñas en periódicos no pueden tener la categoría de teorías, porque son sólo eso: reseñas informativas más o menos inteligentes que nos deben contar lo que está pasando. La limitación existente en los medios gráficos así lo impone porque nadie, seriamente, puede sostener que puede exponer teorías en espacios tan exiguos, salvo que las teorías también sean exiguas pero entonces son sólo intuiciones de lo que una teoría puede llegar a ser ¿Dónde se hace teoría? No lo sé. Igual con los comentarios que suelo leer en los medios gráficos estoy más que conforme. Puedo estar en desacuerdo con el recorte que proponen los que dirigen las secciones que se ocupan de plástica, pero respecto de lo que informan, me doy más que por satisfecho, pero claro, no creo que eso sea teoría. Los trabajos que el CAIA, por ejemplo, publica cada tanto son de un inestimable valor y es lamentable que tenga ediciones de baja calidad, de poca tirada y pésima distribución; pero los trabajos que uno puede leer son proyecciones teóricas de carácter histórico. No hay análisis del presente en los términos en que, creo entender, vos demandás. O, por lo menos, ello no existe en la cantidad y seriedad que sería conveniente. Ojalá el CAIA edite las obras completas de Payró que si existen yo no las pude ver en ninguna librería... No sé cuáles son los críticos, en una de esas si le preguntamos a SGN él nos puede orientar. Creo

que alguien que se asigna hoy el rol de crítico mañana puede perfectamente actuar como curador ¿qué problema puede haber en ello? Una respuesta posible: que si es "crítico" y se le reconoce el poder de bendecir artistas mañana no estará libre de sospechas si se convierte en "curador" y, curiosamente o coherentemente, selecciona a los que ya bendijo. El rol se confunde muy perjudicialmente porque cualquiera le puede reprochar que en su elección como curador no está más que autolegitimándose como crítico ya sea en sus aciertos como en sus errores. Si todo estuviera en manos de unas pocas personas que fungiblemente cumplieran esos roles no existiría la voz alternativa y, lamentablemente, nos estancaríamos en su visión de cómo son las cosas. Con el coleccionista pasa exactamente lo mismo pero en menor medida. Hasta qué punto eso pudo o puede estar pasando en Argentina es algo interesante de cuestionar. ¿Operador cultural? No sé bien qué es ese animal ... Igual todo está confundido; los roles cruzados y es bueno que así sea. En tus binomios para diferenciar roles no incluí a los artistas. Hay una muestra actualmente en Proa donde se presentan como coleccionistas que es maravillosa (me consta que te gustó). Han sido en los '90 los auténticos legitimadores del medio plástico como curadores, críticos y hasta galeristas. Cuando los roles están todos mezclados ¿tiene importancia preguntarse por los roles? Posiblemente sí, pero el lugar creo es el de la honestidad intelectual y personal. Nada hay de malo en trazar estrategias grupales o individuales para obtener cierto fin, siempre que seamos sinceros y honestos. A mí distinguir roles me parece algo importante, pero no me preocupa mucho. Más me interesa advertir la manera en que otros valores se representan en esta manifestación de la cultura que es el arte para la contemporaneidad que me toca vivir y padecer. Agradezco a mi querido amigo Cippolini haber abierto este debate; agradezco que la inquieta Daisy pinche para sacar agua de las piedras, lástima que tan pocos estén interviniendo. ¿Será que a los críticos no les interesa todo esto y mucho menos una revista como ramona?

RC

Me pregunto algo más simple. Los artistas, en innumerable cantidad de casos, realizan obras que saben que jamás venderán, existe en ellos una necesidad. ¿Lo mismo sucede con los críticos? ¿Escribirían si no se les paga? ¿Por qué creen que no escriben en ramona, por ejemplo?

Gustavo Bruzzone y Daisy, les pregunto: ¿Uds. creen que es necesaria la teoría? ¿Qué hace falta una teoría? Si la respuesta es "sí" ¿cómo imaginan a la misma? ¿cuál sería su verdadera necesidad? Si la respuesta es no ¿por qué no?

Roberto

Teoría

No entiendo por qué preguntas y en cambio no te preguntas, como diría Antonio Porchia. Pero bueno, yo me siento interpeorado (a vos Rafael, no te quedan muchos pelos tampoco, y menos en la lengua). Mi respuesta no supone un alto nivel teórico ni lo requiere del lector.



Tu pregunta supone que puede no haber teoría. Me parece que siempre hay una teoría. Puede uno no ser consciente de ella. Puede ser uno un instrumento de esa teoría, su muñeco. Pero está ahí, imbricada en nuestro contacto con el mundo. Es nuestro software elemental. Podría ser que hablaras de teorías conscientes y elevadas, de teorías filosóficas o científicas, de teorías literarias o artísticas. Ahí sí que pienso que la teoría es muy útil si te ayuda a seguir haciendo cosas o pensando ideas, o descubriendo fenómenos o produciéndolos. Lo que me resulta difícil de pensar es que la teoría pueda evolucionar por sí misma, como un organismo autónomo. La teoría es como el microscopio, o mejor dicho, el microscopio es el instrumento que corresponde a unas teorías. Pero cuando se mira a través del microscopio suceden cosas que esa teoría con la que se construyó el microscopio no da cuenta. La acción es guiada por la teoría pero la rebasa. La teoría a la larga siempre se equivoca, siempre es parcial, insuficiente, la acción es lo que es. Ahí aparece el dinamismo. En la acción suceden cosas que nunca te imaginarías ni ninguna teoría podría prever y tampoco tendría ningún interés que la previera. Por otra parte, me parece ridícula la difundida costumbre de ilustrar una "teoría" (por lo general unas gansadas escalofriantes) con una obra. Es algo absurdo. La teoría te puede sugerir algo, pero ese algo tiene que ser insospechado para el autor. Es una aventura o no es nada. El pintor quiere ver como queda una pincelada. No se suplanta con una frase. Además si algo va a aparecer va a ser eso desconocido previamente. O la genial recomendación de la marketinera Buccellatto: "Tenés que poder resumir tu obra en una frase teórica". Si se pudieran resumir las obras en frases sería mucho más cómodo para los artistas y también para los curadores y críticos y teóricos (no conozco a ninguno después de Masotta). El único problema sería para la empresa de transportes porque las obras serían muy portables.

GB

Si Rafael, no me cabe ninguna duda que es necesaria la teoría, en el sentido de que se debe adoptar un cierto camino para efectuar el análisis del objeto de estudio. Podríamos decir con Gumier, que el arte es "un misterio" (ramona 9,10) y por ese motivo descalificar todo intento teórico, pero creo que en su postura desde el vacío taoísta hay toda una definición teórica. Descalificar la teoría en sí misma es un absurdo; podremos descalificar la forma en que se lo hace en relación al discurso construido que, muy probablemente se encuentre equivocado o, directamente, sea inexistente. Vos Rafael te aproximás en mucho a tratar de describir el método -punto de partida de aquel que pretende teorizar- en ramona 7 cuando en "Say Baba" describís la forma arcaica y previsible de construcción de las reseñas que suelen aparecer en los periódicos. Mi intuición me indica que lo que Gumier reclama a gritos y vos estás denunciando es esa institucionalización del discurso que debe ser alterado, que no aporta nada y que, como sospecho, puede ser utilizado de manera fungible para describir cualquier manifestación de las artes plásticas sin aptitud alguna de provocación. Reconocer que actualmente existe una determinada manera

institucional de "hacer el discurso" es un paso en dirección a modificarlo. Los métodos que utilizamos en cualquier ciencia sólo han permitido el "progreso" (si es que esto significa algo) o el cambio cuando fueron dejados de lado por una ruptura contra el método establecido. Poner en crisis todo es, creo, la primer consigna. Denunciar el método en que se construyen actualmente las reseñas y notas que leemos en todos lados es un aporte importante. Un pasito adelante que representa el hartazgo que nos provoca leer, casi siempre, exactamente lo mismo. Yo me preguntaría, porque no lo sé, cuál es el objeto acerca del cual hay que reflexionar. ¿De qué "objeto" partimos? Nuevamente: ¿de la "obra" de arte o de una "idea"? Decime Cippolini, ¿cuál es el "objeto"? o ¿no es necesario partir de ningún "objeto"? Es posible, incluso, que al definir esto podamos también entender desde qué lugar ciertas manifestaciones neo-conceptuales son descalificadas por aquellos que se parapetan tras lo "indecible del arte". Entiendo que en lo "indecible" hay mucho más que un reproche al discurso meramente escolar de ejercicio entre idea y obra, por eso me parece una demasia la imputación de Iván Calmet en ramona 9,10 a Gumier de que él tiene "el mérito" (¿?) de haber impuesto un criterio de "curación que se funda a partir de decisiones insustanciales y caprichosas (ahora gusta, ahora es pro)...". ¿De dónde surge que los artistas "deban obligatoriamente" tener que contar con un discurso teórico que sostenga sus obras? La teoría viene después, porque será aquello que explique el fenómeno producido. Pensar que los artistas deben responder a canon previo es limitar las posibilidades del arte que, afortunadamente, se desprende del discurso vigente para crear algo nuevo, muchas veces de manera inconsciente. Si no establecemos a partir de qué estamos hablando, podemos estar hablando de lo mismo desde lugares diferentes y no entendernos por la vaguedad propia del lenguaje y el capricho que le otorga el contexto. Aclarar esas cuestiones debería ser la labor del teórico al definir el objeto "de análisis". Explicitar por dónde van los tiros. Si alguien tuviera la claridad suficiente para explicarlo estaría haciendo el aporte que reclamamos al manifestar que hay ausencia de crítica o teoría. Creo que en la discusión como está planteada hoy en día entre nosotros en este margen del mundo, de lo que se trata es de arrojar claridad y no reproches. Si los teóricos o candidatos a serlo, toman partido por alguna forma de expresión de las artes plásticas limitan su campo de intervención. El primer paso sería lo del "objeto" y, en segundo lugar, la descripción del panorama en términos objetivos y no cargados de subjetividades. Las subjetividades son territorio de los artistas, por eso el reproche a Gumier Maier, incluso en tanto curador de un espacio que marco la década de los '90, es absolutamente injustificado e incorrecto. El fenómeno "Rojas" es algo más que "decisiones insustanciales y caprichosas". Los "Plácidos Domingos" en la Fundación Start (Bartolomé Mitre 1970, 5° "B") todos los domingos a las 18:00 horas son un intento de otorgar racionalidad a todo esto ¿Fueron?

(Sigue en el café ramona, que arde...)  
[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona) (click en café)

# Palabra de Juan Downey

## “Odio el arte no político”

Por Nicolás Guagnini

En el año corriente, el 2001, la estética de la película “Odisea del espacio” nos remite inmediatamente al año de su hechura, 1968. No así el discurso y la producción artística corrientes que aspiran a vincular el binomio arte - tecnología. Cada innovación tecnológica cuando fue producida masivamente tuvo consecuencias irreversibles en la esfera del arte. La popularización de la cámara fotográfica es bisabuela en esa genealogía. Entre la Kodak Instamatic y el Final Cut Pro, pasando por la super 8 y el 16 que originaron el cine experimental de los 50 y 60, hubo a principio de los 70 la primer ola de video arte y arte participativo vía tecnología. El chileno radicado en NY Juan Downey fue un pionero en el área. Como tal colaboraba frecuentemente con la publicación que definió la problemática y el momento: Radical Software. En el período en el que todos usaban los mecanismos de circuitos cerrados camara-monitor y auto feedback como espejo (Bruce Nauman, Dan Graham), Downey se fue al Amazonas y experimento esas ideas con los Yanomamis, unos 25 años antes del surgimiento del multiculturalismo y el arte Glocal que pulula en las bienales.

Si bien su obra fue distribuida por Castelli-Sonnabend Videotapes, y ahora es distribuida por Electronic Arts intermix y comercializada en la Dia Foundation, el ingreso a esas catedrales del género no le proporciono la visibilidad adecuada. El IVAM realizó una gran retrospectiva con un buen catálogo en 1998, del que extraje los textos a continuación.

Downey se lee escéptico con respecto al arte, a la tecnología, a Downey, y al imaginario psicobolche de la época; gracioso, profundo, un poco anarco, y fatalmente inteligente. En la última Bienal de Venecia Downey, ya difunto, represento a Chile. El destino (o el jurado) se cansó de esperar a Godot y le dieron un premio. Hubo otro artista finado y corrosivo que ligó misteriosamente un premio en Venecia este año: Samuel Beckett. Le hace buena compañía a Downey.

### Textos de Juan Downey

Esculturas Audio Cinéticas operadas electrónicamente (1968)  
Si me dieran a elegir, escogería la total inacción para mi vida entera. No obstante, persisto en la actividad de construir esculturas electrónicas, porque: su existencia o destrucción es irrelevante a la vida que hay en ellas. Hacen que la gente juegue. Hacen a la gente consciente de la enorme cantidad de tipos de energía en el universo. Son efímeras. Esto forma parte de un nuevo desarrollo en la historia del arte: crear obras de arte que no deben durar mucho tiempo. Plantean un problema para los coleccionistas de objetos artísticos. Crean la ilusión de que el público puede participar en la obra de arte. De hecho, seguimos siendo espectadores perplejos por el orden que hace crecer y moverse al mundo, aunque hacemos ver que determinamos lo que nos ocurre. Es divertido hablar de ellas con los amigos. Imitan aspectos del movimiento en la vida. El arte tiene mas interés en pensar en las experiencias de la gente que en producir objetos. Hacen a la gente consciente de las animadas relaciones entre las distintas clases de cosas. Gustan a los niños. A veces producen una inversión de los fenómenos naturales, como en “Against Shadows”. En una pequeña caja con una pantalla que hay en el suelo están las fotocélulas. Cuando alguien proyecta

una sombra sobre esta pantalla, las fotocélulas activan las lámparas correspondientes en la pantalla mural mas grande, iluminando una versión amplificada de la sombra. la escultura produce así una inversión del fenómeno natural de la sombra.

### Nueva York (abril, 1975)

El siguiente texto fue escrito de una tirada, durante un viaje en metro desde casa hasta el Hunter College, como una banda sonora parcial para el video de Lima: el arte debería reflejar las preocupaciones de una sociedad. El arte debería cambiar la sociedad de la que procede. El arte es llegar a asimilar lo desconocido. El artista debería limitarse a ofrecer una intuición del universo y no un relato de problemas domésticos. El mundo de hoy la gente rica protege sus artes y la gente trabajadora no entiende el arte de la élite. No hay libertad cultural en los países socialistas: como consecuencia, los artistas no deberían ocuparse de la política. Odio el arte no-político. ¿Qué es esta mierda? ¿Es esto arte o política? ¿Debería el arte ser político? El arte y la política no combinan, pero quedan muy bonitos juntos, al igual que el aceite y el agua. ¿Ha sido el arte para las masas alguna vez? Las miserias cotidianas están por debajo del arte. El arte debería elevar nuestra conciencia por encima de nuestra difícil realidad. El arte es el opiáceo de las masas. La histeria de masas me conmueve profundamente. Los crímenes políticos me excitan. La desbordante alegría generada en mi por los acontecimientos anarquicos hicieron brotar de mis ojos lágrimas lentas, dulces y copiosas. Leo los periódicos para encontrar el colérico deseo de sublevación, o la emoción de un rebelde consumado. Esto es una concentración política en Lima, Perú en apoyo de su dictadura militar izquierdista. El gobierno peruano esta a punto de nacionalizar las minas de cobre de capital extranjero. Este gobierno para las masas no le gusta a las masas. Pero de todos modos mi me enrolla porque ha hecho algún bien social y porque me encanta oír ala gente rica quejarse, sentados en sus suntuosas mesas de comedor. Te estás contradiciendo. La Estética y la Revolución son difíciles de equilibrar; un poco de estoy ¿de aquello, cuanto? Victor Brenner dijo: “Mi arte es mi política, y mi política es mi arte” Y Rauschenberg sintió su arte en la brecha entre política y vida. Ahora estas mintiendo. Amo el arte cuando es simple...

### Noreshi Towai (1977)

... Entre los Yanomami, el cine, la fotografía, y (desde mi estancia en su territorio) el video, se denominan noreshi towai, término que, literalmente, significa “tomar el doble de una persona”. Por esta razón los yanomami se asustan un poco de las cámaras de los blancos. El noreshi es la sombra, o doble, de una persona, y forma parte integral de su espíritu. Ni siquiera los propios Yanomami saben con certeza cuál es la razón del término noreshi towai, mediante el cual le atribuyen semejante poder a las cámaras. No obstante, se deleitan viendo buenos documentos de su cultura, y escuchando grabaciones de sus chamanes. En mas de una ocasión he debatido con ellos sobre la absurda relación entre el noreshi y la fotografía. La única razón que parece persistir para su resistencia a la cámara es la de no querer, en un futuro posible, entristecer a sus descendientes al enfrentarles a la imagen de una persona muerta. La cámara representa un peligro mas allá de la muerte...

# Heredarás a Heredia

“Todo era alegría en esos años setenta“

UN OBRERO QUE VENÍA A HACER UN TRABAJO ENTRÓ A MI ESTUDIO. ERA UN DÍA DE MUCHO CALOR, Y YO ESTABA EN SHORTS, CON LAS PERSIANAS BAJAS. HABÍA EN MEDIO DEL ESTUDIO UNA ESCULTURA CON CAÑOS RETORCIDOS Y OTRAS COSAS. EL HOMBRE ENTRÓ, MIRÓ TODO, LA ESCULTURA GRANDE, LAS LENGUAS. SENTÍ QUE ESTABA INQUIETO, SORPRENDIDO Y COMO NERVIOSO. LE PREGUNTÉ: “¿LE GUSTA?”. DIJO: “NO ENTIENDO QUÉ ES, PERO ME GUSTA MUCHO. PERDONE SEÑOR, ¿USTED ES MAGO?”.

ALBERTO HEREDIA. “MEMORIAS”

Por Marcos Cesarsky

“Vení, vamos a ver algo”, me dijo, y fuimos caminando por la calle Libertad, hasta llegar a un negocio ubicado a mitad de cuadra, entre Córdoba y Paraguay. Era una ortopedia, era de noche, y en el medio de la vidriera iluminada una mano ortopédica, con la palma de la mano hacia arriba, se abría y se cerraba lentamente. “¿No es Maravillosa...?”. Si, era maravillosa, todo era una maravilla. “Si tuviera plata me la compraba.”. Nos quedamos un largo rato contemplándola. Después, pasé muchas veces a verla, hasta que dejó de estar en la vidriera. Durante un tiempo esa mano fue para mí Alberto Heredia, representó el cuerpo quebrado que encontraba en esas cosas la visión de la epifanía artística.

