

ramona

revista de artes visuales

www.proyectovenus.org/ramona

19.20

buenos aires. diciembre de 2001

Mendoza hierve: "Renovarte", Primeras Jornadas de Crítica y Actualización
por Gumier Maier, García Navarro, Cippolini, Bruzzone
y notas de Eleonora Molina y Laura Valdivieso

Palabra de artista por Ricardo Piglia, César Aira, Alfredo Prior,
Ernesto Ballesteros, Lux Lindner, Nicolás Guagnini, Guillermo Iuso,
Iván Calmet, Sebastián Gordín, Alberto Passolini

Plácidos Domingos: La política del fin del arte, por José Fernández Vega
Duchamp en Buenos Aires, por Gonzalo Aguilar y Jorge Di Paola
Estética(s) del radicalismo

Estética(s) del peronismo: el Gral. Perón nos habla de arte, y otros textos
Conversación: Sergio Avello y Roberto Jacoby

Lola Mora por Amanda Salvioni

Correspondencia entre Mariátegui y Pettoruti, por Horacio Tarcus y Ana Longoni
Palpitando Documenta, por Timo Berger (desde Berlín)

Crítica a los críticos, por Raúl Moneta y Marcelo G. Magnasco

Silencios ruidosos, Christian Boltanski por Marcelo Brodsky

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

Editorial

Termino el año muy feliz por los premios de los miembros de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Primero me ternaron dos jurados diferentes y luego con el voto de los asociados gané en dos categorías: "Mejor revista del año" y "A la difusión de la actividad plástica".

Dicen con maldad que los críticos son artistas frustrados ¿no será que las artistas somos críticas frustradas? ¿No será que esa es la verdadera razón del premio? Celebrar nuestro ingenuo y tierno ingreso al mundo de la crítica de arte...

Bueno, no, todo esto es una broma. Muchas gracias, amigas críticas y críticos, estoy chucha.

También este número doble me pone muy contenta, es super de luxe por sus colaboradores, sus temas y su contenido. Basta que miren el índice y hojeen para que no haga falta explicar nada. Brillante, profundo, indagador, original. Materiales para guardar y estudiar.

Me va a costar armar otro número de esta calidad.

Pero bueno, si no logro mejorar en calidad, creceré en tecnología, en cantidad, en simpatía.

Ya habrán visto lo que es mi sitio web y mi agenda ilustrada y comentada. Es muy útil. Registra casi 150 muestras cada semana y ya la están recibiendo 4700 personas. Me visitan de a miles y de todas partes del mundo.

Entretanto, las cuentas a pagar no disminuyen pero tampoco han aparecido otros mecenas ni

astutos empresarios y ni hablar de los funcionarios.

Hacer esta revista, buscar y organizar la información, la programación del site y el mail, sacar fotografías, equipos de computación, teléfonos y otros gastos, imprimir y encuadernar, seguros y servers, cuesta no menos de 4500 pesos (descontando los ingresos por publicidad, suscripciones, pequeñas donaciones).

A mí me encantaba regalarme por amor al arte. Pero hoy me mantienen dos o tres amantes fijos, que temo se aburrirán en breve.

Por eso, tuve que empezar a cobrar mi revista: cinco pesos. Está en varios kioscos y librerías. Espero comprensión y apoyo.

Espero que entre todos podamos seguir publicando y mejorando lo que hacemos.

En las galerías anunciantes sigue habiendo una considerable cantidad de ejemplares que ramona obsequia a sus avisadores y que estos regalan a sus visitantes.

También estoy gratis en escuelas y facultades de artes.

Y me pueden leer en la web, como hacen muchos que no pueden o no quieren suscribirse.

Un feliz fin de año para todos y buena lectura para el verano. Ojalá que el año próximo podamos hablar más de arte y menos de dinero.

Nos seguimos viendo en la web y en marzo, vuelvo a deteriorar la selva amazónica, vuelvo al papel.

Cariños, ramona

revista de artes visuales
nº19/20. diciembre de 2001

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor responsable

Gustavo A. Bruzzone

Concepto

Roberto Jacoby

Consejería editorial

Rafael Cippolini

Editores

Palabra de Artista

Nicolás Guagnini

Investigaciones históricas

Ana Longoni

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Gastón Pérsico

Fotografía

Pablo Bruzzone

Sonia Suárez

Secretaría General

Milagros Velasco

Suscripciones

Eve Courrier

Distribución

Gema Acevedo

Milagros Velasco

Publicidad

Karina Farías

Silvia Perrín

Gema Acevedo

Líder digital

Martin Gersbach

DBA/PRG

Alejandro Balbi

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

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826

RNPI en trámite.

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

www.proyectovenus.org/ramona

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

\$10

Palabra de artista	Ricardo Piglia	5
	Alfredo Prior	32
	César Aira	34
	Nicolás Guagnini	43
	Guillermo Iuso	43
	Ernesto Ballesteros	46
	Iván Calmet	60
	Sebastián Gordín	60
	Lux Lindner	64
	Alberto Passolini	188
Rescates notables	Horacio Tarcus y Ana Longoni	10
Duchamp en Buenos Aires	Gonzalo Aguilar	22
	Jorge Di Paola	30
Lola Mora	Amanda Salvioni	35
Crítica a los críticos	Raúl Moneta	75
	Marcelo González Magnasco	75
	Yohandri de Jesús	154
	Cristina González Bécquer	154
Silencios ruidosos	Marcelo Brodsky	79
	Gustavo A. Bruzzone	81
Estética(s) del radicalismo	ramona	82
Estética(s) del peronismo	ramona	84
Escena global	Timo Berger	94
Conversación	