Así es como un recuerdo aparece: metonimizado en una imagen que reemplaza al recordado, así, también, será siempre Heredia el aviso en el diario “Clarín” que decía: “Alberto Heredia, dibujo, collage, técnicas mixtas”, el aviso que me llevó al departamento de la calle Paraná junto con un amigo que quería estudiar dibujo publicitario. Eramos dos jóvenes los que llegamos al estudio del hombre de cuarenta y cinco años, que vivía solo en medio de su ordenado abigarramiento de obras propias y ajenas, y objetos a los que él les confería “artisticidad”: las cucharas que coleccionó a lo largo de toda su vida, los fluoruros, juguetes viejos, artesanías; todo en un proyecto de acumulación que persiguió hasta sus últimos días, en los que compraba arte africano por los negocios de San Telmo, arrastrando su cuerpo cada vez más deteriorado y provocando la desesperación de sus cuidadores, al pagar precios exorbitantes por obras que para él merecían el derroche de los pesos ganados en los últimos años de su vida.

De los dos que llegamos a la calle Paraná, uno, el que quería estudiar publicidad, huyó asustado ese primer día; yo decidí quedarme, fascinado por el “monstruo”, como lo llamaríamos cariñosamente, a partir de los años siguientes, muchos de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, que le iría presentando y para los cuales se convertiría en un objeto de culto y un “maestro” – palabra ridícula para él -, como luego lo sería para muchos jóvenes artistas plásticos, durante los ochenta y los noventa.

Fui ese “único alumno”, que él honrándome, decía que había tenido, aunque haya habido otros, que él rechazó, o que hubieron asustados como ese primer estudiante de publicidad. Este contacto en los primeros setenta me permitió ver la vida

de un artista descentrado y conocer sus amigos y la gestación de algunas de sus obras, en el contexto difícil y dinámico de aquellos años efervescentes que pasaron, de una manera vertiginosa, de la primavera al invierno en la historia de nuestro país.

No hay otra manera posible que instalarse en la primera persona cuando se evoca a una personalidad desde ese terreno resbaloso que es el recuerdo, pero, en una aproximación preliminar, debería decir que lo que extraño en la actualidad es caminar por la calle Florida, y no cruzármelo, rengueando en las tardes, por la zona de la Galería del Este o - después de recorrido todo el ciclo de dictaduras y democracias - los domingos por el mercado de pulgas de San Telmo. Eso es lo que conlleva la muerte, la modificación de una geografía concreta, que ya no es la misma desde que un ser que ha sido especial en nuestra historia, deja de incidir en ella con su presencia concreta. Ya no es la misma en la memoria la calle Florida sin Heredia, ni tiene la misma magia el bar de Paraguay y Maipú, sin él y sus amigos gritando y riéndose, en los mediodías obligatorios, durante el armado de alguna muestra en “Arte Nuevo”, “Carmen Waugh”, o alguna otra galería de la zona.

Heredia no había sido un habitué del Instituto Di Tella, imposibilitado por el accidente que según sus propias palabras, fue lo más importante que le pasó en su vida, pero, el espíritu del Di Tella estaba en él, lo “moderno” estaba en él, el espíritu de Romero Brest, al que tanto admiraba y uno de los primeros en creer en sus posibilidades, junto con Aldo Pellegrini, estaba en él.

Con Alberto Heredia recorrí las galerías de arte de toda esa zona dorada, conocí el arte argentino de esa época visto desde su ojo despiadado; visité las marmolerías de la Chacarita, a las cuales concurría para comprar alguna base para sus esculturas e instalarse en un espacio medieval y sombrío, y lo acompañé a la carpintería de su amigo Julio, en la cual siempre encontraba alguna “cosita”, que le serviría para completar sus visiones de lo argentino y de lo precario. Heredia era un admirador del trabajo manual y de los artesanos, esto no lo expresaba de un modo teórico, sino que lo mostraba ensuciándose e hiriendo sus manos delgadas y de piel brillante con el yeso, la madera, el cartón corrugado, el alambre tejido, los trapos, la pintura sintética, el vidrio, el metal espejeante, el acrílico o cualquier otro material, que en sus manos, tomaba la docilidad de la arcilla.

Los amigos que frecuentaba en esa época eran Ennio Iommi, Horacio Kohl, Aldo Papaparella, el arquitecto Herman Loos y los que nos íbamos acercando como Emilio Sampietro, José Cáceres o Raúl Mórtola, un nuevo gran amigo suyo, desaparecido junto con la hija de Germán Oesterheld durante la dictadura. Algunos nombres ya no los recuerdo, pero sí me llega el clima festivo y misógino que rodeaba esos encuentros en el bar de Paraguay y Maipú, en las comidas post inauguraciones de los restaurantes del Bajo, o en alguna casa, como la del arquitecto Giesso, al cual consideraba también un gran amigo. El tiempo, la memoria y mi desconocimiento de “aprendiz de

brujo”, como él nos llamaba a los estudiantes, hace que sólo recuerde esos nombres como una marca personal, aunque haya otros, como los de Emilio Renart, Pablo Suárez, Felipe Pino, Laura Buccellatto, Juan Suaya, Pedro Roth, Víctor Najmías, Jorge Alvaro, Alicia Carletti, Mónica Rossi, Manuel Espinosa, Juan Carlos Ramognini, o Marcia Schvartz, que lo fueron acompañando en distintos momentos a lo largo de su vida de artista. Líbero Baadí era otro de los eternos aparecidos en el entorno de Heredia, pero con él no había una amistad sino un respeto mutuo, que me parece que se originaba en que en el fondo, ninguno de los dos comprendía la obra del otro.

Papparella sí, Papparella era una especie de alter ego sanguíneo de Heredia, así como Ennio Iommi era el otro yo irónico, siempre viviéndolo a Heredia con una distancia risueña y paternal, subrayando sus exabruptos con comentarios al pie. Papparella, como un sátiro gordo y de cabeza rapada, vociferando obscenidades y festejando los chistes de Alberto, el humor irreverente de Alberto.

Papparella, Iommi y Heredia circulando por esa Buenos Aires que se internaba en la posibilidad de todo, pero que también estaba llegando al límite de sus posibilidades. Heredia arrastrado a una toma de posición política, aunque lo que más lo convencía era la posición ética, ésa que lo llevaba a no interesarse en la venta de sus obras y a construir cosas invendibles desde el punto de vista de la belleza tradicional y a vivir miserablemente con lo que obtenía a cambio de los anillos voluminosos que hacía - modelados en cera virgen y luego fundidos en plata, o en forma de mariposas con alas de tul de todos colores - y los collares de cuentas de maderas y vidrio de un kitsch notorio.

Los estudiantes fueron un impulso fuerte en esa radicalización de Alberto Heredia, en la nacionalización temporaria del artista que venía de realizar sus cajas de acrílico con las frases del Mayo francés y eternamente fascinado por su mentalidad de europeo exiliado en Buenos Aires. Los jóvenes estudiantes que lo llevarían a participar en el “Contrasalón”, organizado en la Sociedad Central De Arquitectos, en el año 1972, y a realizar “20 de junio”, en 1973, esa cajita llena de dentaduras plateadas, que rendía tristeza a la masacre de Ezeiza. Pero, en todo esto se ve como es arrastrado un hombre a las circunstancias, él no era un bicho político, pese a todas estas declamaciones que hacía; quizás podríamos pensar que muchas de sus posiciones radicalizadas las adoptó por sus amigos, por ser compañero de sus amigos, porque acompañaba las actitudes de sus seres queridos y de la época. No era lo político lo importante en su vida.

Otro de los orgullos que guardo, además de ser su reivindicado único alumno, es el de haberle llevado un día a su casa de la calle Paraná, una bolsa de papel llena de moldes dentales, las cuales se erguirían después, amordazadas, retorcidas, lastimadas, en símbolo de lo que estaba viviendo el país. Hay un recorrido – pintado por esas lenguas torturadas que emergían desde dentaduras desfiguradas – que va desde sus gri-

tos y risas entre amigos, a verlo solo en el bar “Ramos”, de la calle Corrientes, tomando vino blanco, y gritando si estaba en compañía de alguien, “¡Viva el Che Guevara!”, en los años 1975 y 1976. Era difícil acompañar a Alberto Heredia en esos años, ya los jóvenes compañeros habían quedado atrás, arrastrados por el vendaval homicida y sus amigos mayores se habían replegado tácticamente a sus casas, no pudiendo ser cómplices en las calles de Buenos Aires, de una actitud ebria de amargura y tristeza.

Pero, no nos vengamos tan acá, no sucumbamos antes de tiempo en las galerías de lo patético, por ahora, prefiero recordar al Alberto que construía baños jungla y laberintos a través de los cuales uno se introducía incómodamente, para verse reflejado desde los pies, en medio de conductos estomacales. En el hombre que siempre pensaba alegremente en como jugar a los mecenas y patrocinadores, como por ejemplo, al construir una cajita llamada “Yo te morfo Bonafide”, para presentarla en una muestra organizada por Bonafide. Siempre buscando deshechos, en esos años felices, por las calles de Buenos Aires, para incorporarlos a sus obras. Hasta en sus últimos años tenía que rechazar llamadas de sus amigos, que se comunicaban con él para decirle que habían visto tal o cual porquería, tirada en tal o cual esquina de la ciudad.

Todo tenía para él esa fascinación que sienten los niños por los objetos descartados, desde las “Cajas de Camembert”, rellenas de huesitos de pollo, muñequillas, trapos, pelos y deshechos, pasando por esas dentaduras que tanto lo fascinaron; los yesos que iba a buscar a los hospitales y que le facilitaba algún amigo médico, hasta triciclos, mesitas, y después muebles, juguetes viejos y muñequitos de cualquier índole. Todo era convertido por ese estómago artístico que era el ojo de Alberto Heredia.

Todo era alegría en esos años setenta de Alberto Heredia, quizá porque podía recorrer su ciudad después de tantos años de postración, quizá porque podía estar con sus viejos amigos que lo habían acompañado en los años infelices de su invalidez, quizá porque hacía amigos nuevos, como ese “Vasco” Mórtola, al que tanto quiso, o a lo mejor porque el ambiente era alegre, y hasta Aldo Papparella, otro “bicho”, otro “monstruo”, también salía y se reía. Daban la idea de que después de cada encuentro, de cada comida, de cada inauguración, volvían todos a sus cuevas para seguir pensando maldades con las cuales molestar a los “burgueses”, a los bienpensantes. En esos términos funcionaba por esos días el pensamiento de Alberto Heredia y sus amigos, un pensamiento que mezclaba alegría y compromiso sin dejarse arrastrar a la frivolidad, como pasaría años después, en los que todos nos fuimos convirtiendo en comedia de nosotros mismos. No existía la frivolidad, o no estaba escindida del arte y contoneándose con una vida propia. El propio Heredia hizo el recorrido desde la descripción de las masacres, pasando por sus gritos ebrios en la noche de Buenos Aires, hasta decir que lo que más le gustaba en la vida eran los coches sport, las esmeraldas, tomar whisky, y bailar rock en camiseta.

Era un misterio la sexualidad de Alberto Heredia en aquellos tiempos. Tenía alguna amiga, o mencionaba alguna amiga, pienso que buscando, quizás no del todo conscientemente, construir una imagen; pero su vida afectiva no se encontraba en ningún lado fuera de este círculo que estoy intentando recomponer. Después, durante los días en que la sangre ya planeaba sobre Buenos Aires, - al reaparecer de una ausencia voluntaria ante una amenaza de la Triple A - como él mismo decía y necesitaba decirle a sus amigos, "asumirá su homosexualidad", quizá en una búsqueda del amor que durante los años de infancia e invalidez le brindó su madre y luego sus amigos, quizá como rasgo de una adultez que recién le empezaba a llegar al eterno joven Alberto Heredia.

Era siempre difícil acompañar a Alberto Heredia. Era difícil ser amigo de Alberto Heredia. De repente se hundía en sí mismo y rechazaba el cariño con una agresividad burlesca e hiriente. Alguna vez, frente a alguna de sus imprevisibilidades, Emilio Sampietro amenazó con tirarlo por una ventana en la casa de Jorge Alvaro. Y cuando tomaba era peor. En estos momentos pienso que complicado debía de ser relacionarse con Alberto Greco, otro de sus grandes amigos de épocas anteriores, si Alberto Heredia decía que Greco era un tipo difícil.

Tipo difícil Alberto Heredia, mucha gente huía aterrorizada de su lado, otros quizás podrían pensar que se abusaba de los

que le tenían afecto, a los cuales llamaba hasta para poner un clavo en la pared, pero conservaba un costado amable y caballeresco para tratar a las mujeres, en este sentido, totalmente diferente de lo que cultivaba Papparella en sus relaciones públicas con el sexo débil.

Su pulso siempre tembloroso le impedía desarrollar una línea perfecta en el dibujo, pero era un dibujante, luchando contra la imperfección, trabajando con la imperfección, hasta "convertir los defectos en virtudes", como él decía. Hasta transformar el recuerdo de los yesos y vendas bajo los que vivió durante meses, en objetos y estructuras, que mostraban al hombre apretado, sojuzgado, doblado, torturado y siempre emitiendo ese grito destruido, que es una de las características de la obra de Alberto Heredia.

Él y Alberto Greco podrían haberse plegado con justicia a las nuevas figuraciones que aparecían por aquellas épocas, pero no supo generar ninguna operación de mercado que lo convalidara en el campo de la cultura. No fue tomado en serio por muchos de sus colegas de los setenta, que lo despreciaron por considerarlo una especie de tilingo superficial y le temieron por su poca habilidad para las relaciones sociales.

## El discípulo misterioso

Por Rafael Cippolini

Cuando leímos en el catálogo del MaMBA, ya hace unos años, que la mayor parte de los textos reproducidos (casi la totalidad del catálogo) pertenecían al "amigo Marcos", sin ninguna otra pista sobre la identidad del mismo, fue imposible no experimentar que la gran retrospectiva de Alberto Heredia ocultaba algo, aunque no sabíamos qué ni las causas.

Las razones seguirán en nuestra duda: ¿negligencia? ¿ninguneo? ¿desinformación? ¿los fatigosos tiempos institucionales que obligan a resolver todo imitando al Correcaminos desesperado por el apremio de vaya a imaginarse uno que

curioso Coyote?

Ahora sabemos que el autor de los mismos se llama Marcos Cesarsky, es poeta y fue considerado por Heredia su único discípulo.

Hace más de un año, pude leer las "Memorias de Heredia", aún inéditas, que, cuando falleció el artista, recomendé llevar al mensuario "El Porteño", donde Jorge Di Paola publicó un fragmento. De esta selección se extrajo lo publicado en ramona nº 2.

En esta oportunidad, presentamos un texto escrito en exclusividad para esta revista, crónicas que, felizmente, vienen a sumarse a lo editado anteriormente.

"La escultura es una herida absurda"

Laura Messing  
Esculturas

lauramessing@hotmail.com  
4765-5034

Grupo Psicológico  
de Buenos Aires

Psicoanálisis con niños, adolescentes y adultos

4383-3558  
gpba@mail.com

15-5337-9732

# Pequeño Daisy Ilustrado

## Con "c" de capricho

Por Daisy

A los lectores de ramona:

Se aceptan nuevas acepciones, definiciones, reflexiones, citas, frases hechas, sobre las palabras editadas, como también, pedidos de definiciones de palabras específicas. Escribir a daisy@2vias.com.ar

Toda participación es bienvenida.

capricho

\* "dura mas un capricho que el amor eterno"

\*idioma universal.

\* postre muy dulce y lleno de copetes.

\* la moda es un capricho contagioso que se hace colectivo. Se me antoja un capricho. El capricho es enojoso y jabonoso.

\*Hibridación, incoherencia, alegría, histeria, irresponsabilidad, asociación libre o demasiado libre, algo entre libertad y desborde, desconsideración hacia el otro o hacia todo el mundo, creatividad sin atadura

\*una voluntad absoluta que se escapa de la razón. El ser absolutamente obstinado pese a sí mismo. Un lugar sólido del inconsciente.

\*no tiene razón de ser, es el no entendimiento, la incomunicación, es el ego luchando por llenarse y sentir que es mas fuerte.

\* caprichoso o de humor cambiante. Se asocia con insatisfacción

\*un antecedente de lo surreal.

\*el capricho no lleva a ningún lado, o si uno es vivo, el capricho vende.

\*el significado original estaría vinculado a una idea negativa de susto o pasmo, que te haría levantar la cabeza con todos los pelos de punta es decir, erizados.

\* en portugués quiere decir lo opuesto de lo que significa para nosotros. Allá es un elogio, caprichoso es el chico celoso, atento y sobretodo prolijo. También es una famosa revista para chicas enamoradas y que la compran para ganar un poster gigante de Leonardo di Caprio o de los Backstreet Boys. Mi New Oxford me remite a la música Capriccio siendo una forma muy cambiante, llena de arabescos, rococó, lo que llega mas cerca del sentido común del castellano, de algo temperamental o mercurial, no?

\*no está en la cabeza, se mete en ella. Es una ceremonia casi secreta. Si por descuido se llegara a transmitir, toma la for-

ma de una imagen vulgar: la figura del obstinado. En cambio, si el capricho circula con intención, se alcanza el grito de la moda, corriendo el riesgo de caer, uno mismo en desuso. A excepción de los Caprichos de Goya, que una vez difundidos se insertaron en el lenguaje como piezas únicas, el valor de uso del capricho es muy bajo en el mercado lingüístico (cf. Rossi y Landi, Bourdieu, etc.). Algunos diccionarios definen, con desacierto, que el capricho es un deseo sin causa. Esta afirmación conduciría a pensar que todo deseo es un capricho. No obstante, faltan varios siglos para que en los diccionarios de sinónimos aparezca "capricho" junto a "deseo" (este último le sigue a los dos puntos de "capricho", pero no se ha encontrado ningún caso inverso). En términos de igualdad, se trataría de una pareja inconcebible durante los tiempos de dominación del lenguaje binario.

Actualmente, el uso de "capricho" está casi restringido a la niñez, como si sólo a cierta edad estuviera permitido desear sin causas bien justificadas. Por familiaridad, se extiende al período del embarazo, dado que es legítimo pensar que el capricho está metido en la cabeza del niño/a. Pero tratándose de una madre, suele usarse con más propiedad "antojo".

\* "antojo", primer registro escrito de la palabra en español es de los años 1548-51. Del italiano capriccio "idea nueva y extraña en una obra de arte". Antiguamente el significado era "horripilación, escalofrío". En el siglo XIII también tenía la forma de caporiccio, contracción de capo "cabeza" y el adjetivo riccio "erizado".

\*porcentaje fundamental en la construcción de la obra en el arte contemporáneo. El antojo del artista, dirige en gran medida su atención, inclinando así sus elecciones y decisiones en función de su historia personal, sus secretos e intimidades.

\*(...) Y ese día y en los sucesivos echó los demonios en el papel, arrancándoselos de adentro una y otra vez. Y así se liberó de ellos. Ya no eran peligrosos. Casi una semana se quedó en su cuarto dibujando. No cerró ya los ojos ante los espectros, los miró a la cara, los asió y, junto con su angustia y su delirio, los clavó en el papel. (...) Y al final dibujó el aquelarre. (...) Así dibuja todos los días Goya, lo que se le antoja, dejando libre curso a los sueños. Deja se arrastren o vuelen los demonios, con colas de ratas, caras de perros, bocas de sapos y Cayetana siempre entre ellos.

(...)Perdió el último residuo de miedo a los espectros. Y sintió irónica y cruel piedad por quienes pasan la vida asustados por los fantasmas o el delirio. Dibujó la muchedumbre que respetuosa invoca al coco; dibujó el pueblo, los explotados, los pobres de espíritu, que alimentaban y cuidaban ciegamente, con infinita paciencia, a sus opresores, las grandes ratas, los Grandes y los frailucos, (...) Los partos de su fantasía se volvieron cada vez más atrevidos y ambiguos, pero ya no los llamo sátiras, sino "caprichos". (...) Tuvo conciencia, de que esas hojas eran peligrosas, mortalmente peligrosas. Quien lo mostraría no tenía otra alternativa que entregarse al Santo Oficio

como archihereje.

Del la novela GOYA, de Lion Feuchtwanger

cita

\*citar: del latín citare, llamar, convocar, propiamente "poner en movimiento", "hacer acudir".

\*existe el prejuicio a la cita, producido por el uso exacerbado de una costumbre pretenciosa, de parecer inteligente o parecer leído, muy practicada en nuestro país. Este es el uso tilin-go de la cita que la relega a un lugar inútil.

\* es el reconocimiento no sólo de la historia sino de personas y de talentos que sin duda son mejores que los propios. Quizá, un acto de humildad.

\*el uso de la cita no elimina la producción personal.

\*el principio básico del OED (Oxford English Dictionary), el que lo distingue de casi todos los diccionarios, es la rigurosa fidelidad con que recoge citas del inglés publicado o conocido por otros medios, para ilustrar el sentido de cada una de las voces de la lengua (...) Las citas muestran con claridad cómo se ha empleado una palabra en el transcurso de los siglos, cómo ha experimentado cambios sutiles de matiz en el significado, la ortografía o la pronunciación y, lo acaso mas importante, cómo y cuándo cada palabra se introdujo en el lenguaje. Ningún otro recurso de compilación de un diccionario podía lograr algo semejante: solo buscando ejemplos era posible explorar todas las acepciones pasadas de la palabra. Simon Winchester, El Profesor Y El Loco. Una historia de crímenes, locura y amor por las palabras.

círculo cromático

\*colores primarios+secundarios ordenados en círculo según su longitud de onda.

\* casi todos los adultos argentinos de hoy, que pasamos por la educación obligatoria de nuestro país, hicimos en algún momento, en la clase de plástica o quizá (con suerte) en la de física el ejercicio del círculo cromático de Newton. Por si alguien no lo recuerda, consistía en recortar un círculo de cartón, de un diámetro aproximado de 10cm. Dividirlo en partes iguales como una pizza y pintar en cada una de ellas, los colores correspondientes a las definiciones de colores primarios y secundarios, en el orden de su aparición en el arco iris. Según el maestro, el círculo podía incluir seis o mas secciones. Así aprendíamos, que rojo + amarillo da naranja.

Lo mas curioso es que este círculo incluía un agujerito en el medio. Supuestamente, al introducir un lápiz o birome en el orificio central de este cartón circular pintado con productos baratos fabricados con pigmentos de mínima calidad, y haciendo girar el artificio alrededor del palito a la velocidad que la mano de un niño puede producir, verificaríamos, el acto mágico, del fenómeno de la luz blanca como sumatoria de los colores del espectro.

Nunca olvidaré esos momentos insistentes frente a mi propia mano girando a máxima velocidad observando el pobre cartoncito, que en el mejor de los casos, atisbó un gris sucio.

crítica

\*su sentido es confuso en relación al arte.

\*en el siglo XVII ya se usa para juzgar literatura.

\* imprime una posición política.

\*supuesto juicio autorizado

\* poder ilusorio

\*actividad que está fatalmente destinada a traicionar su objeto.

\* depende del gusto y del cultivo del gusto.

\*sigue modas que no son las de las pasarelas sino las de los ambientes académicos.

\*aproximación a la literatura practicada en buenos aires por docentes de historia del arte, periodistas, artistas, directores de instituciones, con acceso a los medios de comunicación o a la letra impresa en todas sus posibilidades.

\* un crítico debiera ser alguien que acompañe la trayectoria de un artista y trate de transmitir (ardua tarea) de la manera más honesta y transparente el sentido de una obra de arte (...)me gusta la idea de principios de siglo, de artistas, críticos y escritores dentro del mismo "equipo" (Baudelaire- Delacroix- Balzac- Manet), la crítica que aclara, devela, quita el velo y no las estrategias de poder que ocultan el significado, dificultan la comprensión y el acercamiento.

\*los críticos deben ser artistas..... de hecho están creando una realidad en un lenguaje específico, arriesgando un punto de vista, poniendo en juego un modo de ser, a partir de un modo de leer ya que la escritura evidencia una lectura.

\*The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.

Oscar Wilde

En la construcción de estos términos colaboraron, café ramona, Carlos Huffmann, Claudia Zappalá, Claudio Alegre, Jane Brodie, Laura Batkis, Luis Horta, Marcelo de la Fuente, Marco Bechis, María Calderari, Marina De Caro, Marta Zatonyi, Martin Kovensky, Moti Fishman, Sergio Pleticosich, Silvana Franzetti.

extraído del Diccionario de certezas e intuiciones

©texto inédito de Diana Aisenberg

# Compartiendo un proyecto, Beca Trama

Por Nora Dobarro  
(nov/dic 2000)

Segunda entrega

PRESENTACIÓN BECA TRAMA, (con lo que fui seleccionada). Encuentro y Confrontación de obra.

Descripción de mi modo de construcción

Si bien algunas de mis obras las he organizado por estados de reflexión sobre algo por aprender del lenguaje plástico, en los últimos años decidí distanciarme de cierto acostumbramiento a la idea de arte; viviendo en un paraje aislado de Tanti en las sierras de Córdoba, al hábito se le sumó la contemplación.

1) Primero, trabaje con el ojo como órgano, su estructura de asimilación de la luz y sus formas captadoras y elaboradoras en conjunto con el suceso físico externo como unidad. 2) Segundo, la rotación del planeta, el ciclo diario, la idea del tiempo, la eternidad y el instante, la muerte como despedida, el tiempo de la despedida, volcándome a la fotografía con la avidez de registrar todo aquello de lo que me iba a despedir, usando, por elección, una cámara común, tomas directas sin manipulación posterior artesanal o tecnológica con revelado automático. Negativos y negativos acumulados durante 5 años; la pequeña veracidad del lenguaje usado me refrescaba la metodología que en instalaciones y pinturas ya trabajaba: la necesidad de evidenciar el proceso de trabajo con materiales a la vista. El soporte de algunas de mis últimas obras es de fibra de vidrio para techo y la simplicidad de su presentación está dentro del mismo concepto.

El plano cóncavo -convexo donde apoyo las imágenes genera distintos puntos de vista creando en el observador la necesidad de movimiento. Re-presento el volumen con el afán de captar la mirada sin evocación sino como objeto directo de percepción. El interlocutor deja de ser sólo la mirada educada y conocedora dentro del campo artístico. ¿Qué miramos? ¿Cómo miramos? ¿Qué vivencia nos conduce a percibirlo? Y fundamentalmente a compartirlo.

Los temas que me interesan están en las calles con la gente, mis amigos, mis amores, lo que existe, el aire, el cielo; miro el mundo con sorpresa y admiro su falta de explicación. El título abarcativo de varias propuestas de intervenciones en el paisaje, pinturas, fotografías y actuación docente es: "Bajo el mismo techo".

Organizadores de TRAMA, Claudia Fontes, Leonel Luna y Pablo Zicarello, artistas.

Jurado: Marcelo Pacheco, Arturo Carreras y Horacio Zabala

Reclamos y agradecimientos.

La ausencia de GRIPPO Y FERRARI

Ni Grippo ni Ferrari participaron de nuestras confrontaciones y de nuestras reflexiones, ni manifestaron interés en los armados de los proyectos o posteriormente luego de las presentaciones en la Beca. La idoneidad de la mirada de los artistas extranjeros no pudo ser cotejada en nuestros trabajos confrontada con las miradas, considerando el lugar de pertenencia y la historia en común, que hubieran podido aportar los artistas convocados locales, quienes solo trabajaron, y en el caso de

Grippo prácticamente nada, para presentar su trabajo en la Recoleta. Esto restó una posibilidad más al mutuo aprendizaje, un aporte que fue parte de mi interés al presentarme a la Beca, el debate tal vez hubiera sido más explícito (también me digo que tal vez no); de todas maneras me interesa señalar actitudes que me ponen a distancia de artistas que sostienen criterios cerrados y compartimentados, ufandose en seguir inmutables dentro de su historia personal, la mezquindad se disfrazó algunas veces de artista, y nos envolvimos con ese traje muy seguido. Me pregunto ¿que se apludió en Recoleta, la soberbia de la imposibilidad de Grippo en la Argentina? ¿nos encanta seguir teniendo "modelos" inaccesibles? Defraudó a más de cuarenta personas de aquí, que legitimaron su palabra de artista y que, al no responder a la demanda, repitió una actitud que supuestamente critica en otros representantes de la cultura de este lugar del mundo.

La experiencia de la beca significó un trabajo grupal intenso de modificación y profundización de parámetros, tanto en la confrontación-presentación con los otros artistas integrantes de la beca, (trabajo arduo que aun hoy puede releerse), como con los organizadores y también los consultores, quienes aportaron propuestas, reflexiones e intercambios, desde el interés mutuo de aquietar por un rato el ego, sin necesitar singularizarnos permanentemente o al menos intentándolo.

Los artistas extranjeros invitados: RICHARD DEACON, Inglaterra; YAROSLAW KOZLOWSKI, Polonia; por el grupo de análisis LISA MILROY, Inglaterra; MARCO PAULO, Brasil, y JOSE FERREIRA, Sudafrica, como integrantes de confrontación. Estos artistas compartieron la labor que practican perceptivamente en otros contextos y que, la propuesta de TRAMA, sin duda modificó, debido a las lecturas diferentes que nuestros trabajos generan desde este contexto. Las reflexiones siguen latentes, las interrogaciones son muchas, las preguntas que emergen en la construcción de un proyecto son más importantes que su término, el tiempo de la beca fue corto, el tiempo dedicado, otro. La belleza, la estética, el arte, el objeto mismo, son inalcanzables, nuestra necesidad de hacer nos lleva a seguir la confusión, paradójicamente ser artista se vuelve más necesario que adherir a lo que supuestamente es el arte hoy. (recuerdo un evento en un lugar cercano a Kassel en donde la obra fue el encuentro entre artistas sin objeto para mostrar)

¡Anarquistas!

Reflexiones con Yaroslaw Kozlowski en la presentación de Magdalena Jitrik (Club anarquista)

Célula de gente pensando en la libertad. Todo esta como en una ficción, aun así creemos en estos objetos como algo que fue usado, artificialmente colocados por el artista.

¿Ser artista es ser anarquista?

Las piedras mudas hoy hacen oír a los anarquistas, los trae al presente. Comparación entre la época en que se pensó que el cambio era posible y la época actual. ¡Lo que nos duele en este momento es la pérdida de la idea de cambio!

Se pueden vender las ideas, los sueños, las nostalgias?

Con relación a sacar los trabajos casi museísticos del contexto original de un barrio de Constitución y exponerlos en Kas-



sel: "Si fueran a Kassel, con fondos del capitalismo, convertida en un salón de moda, ¿qué resguardo tendría la actitud del artista hacia los que guardaron todo esto"

- Postura discreta del artista - versus - ego.

¿ No habría que preguntarse por la especificidad de lugar?

¿Habría acaso que preguntarse por la ética del artista?

¿Como reconocer que la actividad artistica sirve para la justificación de otro poder mas? Poder que, por estar amparado por lo artistico, no es mejor que otros.\*

RICHARD DEACON en su presentacion en Recoleta:

-nada esta permitido - nada esta prohibido

- entre el peligro y la seguridad

-entre la pared y el piso se vuelve tema

-el adentro y el afuera como confusion

-brecha entre la percepcion de la belleza y la belleza

-el hacer es torpe

-la obra funcionando independiente de donde se coloca

-su autonomia en el piso y la relacion entre ellos

-su materia es diversa y el proceso de trabajo tambien

-la proposicion, creo que es una posibilidad mas humana

-objetos desamparados que quiso dejar porque eran sus puntas futuras

-fracasar tiene un sentido que vale la pena explorar..!

¿Como constatar, sin la mirada sobre los otros, la pequeña verdad del que muestra y su intencionalidad? \*

RICHARD DEACON con mi proyecto

"El suelo está firme, la imagen del techo está, faltan las paredes, ¿quiere decir que si se cae el techo, el mundo sigue?"

" ¿Esta idea de estar fuera del lugar es parte del trabajo?"

"Que el cielo sea convexo contradice que el cielo está lejos"

"No se sabe bien si es un depósito o si se está viendo una obra. ¿no estarás obligándonos a hacernos esta pregunta?"

"Parece una casa pero no está funcionando"

"Las chapas apiladas dan idea de sin trabajar, todavía."

"La intención tiene aparente casualidad"

"Idea bastante clara de las dificultades, adaptacion a las circunstancias y los accidentes son parte del trabajo."

(¿Un depósito?)

¿no estarás obligándonos a hacernos esta pregunta?"...

(fotos de archivo)

SOBRE ARTE

¿Desarticulando funciones?

Se es artista cuando se establece la disolución con la forma que mejor nos presenta la idea de arte, no siendo el título lo que lo determina .Por más que se viva una vida "activa" (cuál es ) de "artista", ¿nos preguntamos qué es el arte,que verdad contiene, que puede decir sobre nosotros y sobre la vida misma?

LOS ESPACIOS DE ARTE

Acaso nos acercamos a "VER" por arte o por otras cosas? la idea de que al acercarnos, como público, a un Centro Cultural o a un Museo o a cualquiera de los lugares donde supuestamente hay arte, ya vamos " a ver arte", legitimado previamente, nos conduce a una relación mecánica, aunque realmente viéramos una obra de arte. Parecería una búsqueda de acumulacion de informacion y no una situacion descontextuante de posible creación.

El proyecto que presenté en la casona, aun con el cartel que decia en proceso, obligaba al publico igual, a conectarse con esta idea previa de lo que puede ser arte, ademas de, adonde dirigirse para encontrarlo.

Mi trabajo contenía una serie de vulnerabilidades y ciertos cuestionamientos con lo que se presenta como arte, por lo tanto intenté dirigir la mirada hacia una sensación de que allí no había una obra "preparada" para los que venían "preparados" a mirar, a ver arte, exalté aun más esa idea de que lo que mostraba no era una obra, algunos comentarios escuché de personas que entraron al espacio y sin reconocermel, dijeron en voz alta: ¡acá no hay nada!

Algunos lugares donde hoy se exhibe no son prolongaciones de mi casa, creo que nunca senti claramente lo que era mi casa,( salvo cuando me acuesto a dormir), tampoco relacione un espacio de muestras como una casa, esto me ha dejado pensando, me extraña que asi lo viera Yaroslaw Kozlowski, lo que Kozlowski llama las casas de arte, que son?, los que habitan hoy estos espacios, ¿comparten mis sueños?

YAROSLAW KOZLOWSKI y mi proyecto

Luego de exponer el proyecto y de interactuar con los otros proyectos, decidí hacer unos pequeños movimientos en la sala donde seguian mis trabajos, mi capacidad de adaptacion habia terminado, debia objetivar, el tiempo iba a darme mas datos sobre lo que les sucedia a estos objetos y las nuevas miradas también. La intervención de lo arquitectónico que planteo Koslowski; como el juego de interferencias de ventanas, puertas, colores, etc.; sé que tuve en cuenta trabarlo, que el recorrido en el espacio, tanto corporal como visual, no fuera cómodo, cada elemento se sostenía, o no, a si mismo. Era una instalación, pero no una repetición de códigos de construcción, ni una ambientación; ese espacio, no me interesaba, lo rechazaba y ese fue un cambio interesante de mi propia mirada.

Estos objetos hablaban de lo mismo?. Cada uno con su materia distinta?. Su lenguaje diferente?. Un adoquín, una foto pequeña, distintos tamaños, pinturas al óleo (porque no voy a pintar con óleo? ) prismas de madera, una pintura grande (sin colgar), un objeto pequeño puesto en la pared, un objeto que me permitió llamarlo de arte, un objeto construido con dos pedacitos de chapas de techos, un objeto mudo, sin idea de lugar, ni de historia, ni demanda, un objeto que empujó para ser creado, que me insistió para aparecer, un objeto nada obvio, amoroso;con la presencia de los otros trabajos, puede verse mejor, extraño, único, diferente. Hubo un trabajo que lo acompañó más: "el banquito para no sentarse". Esa ternura que me produce el mirarlos, será el código de pertenencia en ambos? ¿las pilitas de chapas pequeñas también entrarían en ese código? la pintura en blanco y negro, el adoquín con la foto doblada en dos, de ladrillos, de barro, de dos barro, ¿dobarro? ¿Cómo explicar estos recorridos? no hacen a una mirada única y rápida, convocan a esperar.

Las columnas para aceptar lo que es (y si las columnas se disuelven es que no se acepta lo que es.)

León Gieco "el pensamiento no puede sentarse".

(escuche esta frase en uno de sus temas musicales, luego de crear el banquito para no sentarse)

"Toda idea no puede sentarse, toda idea de arte..." Las patas del banquito para no sentarse tienen ondas que dan idea de disolucion, junto a la imagen concava convexa de la foto del caracol que simboliza lo nomade ¿cual es el lugar donde construir?

R. Deacon "¿La obra es siempre la misma, se adapta al lugar?" La respuesta que en aquel momento no tuve es que si los objetos creados "viven" ya no importa el lugar.

Y. Kozlowski. "El conflicto en el proyecto enriquece la experiencia, deja de intentar ser obra y es más interesante pues hace que participe el que mira."

Autotexto

# Escándalo y crítica

## La grasa y la corrupción como categorías estéticas del cuerpo

Por Jorge Baron Biza

Cuando estamos cerca de las estatuas clásicas y sentimos irrefrenable el deseo de acariciarla, no es un deseo sensual. El mármol o el bronce no prometen tibiezas. Según los pocos restos de pintura que sobreviven en los pliegues de sus pepllos, detrás de las orejas (como si fuesen actores que acaban de quitarse apresurados el maquillaje) y en otros recovecos del cuerpo, los colores con que las habían pintado eran fuertes, más cercanos a lo primario que a la matizada carne.

La tentación de acariciarlas proviene de otros motivos: la certeza del canon enmarmolizado y la certeza de la perdurabilidad de esa forma. Las acariciamos para sentir la certeza del equilibrio, palpar lo eterno.

La crítica hecha con nuestro cuerpo no puede prescindir de los sentidos. Pero para no quedarse sólo en crítica sensualista apela a cánones, que una vez impuestos congelan los procesos estéticos. En los períodos clásicos, los únicos decididos de verdad son la tragedia y el carnaval. El canon sonríe, ya no con la sonrisa arcaica, sino con una sonrisa un poco soberbia, pero no habla.

Para descongelar el proceso, la crítica corporal buscó entonces su materia en lo antimodélico, en la distorsión de Praxíteles, el boxeador patovica helenístico, el Baco gordo que sustituye al vigoroso Dionisos, el redondeado putto o el cuerpo indiferenciado del hermafrodita.

Nace así el escándalo por exceso de representación de vida, la verdad que se manifiesta inflando un modelo; y se configura así la herramienta del escándalo, el reventón que se produce en el desnudo, su exceso, la grasa.

En el sentido contrario —la insuficiencia de representación de vida— los helenísticos sólo llegan a la pérdida de la tersura, la arruga del viejo. Se quedan en una etapa dermatológica, superficial. Si el “quinismo” (conviene adoptar la distinción de Sloterdijk entre “cinismo” moderno y “quinismo” antiguo, por las diferencias radicales entre ambos términos) cree ingenuamente en figuras como la metátesis, el sofisma y la falacia, no es más que por un eco de esta situación corporal en la que el cuerpo ya no busca su forma, sino la traición a su forma. Doble conciencia del cuerpo que sólo aflorará con claridad al mismo tiempo que aflora la doble conciencia del cínico moderno. El cuerpo, una vez inmerso en el tiempo, es un Apolo amenazado, imposible, sin Olimpo, pero con tumba.

En las vidas de los filósofos quinicos abundan las anécdotas que ilustran esta función crítica del escándalo corporal. El retumbante cuesco que Schwob imagina en Crates. Diógenes hacía de su cuerpo un flechazo dirigido a la verdad zoológica. Su profeta, Nietzsche, veía en los cuerpos la inquieta marcha

de lo informado.

Las ideas de “operación dolorosa” (kriné: separo), y de hacer caer algo (el cuerpo, el discurso) en una trampa (la verdad, la razón) son comunes a crítica y escándalo, pero se diferencian porque la primera pretende controlarse a sí misma con una supuesta coherencia, y el segundo actúa fuera de todo control. La primera es instrumental; el segundo, anárquico. Una diferencia de valor de uso, pero que en definitiva sirve para que ambos conceptos se complementen. El escándalo perfecciona la crítica porque fuerza la mostración de la verdad horrible, de aquello que el mismo órgano conocedor quiere ignorar.

No debemos dejar de lado que, junto con las producciones propiamente helenísticas, las culturas alejandrinas siguieron fabricando copias de los clásicos, como si tuviesen necesidad de esa confrontación entre canon y exceso, equilibrio y grasa. Pero en esta función crítica de la desmesura corporal, la grasa tiene todavía un papel menor. Es un argumento demasiado fuerte y atemorizador, expansivo, granular, impregnante y de potencial infinito. Tiene algunas de las propiedades de la televisión. En el helenismo, la grasa viene modelada por el cuerpo seminal del putto, gordura que la edad redistribuirá apolíneamente, redención por la hormona y el deporte. Pero por el otro extremo de la vida, la crítica del cuerpo queda vacía.

Sólo con la llegada del cristianismo nuestros antepasados europeos se animan con la muerte. La arruga se convierte en un hueco temible que lleva al imperturbable hueso. La carne ha pendulado desde la grasa al vacío; sólo así ambos adquieren significación plena.

La ascesis es heredera directa del quinismo. El escándalo asciende, en el santo, del cuerpo a las palabras. El viejo escándalo desnudo, marmóreo y mudo ya es impracticable. Al centralizarse el poder sobrenatural y negar el placer del cuerpo en este mundo, el sermón anula la función crítica del cuerpo y fuerza la mediación de la palabra. El escándalo es entonces la denuncia, el sermón, que etimológicamente está más cerca de “diálogo” que de monólogo. Pero el diálogo se entabla con Dios. Es un diálogo sobre el que pende siempre la verdad silenciosa del Verbo.

El descuartizamiento y reparto de los cuerpos santos, parroquia por parroquia, una de las formas antiguas más fecundas del body-art, junto con la adoración de fluidos corporales como la sangre de Cristo y la leche y las lágrimas de la Virgen, ponen en marcha el silencio que amenaza al sermón. Los huesos del santo fundan en silenciosa verdad definitiva las parroquias del Verbo, regados por líquidos inefables. La fecundidad de lo más húmedo del cuerpo en contacto con la huesuda sequedad definitiva: escándalo. “Es imposible que

no vengan escándalos, pero ay de aquel por quien vienen” (Lc., 17,1) Ay del santo, porque su sermón no es un soliloquio, es un diálogo dramático con Dios a través del cuerpo.

El escándalo crítico contemporáneo ya no tiene portador —ya no hay quínico ni santo—, ahora es una proficua pantalla bidimensional que no admite la grasa (que está en el orden de lo volumétrico) ni la putrefacción por corrupción (que está en el orden de la antiproducción). El escándalo pierde su función de conocimiento. Indigna pero no mueve a la acción. La necesidad de espectáculo esteriliza el contenido del escándalo, lo reduce a la expresión mínima de la comprensibilidad. Debajo de los botones, nuestros cuerpos en secreto —ahora el secreto se pasea por las calles mientras que lo público sólo aparece en las pantallas— critican el canon, ridiculizan al deporte por medio de la gordura y la tumba, se ríen quínicamente de las delgadísimas modelos, saltan por encima de las mediaciones del gusto (que ya no es más que una excusa para la venta), saltan hacia la putrefacción y el hueso. La calavera es la carcajada que lo invendible le deja a los hombres de negocios.

El cuerpo de la pantalla, por su parte, pierde su capacidad de engordar y adelgazar, y se convierte en una sensorialidad sin interioridad. La bidimensionalidad del cuerpo en la pantalla sólo permite el deslizamiento, el strip, pero otra vez la grasa y la corrupción se oponen y su crítica funda la verdadera belleza. ¿Qué tal un rollito al sacarse la blusa? ¿Qué tal un agujero verdoso por el que supuran aguas cadavéricas al sacarse el corpiño?

Desde la pantalla, el cuerpo producido de la modelo trata de luchar contra los cuerpos desbordados por la junk-food. El cinematográfico star system fue un intento de volver a la estatua clásica, eterna e indeformable dentro de un esquema mítico, pero la modelo, en su epifanía televisiva, es el vacío interior total y completo. Las condiciones de su producción le impiden hablar, actuar o gesticular. No importa que en su interior haya valores: nadie se enterará jamás. No es extraño que sea el más anoréxico de los cánones: su imagen proclama la esteatofobia. Otra vez la ausencia de carne. ¿Por qué este tipo de ausencia de carne, línea que nos baja la modelo, no se equipara con la arruga y el hueso, que—son la ausencia de carne de los comunes mortales?

La ausencia de interior personal en los tiempos de la imagen televisiva hace del viaje a la aniquilación anoréxica una experiencia más angustiada que la muerte que nos consuela a los comunes mortales. No es de extrañar que ante este abismo aparezca el canon del tercer milenio: la bulímica, el canon que oscila interminablemente entre el exceso carnal de la grasa y su ausencia en el esqueleto.

La cultura mediática —la de la web— no legará ruinas. Se evaporará sobre el planeta dejando menos marcas que el más rudimentario palafito. Y el canon mediático, la bulímica, no tendrá nunca una imagen o una proporción definitiva. La concepción de un canon en el que el cuerpo va y vuelve de la grasa al esqueleto generando el máximo de angustia posible es la marca más original de nuestra cultura. En el apogeo de nuestra civilización ya somos fantasmas sin imagen fija, viajeros del gordo a la calavera.

En un tiempo en que el mercado y el margen se llevan de maravillas y todo lo marginal se vende como pan, y los más sensatos discursos se dan una vuelta por el margen para mejorar su marketing, los verdaderos críticos de la situación son la obesidad —también figura del reventón de la saciedad consumística—, y la corrupción de la materia viva, la nada que no se rellena con compras. Estamos ante la verdadera nada. La putrefacción religiosa es vacío, ausencia que se puede reparar por reencarnación. La putrefacción comercial es nada, es irreparable. Esa es precisamente la diferencia entre el vacío y la nada.

La grasa no se opone al desnudo, lo infiltra físicamente, como la muerte infiltra al canon temporalmente. Grasa y corrupción son los verdaderos parias, los que llegaron para sustituir al margen reciclado en shopping.

Por eso la grasa y la putrefacción se han convertido en temas públicos verdaderamente fundamentales. La primera es expuesta combatida obsesivamente; la segunda es escondida obsesivamente. La civilización actual moviliza contra la grasa todas las variedades de dietas que se puedan imaginar: recurrir a la luna, separa lípidos, hidratos y proteínas, ritualiza bizantinamente con 128 gramos de apio a las 11 y 43, ordena masticar 23 veces cada bocado. Nuestra civilización ya no sabe tampoco qué hacer para ocultarnos nuestra putrefacción: incineraciones, cementerios sin demarcación, tumbas sin lápida o con lápida acostada, para que no se la vea... y otra vez la formidable modelo, con su imagen intocable en la grabación archivada, su tiempo que se cuenta por temporadas pactadas para que no pase el tiempo: el 2001 fue el año “en que volvieron los pantalones pescador y en esa temporada se usaron colores pastel en acordes suavemente disarmónicos”; pero de ninguna manera el año que nos hizo un año más viejos.

Todo en vano. La corrupción sigue firme al final del camino y la grasa cunde como pandemia. Todos mueren. La gente que no se muere de hambre revienta de grasa. A través de las categorías estéticas de sus cuerpos, todos votan contra las condiciones materiales del cuerpo de hoy.

# Estrategias de deconstrucción

Sobre Leandro Erlich, uno de los dos artistas que nos representan en la actual edición de la Bienal de Venecia

Patricia Rizzo

Fantasia: Facultad que tiene la mente de reproducir por medio de imágenes, las cosas. Composición que suele versar sobre un modelo o motivo dado, interpretándolo libremente. (Diccionario de la Real Academia Española).

Desde el inicio de su actividad artística, Leandro Erlich se inclina hacia una práctica de la simulación, a través de estrategias de deconstrucción y transformación de objetos que operan sobre el entorno cotidiano. Una idea recurrente en su trabajo ha sido un reconocimiento de lo ilusorio como componente constante de nuestras percepciones. Dice el diccionario sobre la "realidad" existencia real o efectiva de una cosa. Una acción estética sobre ella nos aproxima a los componentes emocionales y perceptuales del arte. La esencia del sistema de simulación es el desvío de lo real, el espejismo, el engaño, la alucinación, el delirio, el desvarío, la ficción, la quimera, la utopía, el encandilamiento.

Sus obras desafían la percepción cotidiana sumergiéndonos a pesar de la razón, en un suerte de entresueño. En este sentido, la utilización de diversos recursos de origen arquitectónico en muchas de sus instalaciones, ha contribuido a percibir como reales muchas de sus construcciones ficticias a manera de una puesta en escena teatral. Estas construcciones tienen el atributo de ser invisibles en sus uniones y costuras, lo que hace aún resaltar la fuerza del artista expresada en su obsesión por el minucioso cuidado de los detalles.

¿Es posible ver a alguien caminando vestido por el fondo de una pileta llena de agua?

¿Contemplar un espejo que refleja todo el entorno pero no nuestra imagen?

¿Una tormenta eléctrica que no cae desde el cielo?

¿Un paisaje nevado en la ciudad de La Habana?

Así desde sus primeros trabajos, el artista manipula el entorno. Todas estas ideas fueron posibles a través de sus instalaciones que expresan una particular subversión de las relaciones entre las cosas y sus códigos visuales. El arte actúa entonces de una manera discretamente subversiva, a través de una matiz surrealista, teatral, convirtiéndose luego del choque, en un acto de entendimiento. De esta manera especial, nos recuerda y prueba que las ilusiones pueden ser verdaderas y que todo en la realidad es también conforme a cómo lo percibimos individualmente.

En particular su instalación "La pileta", es una representación a escala real de una piscina repleta de agua, en la que paradójicamente, es posible ingresar sin mojarse. Este efecto fue logrado a través de la construcción de una superficie que contiene una lámina suspendida de plexiglás que contiene el elemento agua en una cantidad suficiente como para que flote una pelota. La mirada es engañada al creer ver agua hasta el extremo superior, construyendo así la apariencia irreal de una pileta llena. Por debajo, el espacio es transitable. Es po-

sible entonces recorrerlo y "ver" un simulacro de la imagen similar a cuando abrimos los ojos mientras estamos nadando. Desde arriba, la mirada se sorprende frente una visión no menos irreal: el público recorre el área y transita el espacio "debajo" del agua.

Nuevamente protagonista necesario de la obra, el espectador se descubre integrado a la proyección de una fantasía que lo necesita para éserí. En este sentido, Erlich desarrolla la práctica efectista de la seducción por medio de su concepto de artificio, instalando en su obra una tensión impuesta por la desviación provocada respecto de lo que usualmente percibimos como certidumbre. Aparentemente de manera inocente, el truco nos enfrenta a la certitud de lo engañoso de la mirada y a la afirmación de que toda realidad tiene un componente ilusorio en tanto toda nuestra percepción, es también una construcción inconsciente.

En el aspecto específicamente visual, el artista propone una mirada neutral acompañada de elementos cotidianos que involucran y reafirman la noción de desmantelamiento de lo afirmativo. Si bien los elementos visibles de la obra remiten a una construcción racional, la presencia de lo invisible ejerce una tensión, una presión extraña en la realidad, una marca inquietante en el reconocimiento normativo de lo cotidiano. La fuga hacia lo fantástico opera por asociación de ideas. La descomposición de la imagen establece un juego de repeticiones que sin embargo, termina produciendo una sensación de totalidad que no considera cerrada la estructura de la obra. En efecto, el écorpúsi de la obra para Erlich, no es el objeto que crea o las imágenes que se brindan. La cosas no existen por sí mismas sino por su relación entre la percepción y la imagen que cada espectador construye mentalmente a partir de la información recibida.

La insistencia en su trabajo de propuestas de carácter poético y lúdico que operan a través de la deconstrucción de la imagen, evidencian su preocupación por llevar el espejismo creado al entorno real. Las cosas son porque se ven. Dado que suele ser más fácil imaginar, o escribir, una imagen poética que hacerla real, el artista ha desarrollado a través de su capacidad de creación y experimentación formal, un sofisticado instrumento de manipulación del entorno. Y alude permanentemente a la mirada como factor cuestionador en tanto cada individuo percibe a su manera y actúa en consecuencia sobre la imagen.

Nuestra particular construcción de lo real contiene un alto porcentaje de elementos ilusorios. En un mundo donde todo ostenta pretensiones de ser, aparecer, comunicar, y aparentar, el pasaje de lo invisible a lo oculto, la presencia de lo irreal como componente de lo cotidiano, contribuye a una percepción probablemente embellecida del entorno. ¿Es entonces la belleza una construcción inconsciente?. "La muerte caminaba a través de los espejos. Al transponer el umbral, su vestido negro mutaba a blanco, y toda ella se volvía transparente". Orfeo (1950), Jean Cocteau.

# La síntesis dialéctica

## Pasaron muchas cosas en el verano de 1923

ramona abre una nueva sección que intenta enfocar el vasto territorio de la arquitectura y su articulación e interacción con la literatura, el diseño, las artes visuales, la música y las nuevas tecnologías.

En este número presentamos un fragmento del libro en preparación "Memorias de la Modernidad" de la Arquitecta Carmen Córdova, docente y ex Decana de la Facultad de Arquitectura de la UBA.

Memoria de la Modernidad (Fragmento)  
Por Carmen Córdova

José Saramago, insiste, en varios reportajes, que lo primero que se le ocurre de una novela es su nombre. Y que luego empiezan a aparecer imágenes, situaciones, lugares y la novela comienza a desarrollarse. Salvando absolutamente las distancias --soy consciente de los abismos y además este trabajo no es una novela-- cuando decidí ponerme a escribir, pensé, antes que nada en su título: "Memoria de la Modernidad". Luego con más cautela le agregué "título tentativo".

Yo siempre había querido escribir.

De muy joven garabaté poemas, canciones, algún cuento corto. Pero supongo es muy común en la adolescencia y en los primeros años de la juventud.

Luego, ahora, con una vida muy rica de trabajos profesionales, muchos años transitados, tres magníficas hijas y tres nietos maravillosos a quienes relatarles cuentos, decidí lanzarme, sin miedo, a escribir. (aunque el miedo es tremendo).

Pero, ¿por qué? Porque tal vez el mundo de hoy no me gusta. Así de sencillo no me gusta. Odio la globalización de la miseria, la exclusión, la injusticia, la desigualdad de oportunidades, el hambre, la tortura y la muerte.

Amo la vida. La salud de la risa, como nombre en mi dedicación.

Y quisiera, entonces, recordar una época en que apasionadamente se trabajaba por utopías (políticas y estéticas), por sueños, por una esperanza. Creo que esta última palabra es la fundamental: Esperanza, con mayúscula, que hace que todas las mañanas te levantes y des uno, dos, tres pasos con ganas.

Esto, hoy, ahora, lo que sucede no es lo que yo soñaba.

Pero adelante, sigamos y recordemos para saber, no para añorar melancólicamente. Para seguir más sabiamente en la búsqueda de una esperanza.

Bien, pero de qué Memoria y de qué Modernidad hablo en mi título?

Hablo de una "memoria colectiva", una memoria de recuerdos de muchos, de pequeñas anécdotas que juntas hacen muchas biografías.

Fundamentalmente, la biografía colectiva de una época.

Y... ¿qué Modernidad? La pasión, el fervor, el convencimiento de que se pueden cambiar las cosas. Lo nuevo es posible, es-

tética y políticamente, y esto es lo que traza y diseña el camino de la esperanza.

Verano 1923 - 1924

Siempre pasan muchas cosas en los veranos. Se proyectan trabajos, se inician sueños, se arman amores. Se deciden estudiar cosas nuevas, se arma uno de un coraje estival para lanzarse. De un coraje estival y especial, que en general no surge en mitad del invierno.

Será - en mi caso- que yo decidí abandonar la panza de mi madre y producir mi primer grito un 28 de diciembre, día de los "Santos Inocentes", con muchísimo calor en Buenos Aires. Será por esa razón, tal vez, que el verano, para mí, está lleno de misterios, alegrías y presagios. Los ruidos del verano son distintos. Los colores y las fragancias también.

Pero volvamos al verano 1923 - 1924.

Convocados por Eva Méndez y Samuel Glusberg, en "La Cosechera" de Av. de Mayo y en el "Richmond" de Florida, un grupo de jóvenes, "con la memoria y los bolsillos llenos de versos" (Córdova Iturburu), comenzaron a reunirse asiduamente.

Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Luis Franco, Córdova Iturburu. Ninguno tenía más de veinticinco años, y además de los versos que les llenaban los bolsillos, vivían un gran descontento con respecto a la cultura oficial. No había periódico, exposición, publicación que los satisficiera. Una incipiente ira comenzaba a invadirlos. Unas ganas tremendas de producir un cambio, también los inundaba.

Lectores de Darío y de Machado, sabían de memoria los poemas de Enrique Banchs y de Fenández Moreno. Cada uno lo recitaba según la cadencia adoptada, con algo, todos, del recitado francés de la "academie". Pero luego, cada uno, fue desarrollando su estilo, y eso sí, fue una generación que recitó incansablemente.

Mi padre - creo que ya se sabrá que es Córdova Iturburu y más adelante develaré los misterios de su nombre - ante la menor provocación se sentaba en el sillón de su escritorio y comenzaba implacablemente, a recitar poemas propios y - porqué no- también ajenos.

Esta imagen -la de mi padre leyendo poemas- es una imagen fija de mi infancia, situación que repetiría, luego, con mis amigos de la adolescencia y creo que ellos recordaron siempre. (María Elena Walsh, Angel Bonomini, Horacio Armani, Javier Fernández.)

Volvamos nuevamente a 1923. Existió el descontento de una generación. Como existe el de casi todas. Sólo que esta vez se comenzaron a reunir para ir plasmando lo que fue -tal vez - la primera "revolución estética" en Buenos Aires.

Y uno de los puntos fundamentales -expresado por ellos - es que "nuestro país ignoraba el avión, el cine y el cemento armado".

Uno de los otros puntos que aglutinaban a estos jóvenes era la necesidad de "romper a pedradas" los baluartes de la solemnidad, del estatismo represivo, de la "irreductible vocación

de estatua".

Creo que ya ha quedado claro porqué esta Memoria de la Modernidad la comienzo entre 1923-1924. Porque creo que allí comenzó, en ese verano caliente de Buenos Aires, la primer "revolución estética" de nuestras tierras rioplatenses.

El grupo de "La Cosechera" y el grupo del "Richmond" se fueron agrandando. El poder de convocatoria y de convicción de Eva Méndez fue notable.

Este "juvenil gimnasio" (según E. González Lanuza) se estaba ya preparando para su primera presentación.

Oliverio Gironde, Eduardo Bullrich, Sergio Piñero, Alberto Prebisch, J.L. Borges, los González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Xul Solar, Norah Lange y el más insólito y tal vez más juvenil de todos, Macedonio Fernández.

Pero qué pasaba en el mundo entre los años 1924 --aparición de "Martín Fierro"-- y qué pasaba en 1927, año de su cierre.

¿Qué secretos guardan y en qué medida inciden en nuestra Modernidad incipiente? ¿A qué se debió su cierre?. Discrepancias políticas, tal vez? ¿Discrepancias estéticas? ¿Distintos rumbos que fueron tomando sus protagonistas?

Es una gran duda, aún no aclarada, en lo que a mí se refiere.

En apretadísima síntesis, mientras se publicaban los 45 números de la revista (1924-1927) muere Lenin y aparece Stalin en escena. Mussolini, en Italia, dispone la abolición de todos los sindicatos "no fascistas".

Un pintor de brocha gorda, Adolfo Hitler, comienza a escalar posiciones que lo llevarán a un éxito rotundo.

Miguel Primo de Rivera "un dictador verbenero", según Unamuno, ocupa titulares en España.

La situación es horrorosa.

En nuestro país sin embargo, la contradictoria presidencia de Marcelo T. de Alvear (1922-1928) crea un clima de vacas gordas y bienestar aparente. ¿Por qué aparente? Porque ha llegado mucha inmigración anarquista a la Argentina y según Osvaldo Bayer (biografía de Severino Di Giovanni) la policía de Alvear, contactada con la policía de Mussolini, llega a actos de extrema barbarie. Ejemplo: fusilamiento de Severino Di Giovanni y su compañero Paulino Scarfó, con juicio sumarísimo en una noche.

Por otro carril, el del bienestar y progreso, vuela el Graf Zepelin a una velocidad inusitada para la época, lo que desata la pasión maquinista y moderna de los amigos de "La Cosechera" y el "Richmond".

Borges publica "Fervor de Buenos Aires". Nalé Roxlo, "El grillo". Oliverio Gironde, "20 poemas para ser leídos en un tranvía" y Norah Lange, que será figura paradigmática de "Martín Fierro", "Calle de la tarde".

Eisenstein aparece con "El acorazado Potemkin", joya del cine, visto y revisto por generaciones varias.

Ansemet, casi ciudadano de Buenos Aires, dirige la Orquesta

del Profesorado, abriendo con "Pacific" de Honneger y desconcertando al público porteño.

Y mayor revuelo con Stravinski, Schomberg, Hindemidt.

Mundo contradictorio.

Coincido a esta altura del trabajo con Eduardo González Lanuza: "la proximidad de la segunda presidencia de Irigoyen y lo que sucedía en el mundo, produce serias discrepancias políticas entre los miembros de "Martín Fierro".

Pero su función de primer revolución estética rioplatense, y de invención de un nueva "sensibilidad" ya se había cumplido.

En honor a la verdad, antecedentes literarios de la nueva "sensibilidad" fueron la revista mural "Prisma", dirigida por Borges, González Lanuza y Francisco Piñero y Proa, con la aparición de sólo dos ejemplares. Influencia del "ultraismo" español traído por Borges en su vuelta de España, dirigida por el propio Borges, Brandan Caraffa y Oliverio Gironde.

Volvamos al verano 1923-1924 en Buenos Aires. Calor tremendo, fresquito en los tranvías. Estamos en febrero.

Aparece el primer número de "Martín Fierro", formato "tabloid", ocho páginas de papel de diario.

Y con el primer número se inicia un humor ácido e ingenioso que acompañará a todo el grupo - o casi todo el grupo- durante toda su vida.

La famosa balada al "chocolatero que está en la Intendencia", escrito por Eva Méndez con el seudónimo de Jorge Mora, inaugura la irreverencia y el descontento con que se puede tratar al Intendente de la ciudad de Buenos Aires don Carlos Noel. La crítica que está implícita a la entonces a la situación arquitectónica de la ciudad, que no debió ser ajena a Alberto Prebisch (ya colaborador) y a Vautier, futuro colaborador de la revista.

"Ciudad de las torres de confitería  
que surges del río puro chocolate  
con el idiotismo de tu simetría,  
de tus pobladores franco disparate:  
tienes quien te gane sino quien te empate,  
y es tu prototipo y es toda tu esencia  
y es de tus faroles el mejor remate  
el chocolatero que está en la Intendencia..."

Su nariz define su tilingüería.

Dice, antes que él llegue: paso al botarate!  
como quien anuncia ya su apología  
mostrando, insolente, tal zanahoriate  
Doctor en barbecho, similar magnate,  
por propio decreto se nombró "Excelencia"  
mientras en su casa miel y huevos bate  
el chocolatero que está es la Intendencia..."

La ácida crítica, el humor, el ingenio, serán sello inconfundible de la revista.

# Purga antivanguardista

Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista

Por Horacio Tarcus y Ana Longoni

Un capítulo escasamente estudiado pero no por ello poco apasionante en la historia de los cruces entre artistas y política en nuestro medio es el que da cuenta de los acatamientos y las resistencias ante la política cultural del Partido Comunista.

Las historias (oficiales, oficiosas o críticas) del comunismo vernáculo no se detienen en la consideración de la influencia del PC -en los años de la segunda posguerra, después del triunfo sobre los ejércitos de Hitler, cuando la Unión Soviética gozó de enorme popularidad entre amplios sectores de trabajadores, estudiantes e intelectuales- sobre una vasta zona del campo cultural argentino. Esta influencia podría sopesarse en la existencia de un circuito de producción, exhibición y consumo vinculado al entorno del Partido Comunista, que contaba al menos con un buen número de reconocidos pintores relacionados más o menos orgánicamente o como “compañeros de ruta”, varias revistas culturales (no sólo la oficial “Cuadernos de Cultura”, sino también “El escarabajo de oro”, “Hoy en la cultura”, “Gaceta Literaria”, etc.), una suerte de mercado propio constituido por profesionales o empresarios vinculados al Partido, una profusa actividad gremial en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), entre otras dimensiones. Este vasto espacio se vio crecientemente limitado por las sucesivas fracturas políticas de núcleos intelectuales y el consecuente peso de la naciente Nueva Izquierda. En la década del '60, se suceden las expulsiones, en 1963, de José Luis Mangieri y Carlos A. Brocato, que editaban “La rosa blindada”, junto a los escritores Juan Gelman y Andrés Rivera, y a los plásticos Norberto Onofrio y Carlos Gorriarena. Simultáneamente, se produce la separación de las filas del partido del núcleo de intelectuales cordobeses y porteños de “Pasado y presente” (José Aricó, Juan Carlos Portantiero, Oscar del Barco, etc.). En 1967, también rompen los sectores que simpatizan con la revolución china, y emprenden la construcción de un nuevo partido: el Partido Comunista Revolucionario (PCR), arrastrando con ellos de nuevo a otros intelectuales (Beatriz Sarlo, entre ellos). Poco después, en 1968, es separado del comunismo el pintor Carlos Alonso.

Pero ya dos décadas antes de este desgranamiento había tenido lugar un debate menos conocido, que conmovió al frente cultural y derivó en la expulsión del reconocido poeta y crítico de arte Cayetano Córdoba Iturburu, el mismo que había participado en los años '20 en la experiencia de la revista Martín Fierro, y venía siendo activo militante comunista durante catorce años.

Eran los álgidos momentos en que el realismo socialista se promovió como doctrina estética exclusiva entre los adherentes al comunismo, en contraposición al arte de vanguardia que es defenestrado por esteticista, deshumanizado, elitista y decadente.

En agosto de 1948, una prolongada reunión plenaria de intelectuales comunistas es el escenario para que se manifiesten enfrentadas dos posiciones: la oficial, sostenida en primer tér-

mino por Rodolfo Ghioldi -uno de los principales dirigentes del PC argentino—, quien promovió la necesidad de adoptar un canon estético realista único para la creación cultural de los artistas comunistas; y la postura encabezada por Córdoba, de mayor apertura a la vanguardia y a la libertad en la creación. No estuvo solo: un nutrido número de artistas se resistió a la embestida que acusaba a las formas modernistas de propagar “el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción”. Córdoba defendió el punto de partida del modernismo y respondió a Ghioldi que “no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época”.

El corolario de esta discusión fue -como dijimos- la expulsión de Córdoba del Partido. Y si bien resta documentar más fehacientemente su efecto de arrastre, salta a la vista que esta expulsión precipitó consigo el alejamiento de varios integrantes del Movimiento de Arte Concreto-Invencción, que estaban próximos el comunismo, como Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Es llamativo también que la definición de estas discusiones coincida con el momento en que Raúl Lozza lanza el manifiesto perceptista y se separa del resto de los concretos (1949). Porque aunque las diferencias que sostiene Lozza se formulan en términos estéticos siempre dentro de la pintura abstracta, no deja de ser inquietante que ello conviva aparentemente sin rispideces con su persistencia (que prosigue hasta hoy) en la dirección del Partido.

En “Orientación”, el periódico oficial del PC, del 6/4/1949, se reconoce que “el Partido reprochó a C.I. sus posiciones estéticas reaccionarias, y le hizo saber que el marxismo es válido no sólo para la economía, para la sociología, para la filosofía en general, sino también para la estética”, si bien se considera que la razón para la separación del partido fue que “no hacía nada, no asistía las reuniones ni cumplía ninguna tarea”, aunque sí lo invocaba para “hacer guiñadas ya a la oposición por la oposición, ya a los altos burócratas del peronismo”.

Pocos días antes, una carta que Córdoba repartió a la prensa (y que fue transcrita parcialmente en La Razón, Clarín y La Nación, el 2 de abril de 1949) señala que sus desacuerdos políticos con la dirección del Partido llevan ya dos años. Y dice: “Estos desacuerdos culminaron, a fines del año pasado, en las discusiones promovidas en el seno del Partido alrededor de los problemas vinculados con la creación artística. Formulé entonces mi abierta discrepancia con los puntos de vista de la dirección en materia estética. Esto significó, a partir de ese momento, mi proscripción como colaborador de la prensa partidaria”. Prueba esta última cuestión una breve esquila encontrada entre los papeles de CI, firmada por el dirigente comunista Paulino González Alberdi y fechada el 7 de octubre de 1948, en la que le comunica que la publicación de su poema queda “suspendida” por indicación del “camarada Real” (Juan José Real, otro dirigente partidario), porque está “pendiente una conversación” con la dirección del Partido a la que “se supedita” su colaboración.

¿Cuál era el meollo de esa discusión pendiente, que desembocó pocos meses después en la expulsión? Dos cartas cruzadas entre Ghioldi y el mismo Córdova, pueden contribuir a reconstruir este debate:

“Buenos Aires, 23 de agosto de 1948.

Estimado Córdova Iturburu: (...) En primer término, quiero decirte que produjo gran satisfacción tu presencia; temía que termináramos los debates sin tu palabra. Como escritor, crítico de arte y viejo afiliado, tu palabra era esperada con interés. Pero creo que tu intervención no ayuda a salir de las dificultades, sino que las agrava. (...) Te quejas porque los soviéticos son muy injustos con los modernistas; insisto en que el equívoco de Uds. es considerar que el problema de la herencia cultural referido a los modernistas es sencillamente el de la búsqueda de nuevos medios expresivos, y eso no es lo específico del modernismo; la estimación de las escuelas modernistas y de cualquier otra escuela en cualquier época ha de partir de la concepción del arte que ellas traducen y postulan, y en este sentido, nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte, con toda la carga irracionalista y desesperada que ello comporta necesariamente. No veo pues la injusticia de los soviéticos, sino la inconsecuencia de los escritores y artistas comunistas que no lo comprenden, y que adoptan el realismo militante como norma crítica para la filosofía, la religión, el derecho, la pedagogía o lo que sea, para abandonarlo cuando se trata de cuestiones estéticas. Hay compañeros que están amargados porque (el crítico soviético) Kemenov menciona a los psiquiatras para aludir a ciertas expresiones modernistas; pero, ¿es que la confesión paladina de que uno se pasaría la vida entera transcribiendo los testimonios de los dementes, o la declaración justificadora del suicidio, o la promoción de la epilepsia al rango de suprema expresión humana, o la conversión del Marqués de Sade en símbolo de lo absoluto, son expresiones de equilibrio mental y moral? (...) Tú dices si el Neruda actual sería inconcebible sin el anterior; como cuestión de hecho, así ha sido. Pero tú lo dices no como la simple admisión de un dato de hecho, sino como regla didáctica para la formación del poeta o del artista, de tal manera que parece ser que para llegar a la poesía actual de un Neruda hay que pasar forzosamente por un punto modernista de la evolución, casi al modo en que el animal, en su marcha hacia la especie humana, pasa por el pitecantropus erectus. Si de tu afirmación se deduce algo, es que para llegar a la buena poesía hay que atravesar previamente la embriaguez modernista, con todas sus distorsiones y su antihumanismo. Esto tú no lo admites en filosofía o en política, pero lo proclamas en arte. (...) La experiencia de Neruda me arranca a mí una reflexión distinta; yo me digo, si el Neruda auténtico y revolucionario nos está produciendo esto a pesar de su primera época, ¿qué nos habría dado sin los años desesperados de

esa época?

Has recomendado el método crítico de Baudelaire; si él lo ha aplicado de veras -cosa que dudo en absoluto-, es lo que puede llamarse la crítica sin principios; en ese caso, la crítica pierde toda jerarquía científica y todo sentido objetivo. (...) Tomado en su conclusión lógica, el método señorial y anárquico de Baudelaire significa que ante una obra de arte toda opinión es lícita. Por otro lado, el poeta de la perversión refinada, del misticismo y del coqueteo con la muerte, ¿puede ser de veras un buen crítico de arte? Tú reclamas la plena libertad del artista, del escritor; piedra libre sin limitaciones. Lenin no piensa así, ni Engels. Está el artículo de Lenin sobre literatura de partido para ver que no es como tú lo dices. Si libertad quiere decir que el creador pone lo suyo, lo propiamente suyo, ¿qué duda cabe? Eso no se lo quita ni se lo da ningún reglamento. Pero nosotros, hombres de vanguardia también en la cultura, ¿podemos admitir que en nombre de la “libertad” se propague el irracionalismo, el antihumanismo, la reacción? (...)

Discúlpame esta lata, pero me aflije el desconcierto de nuestros escritores. Tú sabes bien a qué extremos ha llegado la crisis del pensamiento argentino, del arte, de la filosofía, de la pedagogía; conoces también la responsabilidad que les cabe a los intelectuales llamados democráticos. Tengo la convicción profunda de que no salimos de esa crisis argentina sin el esfuerzo de nuestros artistas y escritores. Les corresponde a los escritores y plásticos comunistas tomar el toro por los cuernos y librar la batalla. La lucha crítica en el campo cultural, inspirada en el realismo, precipitará las condiciones para la buena reacción (sic); me refiero no sólo a la creación de los que ya son nuestros, sino a la formación de los nuevos y de los inéditos. Esta es la tarea cultural que el país pone sobre nuestros hombros. Y mi gran aspiración sería ver a nuestros viejos y consagrados escritores ocupar su lugar.

Con saludos afectuosos,

Rodolfo”

Sin romper con las formas amistosas, la carta constituía una inequívoca presión política sobre el destinatario, recurriendo a los argumentos de autoridad y a los (pre)juicios contra la vanguardia que atraviesan las posiciones de la estética marxista en tiempos stalinistas. Por una parte, la presencia de Córdova Iturburu, con su reconocida trayectoria como poeta, crítico de arte y periodista, no podía dejar de ser valorada por el partido. Pero, por otra, la autoridad intelectual con que defendía la libertad y la autonomía del arte constituía un serio riesgo cuando lo que se buscaba era la homogeneidad y la disciplina partidarias.

Córdova Iturburu respondió a Ghioldi tres semanas después, con otra carta privada, respetando también las formas amistosas, pero reafirmando enfáticamente sus puntos de vista.



"Sept. 16/948

Mi estimado Rodolfo Ghioldi:

Te pido perdón por la tardanza en contestar tu afectuosa carta de días pasados. No lo hice antes por varias razones. Una de ellas es que esperaba verte. ¡Es tanto y tan largo lo que habría que conversar sobre este apasionante asunto! (...) Quiero agradecerte, ante todo, la amabilidad de tus consideraciones personales y el interés que, dices, tenían vos y los compañeros de la dirección en lo que yo pudiera decir sobre esto.

Sin mucha esperanza de llegar al fondo mismo de esta cuestión, tan ardua y tan compleja, quiero aclarar, en primer término, algunas cuestiones cuya configuración puede ser una consecuencia de insuficiente expresión mía o equivocada interpretación tuya. Yo no me quejo —como parece creerlo vos— del tratamiento injusto que los soviéticos dan a los modernistas. Mi actitud es otra. Lamento ese tratamiento. Y lo lamento no por los modernistas, sino porque pienso que no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época. Pienso, en una palabra, que no podemos hablar válidamente, desde el punto de vista artístico sino con el idioma artístico de nuestra edad. La sensibilidad del hombre moderno es una consecuencia de los factores sociales, políticos, económicos y técnicos de nuestro tiempo.

¿No crees que la visión constante de nuestras ciudades de cemento y hierro, que todo el espectáculo artificial del mundo de hoy, que las máquinas que nosotros vemos todos los días y que no vieron nuestros antepasados, han modificado nuestra concepción de lo bello y lo feo, nuestra sensibilidad estética, en una palabra? (...) No es el arte de nuestros días —¿Cómo podría serlo!— una arbitraria invención de personalidades más o menos desafortunadas. Es una expresión de una sociedad y de una época. ¿Vamos a desdeñarlo en bloque porque esa sociedad sea la capitalista? (...) El arte —en esto estamos todos de acuerdo— es la expresión de una sociedad. Pero, al mismo tiempo, actúa sobre la sociedad para modificarla. ¿Lograría esto último, puede lograrlo, hablando un idioma de otro tiempo? (...) Tú hablas, en tu carta, de la deshumanización del arte moderno. Esa expresión de la "deshumanización del arte" fue lanzada —te lo recuerdo puesto que no voy a suponer que lo desconoces— por el señor Ortega y Gasset en un famoso ensayo que siempre me pareció que adolecía de esa inconsistencia propia de las generalizaciones demasiado dilatadas. ¿Puede aplicarse esa expresión a todo el arte moderno? ¿Es deshumanizado el impresionismo, esa expresión tan humana de la emoción del hombre frente al fenómeno maravilloso de la luz? ¿Es deshumanizado el expresionismo, esa profundización en el carácter de la realidad de la naturaleza y de la psicología humana mediante la exasperación expresiva de las formas? ¿Es deshumanizado el surrealismo, esa incursión

del arte en el dominio humano de los sueños, de los impulsos imprecisos de la subconciencia, de las subyacencias espirituales y nerviosas, si te parece mejor, del ser humano? La expresión "deshumanización del arte" fue consecuencia de la ligereza snob de un escritor snob, de un conferencista para señoras bien vestidas y perfumadas, que la lanzó sobre la consideración apresurada de un cierto sector del arte nuevo, recién aparecido en ese momento y, desde luego, insuficientemente comprendido por él.

No es posible abrazar en una generalización de tal calibre a todo el arte moderno (...), a todas las escuelas del arte nuevo. (...) ¿Qué tiene que ver la concepción de arte de un cubista con la de un surrealista? Absolutamente nada. (...) Pero todas estas escuelas, en la tentativa o logro de expresión de sus mundos sensibles específicos, han hecho exploraciones, descubrimientos e invenciones en el terreno de la expresión formal que, en mi criterio, son positivos, esto es, utilizables para la realización de un arte revolucionario. (...) Ya lo dije —lo recordarás— que no hubieran sido posibles la poesía revolucionaria de Aragon, de Paul Eluard, de (Rafael) Alberti, de Neruda o, yendo más atrás, de Maiakovski, sin la utilización de los elementos expresivos proporcionados a esos grandes poetas por una poesía cuyos antecedentes no se remontan más allá de las postrimerías del siglo pasado.

Mi concepción del arte político de nuestro tiempo no es sino ésta: un contenido revolucionario expresado con el idioma de nuestros días.

(...) Conozco algunas expresiones de la actual poesía soviética y he visto algunos cuadros... Creo que lo que se está haciendo es tratar de expresar el mundo nuevo con un idioma viejo. No sería nada difícil demostrar que esos cuadros pueden filiarse, de manera inequívoca, dentro de los límites estéticos y técnicos de un naturalismo que a fines del siglo pasado representó Meissonier en Francia, y en la actualidad, lo representan en los Estados Unidos, los pintores cuyos cuadros de guerra habrás visto en 'Life', auspiciados por los estetas del Departamento de Estado.

Contra ese naturalismo reaccionó Mayakovsky. Su obra escrita y pintada es una saludable lección de arte revolucionario, de arte joven, nuevo en su contenido y en las formas, vibrante, lleno de caliente sangre renovadora, descubridor audaz de nuevos rumbos, explorador de territorios desconocidos, inventor y creador, militante de la fantasía que vuela, revulsivo, estimulante y contagioso como una música con pólvora. Yo creo que su obra, su acción de poeta y artista militante y los fermentos estéticos y técnicos de su poesía y de su plástica, señalan el buen camino, áspero y hermoso, de un arte revolucionario de nuestro tiempo. (...)

Te mando un apretón de manos muy cordial.

Córdova Iturburu".

# Hay un rosarigasino en mi sogasipa

Galería Bis de Rosario. La nota se ocupa de contextualizar, en la realidad rosarina, la ubicación de la única galería comercial que da cabida al arte contemporáneo

Por Xil Buffone

La relación Rosario-Bs. As. es un mal romance inevitable y de larga data. Atracción fatal que ha tenido sus acercamientos y distancias marcadas por el pulso de la época y los viajes de sus protagonistas.

Lamentablemente, la historia plástica de Rosario es desconocida para el Arte Argentino (y en muchos casos hasta para los propios rosarinos), salvo por algunos nombres que lograron romper la barrera del silencio o de la indiferencia de aquí y de allá.

Constantemente aparecen rosarinos en todos los ámbitos porteños y eso se debe a que la ciudad natal no ofrece una contención ni un reconocimiento a sus propios artistas. Bajo la sensación de que todo se desvanece en el aire, desgraciadamente el exilio se hace forzoso y el escenario para lograr una visibilidad y para ponerse en contacto con los sistemas de legalización centralizados es la Capital, quedando así viejas generaciones olvidadas por no viajar o nuevos artistas imposibilitados de asimilar un proceso continuo.

Ya en los años 30, se gestaron en Rosario experiencias de avanzada conceptual y estética con alta conciencia social: la "Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos" liderada por Berni. Por otro lado el grupo "El Litoral" (Gambartes, Grela, Uriarte, Ottman y otros), luchando heterogéneamente para superar el academicismo de los 50 y el anonimato.

En los sesenta se inscribe un instante particular, en el que la Historia de Rosario y la Historia del Arte Argentino confluyen y arden.

El grupo rosarino de Vanguardia 66, fue invitado por Romero Brest a exponer Estructuras Primarias II en "La Semana del Arte Avanzado en Argentina" (1967). El 68 será un año clave: los rosarinos asaltan una conferencia de Romero Brest y rompen relaciones con el Di Tella, y también se da una fusión: porteños y rosarinos conjuntamente hacen "Tucumán Arde".

El fracaso de la vanguardia politizada y la represión militar, desarticulaban nuevamente los debates políticos, estéticos y el fin de un sueño colectivo. Muchos artistas buscan el anonimato capitalino para no ser detectados en Rosario, o en el peor de los casos para estar cerca de Ezeiza.

A partir del 83 y con el retorno de la democracia se organiza

el nuevo Centro de Estudiantes, rearticulando lo que quedó. En la escuela de Bellas Artes de la UNR, bajo la dirección de Rubén Naranjo y con comisiones de estudiantes, docentes y no docentes, se reestructuraron los planes de estudio, se reconvocaron las cátedras (incluyendo importantes materias teóricas como las de Rosa María Ravera y Eleonora Traficante). En la facultad se hacían ejercicios formales en los talleres, y dislépticamente, se pensaba en las materias teóricas. Estaba el TAE (Taller de Arte Experimental -una experiencia donde uno se "expresaba libremente con forcep"), el espíritu del TAE resultó un espacio incierto con resultados ciertamente curiosos de performances, instalaciones urbanas, trabajos interdisciplinarios irrumpiendo azarosamente.

El esfuerzo democrático ante todo defendía los derechos humanos y el arte servía a la denuncia; pero esto tenía sus límites dogmáticos: si bien no se daban las causas, estaba en contra de que los alumnos expusieran en instituciones oficiales o privadas, los docentes (muchos ex vanguardia ardida), en general hacía años que no exponían ni producían (y de eso no se hablaba).

El reaccionario Rubén de la Colina era el crítico del diario La Capital, los pintores académicos de trayectoria de la ciudad participaban en los salones provocando alboroto cuando algún estudiante era aceptado, y aún más escándalo cuando alguno ganaba un premio. Se peleaban con la generación de artistas de avanzada como Emilio Torti, Mauro Machado, Fabián Marcaccio, Daniel Scheimberg, Daniel García, Carlos Meneguzzi, Rodolfo Perassi, Eduardo Contissa, Piccione, que consideraban que una pintura no se agotaba en la problemática formal ni paisajística.

Otros se destacaban simultáneamente por fuera de la pintura, como Flor Balestra, Max Cachimba, Rodríguez Jáuregui, Eduardo Ruíz, Raúl Gómez, Niño Rodríguez, Chachi Verona, Michele Siquot, Marcelo Castaño, Fernando Ercila, Carlos Forchino, Rubén Porta, Rubén Echagüe, Rubén Baldemar, Gladys Nistor o Sandra Vallejos (muchos de los antes mencionados se formaron con Juan Grela cuyo taller funcionó ejerciendo decisiva influencia desde principios de los 60 hasta principios de los 90).

Entre los años 1986 y 1990, el taller de Emilio Torti, constituyó un núcleo de producción y debate estético paralelo, con ex-

Rafael Sempere  
desayuna leyendo ramona

Cynthia Cohen  
se volvió a suscribir a ramona

Silvia Radnic  
recibe ramona cada mes

Javier Sánchez Gómez  
colaboró suscribiéndose a ramona

posiciones, clínicas y seminarios filosóficos (como los de Reinaldo Laddaga).

La producción artística se hacía por fuera de las instituciones (incluida la Escuela). Daniel García, Guillermo Fantoni y Gabriel González Suárez conformaron un grupo más conceptual, los "Desafinados"hablaban de conciencia ética y "Cucaño" fue una experiencia surrealista sin Tristán Tzara. El grupo "la Vacca" se fusionó en 1989 con el grupo de "Zapatos"conformando la génesis de "Rozarte".

Rozarte fue el resultado de una apuesta colectiva y auto convocada, se dio por necesidad, por tener todos una producción en marcha y los problemas comunes de inserción: aislamiento, falta de interlocutores, imposibilidad de conseguir espacios, indiferencia de parte del propio medio artístico, etc.

A partir de "Encuentros en la Cumbre" de 1990, el grupo Rozarte participa en bloque presentando una osada instalación: "Nuestrasobrassonsobras" que ocupó todo el camino de ascenso del cerro coronado por el Cristo blanco. En cada estación del vía crucis había una obra de un rozarte homenajeando a un artista de la historia argentina.( Testa/Vignoli, Renzi/Aloras, Wells/Cattáneo, Ocampo/Serra, P Suárez/Bufone, Noé/Gabelich, Alonso/Vignolo, Seguí/ A García, Uriburu/Baracca, Nigro/Olguín, Kemble/Passerini, Iommi/V Gomez, presentación H Cava). Al finalizar el ascenso se sirvió un vernisage en la cima, allí se selló un nuevo momento entre rosarinos jóvenes y porteños maduros. (Noé, Wells, Kemble, Renzi, Briante, Ocampo, entre otros).

A partir de ese momento se entablan relaciones directas con los artistas y las problemáticas de Buenos Aires (que hasta el momento se los conocía por libros o por viajes individuales a la capital). Su punto más evidente fue el "Galpón Rozarte", donde se exponían los "nuevos lenguajes artísticos que se veían en Buenos Aires". Rozarte se desmembró luego de llegar a exponer en la Bienal de San Pablo y de un desgaste de sus integrantes intentando sostener un proyecto corporativo para existir: a pesar de una ayuda de Antorchas, ninguna institución local tomó la posta y desapareció.

En los noventa las experiencias del taller Kuitca y el taller de Barracas dan la posibilidad a artistas rosarinos de actualizarse, dar visibilidad internacional a su obra y lograr espacios en la Capital (como Mauro Machado, Daniel García , Andrea Os-

tera, Román Vitali, Nicola Constantino; y Emilio Torti, Graciela Sacco entre otros.)

En los noventa el grupo Patrimonio produce muestras de alto nivel irónico-expresivo, llegando a Bs As en algunos a,e,i,u:o o en muestras individuales.

Juan Pablo Renzi viaja a hacer clínica de obra en el taller de Graciela Carnevale y reinstaura la noción de desarrollar una poética estética, conceptual y crítica. Clínica que continuará Pablo Suárez en 1992, incorporando una dialéctica intensiva entre desparpajo, humor en pintura y objetualismo. La estética del Rojas comienza a ser un referente en Bs As y en Rosario; a través de Gumier Maier se instauran nuevos canales y ejes estéticos, y a fines del 90 los artistas fluyen individualmente por la autopista de doble carril haciendo lo que se pueda.

En el 2000 el Museo Castagnino (director F. Farina) y la Escuela de Arte asume una política cultural de apoyo oficial a sus artistas, entablando proyectos conjuntos de difusión, investigación y debate teórico. El Centro Cultural Parque España y el CeC alojan propuestas innovadoras. Lentamente, se trata de dar cuenta de la actividad desde la web ([www.rosariarte.com](http://www.rosariarte.com)) o desde publicaciones en diarios y revistas locales.

La galería privada Bis es la única que da cabida a lo contemporáneo exclusivamente; galería Krass hace esfuerzos por aggiornarse y hay algunos locales mixtos como el de Florencia Balestra o Indianos, o los deptos de Oroño... Pero eso no alcanza. Los artistas autofinancian su trabajo, mientras algunos fisuran por no poder seguir el competitivo trajín... y los canales de acceso a Bs As siguen siendo obligados y restringidos a estéticas acotadas. Ojo al País, Paseando por el Interior, o becas para sostener a cuentagotas algunos esfuerzos individuales. Hay muy pocos proyectos culturales (como Trama, como ramona) abiertos a un real debate estético, que no sólo pase por una competencia marquetinera de ganarle un espacio a los ya saturados concursos porteños.

En síntesis: si se afianzaran los intereses comunes y si el diálogo fuera fluido, si se diera mayor apoyo y espacio de real protagonismo a los artistas del interior, si los artistas de acá o de allá fuéramos capaces de gestar proyectos, sin duda, ganaríamos todos compartiendo la misma mesa y por sobre todo, dejarían de aparecerse los rosarinos, como una "sorpresa" mosca en la sopa del arte argentino.

Oscar Steimberg  
recibe ramona en su casa

Viviana Gómez  
recibe ramona en su casa

Javier Mafucci Moore  
colaboró suscribiéndose a ramona

Paula Greco  
colaboró suscribiéndose a ramona

# Me sacaron a Pueyrredón

El lifting semántico no logra credibilidad

Por Raúl J. Fernández

**P**rimero descolgaron un Pueyrredón, un Morel, pero no me preocupé, el siglo XIX quedaba tan lejos ¿qué tendrían que ver esas imágenes con mi idiosincrasia? Después descolgaron un Malharro un Silva un Fader un Sívori un De Navazio, pero no me preocupé, estamos a comienzos del siglo XXI y eran de comienzo del XX. Luego descolgaron a De la Vega a Greco..., no me preocupé, la década del 60 ya había pasado.

Tarea desesperante resulta hacerse un panorama de nuestro pasado con lo poco exhibido en los museos locales que tienen en sus colecciones importantes piezas de arte argentino. El ejemplo "brechtiano" puede mover a risa pero no, refleja en tono trágico el curso de las últimas décadas de historia argentina jalonada por "desapariciones", que terminan por configurarse como marcas de un modo de ser auténticamente local.

En el Museo Nacional de Bellas Artes poco a poco se ha ido perdiendo espacio, aunque la excusa sea una exposición temporal, la sustitución ha operado retóricamente provocando un cambio de significado: el presente sustituye al pasado. Ante la imposibilidad de ver esas "tajadas de tiempo capturado en imágenes y fijadas a modo de raíz a la esencia de lo argentino", uno se ve en la imperiosa necesidad de asirse a algo que le de sustento en la odisea del mundo global.

Año 2001, la odisea dista mucho de la de Kubrick más bien parece, la imagen televisiva lo confirma, que regresamos en el tiempo a "1984", salvo que el mundo de Orwell se ha transformado en un patético reality show que nos muestra los efectos de "otros vaciamientos". Pero bueno es recordar que el personaje de aquella magnífica obra, Winston Smith trabajaba en una oficina gubernamental observado por el Gran Hermano modificando el curso de la historia. Si al pasado se lo guarda, sumergiéndolo en la oscuridad, lejos de la mirada de quien busca encontrar la respuesta a la gran hipótesis nacional, se está procediendo a operar sobre el curso de la historia, más o menos como el cruel, monstruoso y omnipotente estado orwelliano.

En un mundo en que el culto de la imagen se ha transformado en la religión de las masas, la imagen del pasado que sub-

yace en el arte, las artesanías, el diseño, los objetos, los escritos, los documentos, son la materia con la que uno puede hacerse una idea de otras épocas rastreando en lo profundo de las producciones como se conforman las ideologías que le dan vida tratando de reconstituir el hilo del poder que las hegemonías legitimadoras prestigian sobre determinados discursos.

La versión manulezca de la historia Argentina nos ha legado una visión poco clara y de estampita de nuestro pasado, la historia de los héroes de bronce ha dejado una herida abierta que nos separa y aún sangra. Otra historia se deja traslucir por las hendiduras de la trama del arte entretejida por intenciones creencias y deseos del hombre. Esta es la función que los artistas han tomado para sí, el poner en obra el acaecimiento de un particular y único evento del tiempo. No importa que la obra resultante sea de tal o cual artista para el caso da igual. En todo caso lo que no da igual es la legitimación de espacios que determinadas políticas culturales hacen de ciertos artistas. Hoy la acción de legitimar (de la misma etimología griega de logos, entre otras cosas, acción de poner en discurso) ha difuminado los bordes del universo de los discursos emergentes y de los consagrados provocando un estallido que se hace sentir en una pluralidad de contra espacios subalternos y anti-hegemónicos. Cabría preguntarse a qué tienden las acciones legitimadoras oficiales de hoy, o bien pretenden borrar el pasado en una acción de descuelgue o "bodega-zo", o bien diseñando estrategias de reflote de artistas de cuantiosas "qualías" de marketing.

Las políticas museográficas no pueden cambiarnos la historia con un "lifting semántico". En un mundo que tiende hacia la desterritorialización que mejor que las imágenes, en sus diversos soportes y calidades las que nos brinden la "sustancia" necesaria aunque no suficiente para recuperar nuestra credibilidad interna, será esta una oportunidad de reconquistar el territorio perdido como forma de mantener nuestra identidad aunque más no sea para estar en desacuerdo con ella y pelearnos, para discutir, para encontrar respuestas e interrogantes, en definitiva para decodificar el gen de nuestra identidad camuflada entre los jirones deshilachados de nuestra frágil memoria.

## Carla Rey

Gráfica Experimental y Digital para artistas  
Libro de Artista

Isaac Newton 694. Sáenz Peña  
4712 3118 crey@interlink.com.ar  
www.librodeartista.com

Arquitecto

## Juan Cruz Viton

Diseño de Espacios, para vivir y trabajar

Telfax 5411-4856-3920  
e-mail:arqviton@ciudad.com.ar

# Qué meme importa

## Respuesta a las notas sobre memética y arte

Por Roberto Jacoby

Una teoría interesante o quizás una conjetura plausible proveniente de la biología se convirtió en manos de Julián Polito en una irresponsable forma de manifestar sus gustos personales (de un extremo conservadorismo, por cierto).

Digo irresponsable porque si Julián afirmara simplemente que no le gusta el “kistch” (sic) o que tampoco le gusta el diseño gráfico o que rechaza las cajas de luces, sería perfectamente legítimo y aceptable.

Pero si se usan los postulados meméticos (explicados en la nota de Polito aunque hay fuentes que lo hacen mucho mejor: ponga “meme” en su buscador de internet y encontrará cientos de sites dedicados al tema con distintos niveles de profundidad) para expresar los propios juicios o prejuicios con un barniz científico, se trata de un subterfugio inútil tanto para el arte como para la memética.

Pero la nota de Polito no sólo hace ejercicio ilegal de la memética sino también de la simple lógica del lenguaje.

Por ejemplo, la frase “la influencia del diseño gráfico es tan evidente en el arte de Fabio Kacero o Lucio Dorr que lo lleva a una falta absoluta de significación” es lo que los lógicos llaman “non sequitur”, una conclusión inconexa con su premisa.

¿Por qué razón la evidencia del diseño gráfico conduciría a ausencia de significación?

En primer lugar, la ausencia de significación no existe. Y menos cuando en la misma frase se señala una de las formas de significación que grandes artistas como Lissitsky o las figuras del Bauhaus desarrollaron en el siglo pasado, con enorme influencia no solamente en Kacero o Dorr, sino en todas las formas de visualidad contemporánea.

Polito intenta descalificar lo que personalmente detesta pero carece de argumentos superiores a los de un periodista de Gente o una lectora de esa misma revista. Así, la obra de Pombo o Gumier Maier caen porque “parecen salidos de la decoración de una casa de veraneo...”. Sería interesante saber por qué esto sería estéticamente despreciable. Es típico: lo de Picasso lo podría haber pintado mi sobrinito, las hamburguesas Oldenburg parecen de Pumper, Duchamp frecuenta baños públicos, los surrealistas juntan cachivaches de segunda mano, Lozza decora lecherías, Pablo Suárez pizzerías, etc.

Pero el disparate no acecha solamente a los criterios estéticos sino también a la memética enunciada por Polito. Según su curiosa manera de expresarse “el tercer postulado memético estipula que se ha producido un cambio en el reservorio memético de los artistas... provenientes de áreas que se podrían calificar por lo menos como muy dudosas (el kistch —do-

ble sic— o la moda)...”.

¿Desde cuándo para la “ciencia” memética existen “áreas dudosas” o la moda es anatema?. Todo lo contrario, la moda no es ni dudosa ni segura, sino uno de los ejemplos característicos de cómo se difunden o se replican las ideas, imágenes, sonidos, etc., según la teoría memética.

Es casi imposible desmenuzar punto por punto todas las incoherencias, inexactitudes y simples opiniones que se deslizan en la nota como si tuvieran un sustento científico.

Un memético mediocre no vacilaría en expulsar a Polito de su círculo si leyera lo que dice sobre la “proliferación de la ‘pequeña idea’” cuando justamente esas proliferaciones incontables son la esencia de los supuestos meméticos. Pero Polito usa superficialmente el lenguaje de la memética para diseminar sus propios memes rencorosos e ignorantes en defensa de “la técnica clásica que no tiene nada que envidiar a los grandes maestros del pasado y de una sensibilidad estética que lo acerca a la representación figurativa”.

O dislates como el siguiente: “aparecen cuadros icónicos de la cultura occidental pero metamorfoseados por el genial agregado memético de Connor, el humor”. En esta línea, Café Fashion debe formar parte de la genial corriente memética de Connor, artista ilustre del Museo Polito, aunque ignorado para el resto del mundo.

La administración de insensateces es tan generosa, que requeriría la mitad de ramona para señalarlas en detalle. Nada escapa a sus divagaciones: Nushi Muntaabski porque hace palenques con venecita, Marcos López porque retrata peluqueros de barrio, Jorge Macchi porque hace cartelitos y cobra cifras de cuatro ceros, “memes de dudoso gusto” por referirse a “sectores pauperizados”.

Pero el científico Polito no sólo es memético, también tiene corazón. Así dice que lo “emocionan” más las pinceladas negras de la última época de Kemble que los asépticos cuadros de Lindner o el gesto asesinado meticulosamente por Siquier. Polito debería reprimir este tipo de emociones, sobre todo cuando chocan contra los hechos históricos: primero, las pinceladas negras de Kemble son de la primera mitad de los '60 y Kemble falleció en los '90; segundo, son el único meme real que menciona en toda su nota pues esas desdichadas pinturas de un gran artista como Kenneth son idénticas a las del pintor Franz Kline (1910-62) norteamericano, cuyo meme también se apoderó del cerebro de Polito, ya que repite las mismas vulgaridades sobre caligrafía china que se decían en ese entonces para defender a dicho expresionista abstracto. Por favor Polito, si no te gusta el arte moderno o contemporáneo, decilo directamente y no hagas trabajar a los pobres memes, que ya bastante tienen luchando contra los verdes ensolves.

Fernando Fazzolari  
se volvió a suscribir a ramona

Solana Dubini  
colaboró suscribiéndose a ramona

# Mendoza sin espacios altera nativos

Diálogo con García Navarro que solicita material con cierto riesgo

Por Laura Valdivieso

**M**e tomo el atrevimiento de decir “anexo”, porque en dicho artículo se hace un análisis pormenorizado de los espacios alternativos de Buenos Aires de los últimos tiempos. Además, se mencionan algunos más del interior del país como Bis (Rosario), El Ingenio (Tucumán), Cielo Teórico (Córdoba), Centro de Arte Contemporáneo (Mar del Plata), y Espacio Vox y Museo de Arte Contemporáneo (Bahía Blanca). Es evidente que García Navarro no conoce la situación de Mendoza, por eso quise alcanzarles esta información.

Mendoza, tal vez por ser un lugar de mediana envergadura (mediana si lo pensáramos en el marco de la Argentina, sería casi inexistente si lo comparáramos con los grandes centros del mundo), ha soportado y aún hoy lo hace, una fuerte influencia del medio cultural sobre su producción artística. Este fenómeno, durante los noventa, se particularizó por ser un período dominado por las instituciones oficiales. Por eso yo la llamo “la década oficial”, ya que no hubo espacios privados ni independientes que tuvieran una presencia relevante, y mucho menos lo que García Navarro define como espacios alternativos.

En esta situación, a los artistas les quedaron dos opciones: integrarse en el cuerpo de un academicismo burocratizado por el sistema de galardones oficiales y políticas en general, e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de este grupo, o aventurarse a pensar el arte como un ámbito independiente cuya relación con el contexto es siempre bastante imprecisa. Por la primera vía optaron la mayoría, a los que podría llamarse pompiers, como en otras épocas de la historia del arte. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte, la crítica, toda la “institución arte” se fue haciendo cómplice de esta operación en la que el artista se convirtió en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente instalables en la conciencia del público y la eventual clientela potencialmente contenida en él.

La consecuencia directa de esta situación es que Mendoza hoy está dominada por las instituciones oficiales y plagada de artistas pompiers. Los años noventa constituyen uno de los períodos de más decadencia, lo que ha incidido notablemen-

te en la producción de obras propiamente dichas, básicamente en su aspecto cualitativo y no tanto cuantitativo, y en los mecanismos de inserción social.

La desaparición casi por completo de los ámbitos privados, independientes o alternativos, deja en acción sólo a las instituciones del Estado, que reúnen prolijamente las características que menciona García Navarro en su artículo, a saber: nula o mínima asistencia económica, moral y profesional a los artistas, falta de criterios expositivos, improvisación, superficialidad, exitismo político, desmemoria, y toda la etcétera tácita, más, seguramente, la corrupción.

Esta década oficial y también oficialista ha desarrollado sus políticas de manera casi solitaria, sin diálogo con alguna alteridad. A pesar de seguir creyendo que las instituciones oficiales son necesarias y que es mejor tenerlas que no tenerlas, Mendoza necesita las opciones que dan los espacios alternativos, o, en su defecto, el replanteo en la conducción de aquéllas.

Los dos grandes grupos de instituciones, lo que serían las políticas de Estado, es decir, las salas y museos, los premios y las escuelas de arte; más algunos factores externos que integran la “institución arte”, como son la crítica, la prensa y el mercado fueron decisivos a la hora de ejercer una fuerte influencia en la producción artística de los noventa en Mendoza, y, en términos generales, todos promovieron a los artistas pompiers dejando prácticamente aisladas a las propuestas de más interés.

Las políticas se concentraron en dos aspectos principales: la mala conducción de las salas de exposiciones y el sistema de premios. Las escuelas, en cambio, además de formar a los estudiantes, que es su tarea específica, tuvieron un accionar en otros espacios, prácticamente imponiendo sus “valoraciones estéticas anacrónicas y académicas” a todos los ámbitos del medio cultural mendocino.

Los artistas producen y muestran sus obras en este contexto y de formas directas o laterales, sus propuestas reproducen esa especie de “aparato de categorías estéticas”. Es tal vez por eso, que aquellos de mayor interés tienen una presencia esporádica y solitaria, y nulas relaciones con el mercado.

Mendoza espera un espacio alternativo, con identidad y continuidad, con un curador criterioso e interesante que elija (parafraseando a García Navarro) material artístico que pueda suponer cierto riesgo.

# ramona y el mundo

Por Nicolás Guagnini

Como efecto del affaire entre arte y tecnología lo interactivo pareciera, en los últimos años, haberse convertido en el sine qua non dentro del horizonte simbólico contemporáneo que garantizaría algún grado de colectividad. AVL-Ville es una comunidad independiente con leyes propias dentro del territorio holandés mantenida por el Atelier Van Lieshout. Produce camas para ejercer la poligamia, baños en los que el detrito produce energía, y, entre otras cosas, armas. La plataforma que legitima, sustenta y circula las ideas (anarquistas, si las quisiéramos categorizar rápidamente) y los productos de AVL es la del arte contemporáneo. En este momento AVL está en la tapa de la revista Artforum y con una muestra en la galería Tilton, en Nueva York. Otros artistas no precisan ir tan lejos como para fundar una comunidad, sino que usan el espacio del arte para ejercer temporariamente sus micro proyectos interactivos. Resulta claro a partir de las comidas que Rijkrit Tiravanija ha servido en galerías y museos del mundo o los muebles, lámparas, alfombras, azulejos y otros productos que Jorge Pardo instala y vende en galerías e instituciones, que la idea de juntar gente, definir términos de interacción, y ofrecer el resultado como producto o servicio cultural se ha convertido en una definición corriente de "obra de arte". Estas prácticas en el primer mundo son generalmente post-políticas (o por lo menos, nunca abiertamente políticas), hijas de la crítica institucional y rápidamente absorbidas por las instituciones. En Latinoamérica la situación de lo colectivo se debe superponer con el esfuerzo de lo autogestionario, lo

que obliga a definir los términos de la interacción simultáneamente como recipiente y contenido de la práctica artística. En México los espacios La Panadería (una vieja panadería utilizada como sala de arte contemporáneo) y Ex Teresa (que enfatiza la presentación de obras performáticas y efímeras), fundados y controlados por artistas han cambiado el panorama de la ciudad en la última década, y ha propiciado una creciente cantidad de proyectos basados en premisas más o menos análogas. En Río el grupo Agora-Capacete maneja su propio espacio de exhibición, organiza eventos y publicó varios números de la influyente revista Item. En ambos países, el apoyo económico nacional o internacional en forma de aportes privados, becas y subsidios es patente, paulatino y ascendente. Al contrario que en Europa y los EEUU, muchas veces los esfuerzos colectivos planteados como obras de arte no son cooptados por las instituciones como mercancías culturales, sino que terminan cumpliendo la función que las instituciones nunca terminan de cumplir. No es casual que los fundadores de ramona sean uno de los autores de "Arte de los medios" y un activo fiscal ávido de justicia. No solo se reactiva el debate y la interlocución dentro de la comunidad artística, sino que se exhuman (especialmente a partir del número 10) textos e información cruciales para evitar el balbuceo repetitivo que la falta de conocimiento de la propia historia suele causar en la producción de arte. Tampoco debe omitirse el dato de que la aparición de la revista y sus prolongaciones virtuales son paralelas a la aparición de Duplus y Belleza y Felicidad, también espacios autogestionarios creados por artistas.

## Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica Ad-Hoc ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos

[www.adhoc-villela.com](http://www.adhoc-villela.com)

## Invasión Heepee

Venta de juguetitos de Playstation a super oferta y con descuento

Llamar al 02330-479319 o al 03488-445465.

Pregunte por Manuel o Felipe

# Cartas de lectores

ramona:

Asunto ¿mutamos? Aquí va mi opinión. El contenido de la revista me parece casi impecable. No tengo objeciones. Como diseñador y amante de la tipografía debo comentar sobre su forma. El "rumbo de diseño" me parece bien. Interesante y pertinente para lo que es Ramona: una publicación para leer. Incluso resuelve de excelente manera una limitación económica. Pero si a nivel diseño la apuesta es a la austeridad; el contar con los mínimos elementos implica necesariamente que éstos estén dispuestos de manera impecable. Al no contar con imágenes, ni colores, ni texturas o tramas, ni misceláneas o combinaciones tipográficas excepto las variables de la misma Helvética, entonces el valor justamente va a residir en los detalles y en cada ajuste mínimo de la tipografía. A mi modo de ver, el diseño de Ramona es una suerte de purismo tipográfico llevado al máximo extremo. Mezcla de Escuela Suiza con prospecto de medicamentos. En la sensación general de las puestas hay apatía y un espacio blanco que es hermoso. Por eso digo que el rumbo es acertado, sin embargo cuando la riqueza del diseño reside justamente en este despojo, considero que hay detalles que no se pueden descuidar. Encontrar errores en la composición de los textos en una propuesta gráfica tan minimalista, para el ojo observador resulta una patada en el estómago. Además un bloque de texto mal compuesto o descuidado, contradice absolutamente la aparente funcionalidad que describí anteriormente (que sí me parece acertada). Tampoco me parece mal que siguiendo con la misma línea y "sin perder el rumbo" se jueguen un poco más en las puestas en página. Las contra formas que genera Helvética sobre un fondo blanco son bellísimas y a mi modo de ver no están del todo aprovechadas. Más allá de eso, felicitaciones por la revista. Saludos,

Maximiliano Yakin. maxiyakin@hotmail.com

Señores Ramona

Cada vez que recibía ramona irónicamente me preguntaba: ¿será que la editan en la Argentina? Porque parecía que no había una visión de la realidad en que vivimos los argentinos. Pero por suerte en el nº 13 el editorial refleja algo de esa realidad y me hizo reflexionar, y les pediría un poco de espacio para esas reflexiones.

Cuando no queremos ver ni reflejar la acuciante realidad del

hambre y de la pobreza que avanza en nuestro país, aunque no la sintamos. Los artistas nos parecemos a los políticos y a los dirigentes, que siguen su camino sin mirar al costado. Nuestra sensibilidad de artistas, que es la que oxigena la Sociedad se va convirtiendo en una sensibilidad verdaderamente light.

Al no haber condena social en nuestra Sociedad, somos llevados por el camino verdaderamente light; aceptando a cómplices de una etapa siniestra de nuestra historia; como guías. Desde un ministro con superpoderes, hasta un crítico buchón que marca el camino a los jóvenes en la modernidad junto con funcionarios de los que se saben y escuchan corrupciones de toda índole (hasta de ser funcionarios de 2 o 3 países).

Ellos nos guían por el camino verdaderamente light, nosotros aceptándolos y dejándonos guiar, somos cómplices en mayor o menos grado. Somos cómplices.

Quizás ese sea el atractivo de vivir en la Argentina y de ser Argentinos. Donde todos podemos ser todo sin necesidad de exámenes de ética, ded conocimiento, ni de capacidad.

Todos podemos cualquier función, desde Presidente hasta Artistas Plásticos, si lo deseamos. Como una mezcla de escritos de Discépolo y de Perón.

Y a la miseria no la que remos ni ver

Santiago García Saenz

Estimados Editores de ramona:

deseo recibir vuestro servicio de comentarios semanales acercando mis buenos augurios a vuestra empresa ya que entre otras cosas nuestro país carecía de crítica y hablo de las cosas éditas que no transcurren en relaciones carnales con el marketing de la hegemonía editorial o de las connivencias clientelares de la industria cultural de nuestra contemporaneidad. (...)

"Tenemos arte para que la verdad no nos destruya".

F. Nietzsche

(...)

De un tiempo a esta parte ya podemos contar con vuestras páginas y puntos de arrojo de debate en el pozo visible de las cosas importantes, ese almacén del alma donde no todo se compra y vende y la belleza y felicidad de las cosas visibles no es patrimonio del desterritorio pavoroso de las intemperies actuales. Felicitaciones por vuestro espacio!

Gabriel Roel

## Oda

Objetos de artistas

Costa Rica 4670. 4831 7403

Lunes a viernes de 11 a 20 hs. Sábados de 11 a 18 hs.

# MM

ARTISTICA

Bastidores a medida y standar.

Telas, Bases p/esculturas.

Pedidos por tel.

Envíos a domicilio

Nuevo tel: 4303 1468

## Acrílicos Madison

\$2,90

x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073



# Conversaciones apócrifas: Amanecer con el colchón mojado

Por Laura Pinedo

Fabio Kacero Disculpe, pero quisiera empezar preguntándole ¿en qué circunstancias y en qué medida Ud. tuvo la intuición genial que lo llevó a inventar el hidromasaje primero y el jacuzzi después?

Gyula Kosice Es que el agua siempre fue fundamental en mi vida. No es verdad que comenzó con aquello de que Maldonado no era lo suficientemente higiénico y yo lo agredía con una indirecta... Tu bien sabes que sobre nosotros, los artistas, se mitifica todo el tiempo. Vivimos víctimas de la fabulación. Me acuerdo cuando recién empezabas y se decía que financiaste tu Bar – Mitzva con una campaña de Suavestar...

FK Es todo un malentendido: yo imitaba al artista búlgaro Christo y envolvía kibbutz con tela de plástico transparente... el rabino me anatemizó gritándome que aquello era peor que inducir a comer jamón en el Sabbat... Me llamó "el Spinoza de la gomaespuma". Ud. sabe, tengo prohibido sacralizar imágenes y todo eso...

GK Algo me contó Ary. Tu entiendes perfectamente que Madí se opone sistemáticamente a toda esta dogmática. El arte es la plataforma de la libertad, eso creo. Por lo mismo inventé la "Ciudad Hidroespacial" como algo flotante... Ayer me preguntaron si en la Ciudad Hidroespacial había countries. A nadie le interesa una ciudad que no tenga countries.

FK Es la dialéctica ¿no? Centro y periferia. El country es la periferia hidroespacial. Se nota que Ud. es un adelantado. Pero ¿la humedad de la Ciudad Hidroespacial no hace mal al reuma? Estamos hablando de un lugar donde los capitales siempre son líquidos.

GK Es una metrópoli llena de frescura que hierve literalmente en los días de mucho calor. En ese sentido, cuando refresca, es una especie de Rolito gigante. Tu te lo imaginas: ninguna tragedia escapa de Grecia, la cuna de toda nuestra cultura. Mis precursores han sido Arquímedes, el famoso físico nudista del ¡Eureka! y Empédocles. Si este último cayó en el Etna, en la Magna Grecia, yo fui persuadido de lo imprescindible del agua cuando me caí en un tanque australiano. El mundo es una pecera y el arte, una manera de flotar.

FK Tengo un recuerdo muy antiguo, con el Feculax y la esponjita. De muy niño fui adicto al Feculax y jugaba mucho con esponjitas. Algo de todo aquello me quedó. Qué curioso: Ud. intimidado por el agua y yo signado por las esponjas...

GK Notable, notable.

FK Lo de los colchones es posterior a mi preferencia esponjil. Resulta que mi papá me llevaba a jugar en las inferiores de Boca, donde todos los chicos eran mayores que yo. Como en esa época estaba muy flaquito y temiendo que me golpearan, me rellenaba todo de gomaespuma. El efecto era exagerado: una especie de gordito con pompón. Pero no me dio mucho resultado: los muy animales me usaban de pelota, de balón humano.

GK Canallas...

FK Si. Desde un primer momento el colchón fui yo. Después empecé a envolver cosas... hasta el episodio que antes le comenté.

GK Mi abuelo se hizo millonario. Conoces bien la historia: fue el inventor de la ducha. Pero la fortuna nos duró poco: mi padre adaptó su sistema y fabricó bidets, pero resulta que ya estaban inventados. Lo mismo pasó con el calefón. Tuvo que soportar muchos juicios por derechos impagos y nos fundimos. Por suerte, todos mis inventos reivindicaron la tradición familiar y nos permitieron salir del paso...

FK ¿Hay alguna metáfora de bomberos en eso que Ud. sea el adalid del agua y el otro prócer del Madí se haya bautizado, tan justamente, "Arden"?

GK Eso no es casual. Arden es un pompier concreto. Tu comprendes, era una lucha de titanes. Yo Neptuno, él Hefestos. Pero la historia impuso su lógica de piedra, papel y tijera: el agua siempre apaga cualquier intento de incendio.

FK Se transformó en un quemo.

GK Como ocurre cuando estás viendo por la televisión una película que te aburre: yo lo apagué antes. Auden lo escribió en aquél verso inmortal: "podemos vivir sin amor / más no sin agua".

FK Aunque Clement Greenberg bufe, Ud. promocionó la gota antes que Pollock.

GK Los capitales y el chantaje Gughenheim nunca ocultarán la frescura de la verdad. Te agradezco muchísimo tu apoyo. Ojalá tus colchones gocen mil años de excelente salud.

FK Gracias. Nadie puede vivir sin agua, pero tampoco nadie podría vivir sin colchón. Al fin de cuenta ¿en dónde nos engendran? Fue un gusto hablar con Ud.

GK El gusto fue mío, joven. Me encantó su anécdota del Feculax.

A.Gallardo, D. Schufer, M. Van Asperen	Políticas Corporales	Espacio 5	12-07	al	31-07
Aisenberg, Diana	Pinturas	Teatro Auditorium Mar del Plata	15-06	al	15-07
Amoedo Amalia	Pinturas	Belleza y Felicidad	10-07	al	08-08
Anna Lisa Marjak	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	13-07	al	29-07
Artistas de Río Cuarto	Diversas técnicas	Centro Cultural Recoleta	14-06	al	09-07
Artistas varios	Pinturas	Centro Cultural Borges	1-07	al	24-07
Bacigalupi, Claro, Stephan, Elizalde, Martí	Alfarería y Pinturas	El Gato Viejo	29-06	al	27-07
Ballesteros Ernesto	Pinturas y Dibujos	Ruth Benzacar	18-07	al	18-08
Berni, Antonio	Berni para niños	CEC Rosario	12-05	al	01-10
Briuolo, Marta	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	14-06	al	9-07
Cali, Calmet, Carballo, Nasi, y otros.	"Trampas"	Alianza Francesa	04-07	al	27-07
Castagnino, Juan Carlos	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	22-06	al	17-07
Chachi, Verona	Esculturas, objetos y dibujos	M.M.B.A.Castagnino	22-06	al	22-07
Colson, Jaime	Pinturas	Centro Cultural Borges	14-06	al	10-07
De Loof, Sergio	Fotografías	Centro Cultural Ricardo Rojas	27-06	al	18-07
De Monte, Pablo	Pintura	Centro Cultural Recoleta	7-06	al	06-07
Díaz Reynoso, Miguel	Dibujo	Centro Cultural Recoleta	7-06	al	24-07
Diomedes, Miguel	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	13-06	al	9-07
Diseño Shakespeare	Diseño Gráfico	Museo Nacional de Bellas Artes	12-06	al	12-07
Ditsh, Helmut	Pinturas	Museo Nacional de Bellas Artes	06-06	al	6-07
El Azem, Karina	Objetos e Instalaciones	Ruth Benzacar	13-06	al	14-07
Fabry, Ana	Pinturas	Praxis	26-06	al	28-07
Faradje, Eduardo	Pinturas	Palatina	11-07	al	30-07
Farmacia	lusión electrónica	Sonoridad Amarilla	20-07	al	16-08
Fotosafari a Ushuaia	Fotografías	Casa de Tierra del Fuego	11-06	al	30-08
Fuertes, Jimena	Pinturas	Juana de Arco	05-06	al	22-07
Gallinari, Adrianna	Cuadernos de dibujo	Centro de Estudios Brasileiros	03-07	al	17-08
García, Aurelio	Pinturas	Galería Klemm	12-07	al	31-07
Gaubry, Floki	grabados	Bambú Café	12-07	al	01-08
Gil, Luz María	Video Instalación	Centro Cultural Recoleta	28-06	al	15-07
Gimenez Zapiola, Pablo	Fotografía	Espacio Buenos Aires	29-06	al	30-07
Glusman Laura	Fotos	Bis (Rosario)	26-07	al	27-07
Grandio, Paula	Fotografías	BAC	06-06	al	25-07
Herrera, Miguel	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	28-06	al	22-07
J.Blaztein y M.Zylbersztein	Grabados	Museo Nacional del Grabado	28-06	al	29-07

Adriana Budich Cnel. Díaz 1933  
 Adriana Indil Rodríguez Peña 2067 P B A  
 Alicia Brandy Chiaras 3149  
 Alianza Francesa  
 C. Miniba 946  
 Filz Rov 49, Bahía Blanca  
 Ant. Thames 1752  
 Arimboldo Reconquista 761 PB 14  
 Arroyo Arroyo 834  
 Arte y Arte. Vuelta de Obispo 2070  
 Artensativo Comientes 2052 - 1º piso  
 Arteria Córdoba 2916  
 Atica Libertad 1240  
 Bambú Café Av. Córdoba 1415  
 Barraca Vortinista Rancav 3103  
 Belleza y Felicidad Acuña de Figueira 900  
 Bis Callao y Pichincha, Rosario  
 Blanca Florida 835 - 3º piso  
 Boutillas Pintadas EE UU 1393  
 British Art Center Suipacha 1333  
 C/C Suipacha 868  
 Casoma Cultural Humahuaca  
 Humahuaca 3508  
 CC Borges Miamonte y San Martín  
 C.C del Sur Av. Caseros 1750  
 C.C. Gral. San Martín Sarmiento 1561  
 CC R. Rojas Corrientes 2088  
 CC Recoleta Junín 1930  
 Cecilia Caballero Suipacha 1151  
 C. Enrieta French 2611  
 Clásica y Moderna Av. Callao 892  
 Dabbah Torreión  
 Sánchez de Bustamante 1187  
 Del Infinito Quintana 325  
 D. Entertainment de Arte  
 B. V. Oroño 1245, Rosario  
 Duolus Sánchez de Bustamante 750  
 Diana Lowenstein Fine Arts  
 Av. Alvear 1595  
 El Galn Wein Av. Libertador y Suipacha  
 Elsi del Río Arévalo 1748  
 Escuela Arg. de Fotografía Campos Salles 2155  
 Escuela Nacional de Fotografía Bulnes 1383  
 Esmeralda Esmeralda 1274  
 F. Snerin Giessen-Reich Cochabamba 370  
 Espacio Vox  
 Zeballos y Las Heras, Bahía Blanca  
 E. Van Agua Club & Spa Cerviño 3626  
 Facultad de Psicología UBA  
 Independencia 3165  
 Filo San Martín 975  
 Fra Anselmo Aristóbulo del Valle 666  
 FM LA Tribu Lamberé 873  
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673  
 F. In Club Argentino Perón 160A  
 Foto Club Buenos Aires San José 181  
 Fotogalería del C. Cultural Sociales Franklin 54  
 Fundación Andreani Suipacha 272

Joglar, Daniel	Técnicas mixtas	Dabbah Torrejón	22-06	al	21-07
Koplan, Irene	Instalación	C/C	22-06	al	30-07
Kuropatwa Alejandro	Fotos	Ruth Benzacar	18-07	al	18-08
Laren, Benito	Técnica en vidrio	Sonoridad Amarilla	14-07	al	12-08
Lozza, Raúl	Paneles gráficos	Del Infinito	04-07	al	4-08
Macchi, Jorge	Instalación	Centro Cultural Recoleta	14-06	al	9-07
Metter, Alejandra	Objetos	Cecilia Caballero	03-07	al	26-07
Minujín, Martha	Performance	Ruth Benzacar	13-06	al	14-07
Muestra del Reina Sofía de Madrid	De Picasso a Barceló	Museo Nacional de Bellas Artes	19-06	al	17-07
Munilla Enrique	Pinturas	Bambú Café	02-07	al	11-07
Otero, Néstor	Instalación	Centro Cultural Recoleta	21-06	al	09-07
Pannunzio, Marcio	Miniaturas	Museo Nacional del Grabado	28-06	al	29-07
Peláez, Vicky	Oleos y Collages	Laura Haber	07-06	al	23-07
Pels, Marga	Fotografías	Arte x Arte	30-06	al	31-07
Pereira Sandro	Esculturas	Duplus	22-06	al	20-07
Pérez Celis	Pinturas	Palais de Glace	14-06	al	26-07
Pilone, Alberto	Esculturas	Palatina	20-06	al	30-07
Premio Nobel de Fotografía	Fotografía	Centro Cultural Recoleta	28-06	al	15-07
Protagonistas del S. XX	Fotografías	Centro Cultural Recoleta	07-06	al	24-07
Querol, Elba Nalda	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	21-06	al	9-07
Romanzini, Alicia	Técnicas Mixtas	Centro Cultural Gral. San Martín	19-06	al	08-07
Scafatti, Luis	Dibujos	Centro Cultural Recoleta	21-06	al	09-07
Siete gráficos santafecinos	Sericum	Museo Nacional del Grabado	22-06	al	28-07
Simino, Noemí	Dibujos	Centro Cultural Gral. San Martín	25-06	al	10-07
Soldi, Raúl	Pinturas	Zurbarán	25-06	al	25-07
Soldi,Raúl	Pinturas	Zurbarán	10-07	al	13-07
Spivak, Otegui, Finke	Pinturas	Centro Cultural Recoleta	21-06	al	09-07
Star Ale	Fotografías	Belleza y Felicidad	10-07	al	08-08
Toledo, Francisco	Pinturas	Centro Cultural Borges	15-05	al	9-07
Tudera Cristian y Marina Bandin	Técnicas Mixtas	Centro Cultural Ricardo Rojas	27-07	al	18-08
Video Arte Argentino	Video	Museo de Arte Moderno	03-06	al	20-07
Vignatti Mirtha	Pinturas	Bis (Rosario)	26-07	al	27-07
Vila Sergio	Pinturas	Cecilia Caballero	31-07	al	23-08
Villegas, Marcelo	Pinturas y técnicas mixtas	Bis Rosario	06-07	al	26-07
Vogt,, Carlos	Dibujos	Centro Cultural Recoleta	21-06	al	15-07

Fundación Bollini, Pie Bollini 2167  
Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929  
Fundación Proarte Mario Bravo 960  
Galería Blanca Florida 835 3º piso  
Galería FI Sincron Surincha 1331  
Galería Forma Añoz 2540  
Galería Lazard Suibacha 1216  
Galería Portinari Esmeralda 965  
Gara Honduras 4952  
Gradiva Arenales 1446 - 4º C.  
Hoy en el Arte Casco 36  
ICI Florida 943  
Instituto Fotográfico Argentino Av. Córdoba 4432  
Instituto Superior de Arte Fotográfico Aroos 2950  
Juana de Aron FI Salvador 4762  
Klemm M. T. de Alvear 626  
La Casona de los Olivera  
Av. Lacarra v Av. Directorio  
La Cruja Tucumán esq. Avacucho  
La Nave Moreno 1379  
Liberarte Corrientes 1555  
Lo Scarabeo Vicente López 1661 PB 12  
Millon Paraná 1048  
Museo de Arte Español E. Larreta  
Avda. Juramento 2291  
Museo de Arte Moderno San Juan 390  
Museo de Esculturas Luis Perloti  
Purol 644  
Museo de la Ciudad Alsina 412  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Av. del Libertador 1473  
Museo Nacional del Grabado  
Defensa 372  
Museo Eduardo Sivori  
Av. Infanta Isabel 555  
Museo Municipal de  
Bellas Artes J.B. Castagnino Rosario  
Palais de Glace Posadas 1725  
Palatina Arroyo 821  
Pérez Quessada Marcelo T. de Alvear 1559  
Praxis Arenales 1311  
Principlum Esmeralda 1357  
Roberto Martín Defensa 1344  
Rubbers Suibacha 1175  
Ruth Benzacar Florida 1000  
Sara García Uruburu Urubay 1223 PB  
Sociedad Argentina de Escritores Urubay 1371  
Universidad de Nueva York Arenales 1668  
Ursonarzo Arenales 921  
Trench Juncal 1629  
Van Eck Av. Santa Fé 834  
Van Riel Talcahuano 1275  
Vera Vera 431 2ºA  
Vermeer Suibacha 1168  
Vista v Arte Pineda 878  
Vito Arroyo 958  
Zamora Arte Guido 1831  
Zurbarán Cerrito 1522

# Hay muestras horribles,

## muestras geniales

## y otras que ni fu ni fa

Escriba lo que le parece en ramona semanal

Además

- la guía de muestras
- los vernissages
- los cierres
- llega por correo electrónico

Si todavía no la recibió envíe su e-mail a [ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org) escribiendo "ramona semanal" en el asunto

Señores galeristas: Pueden enviar su programación actualizada semanalmente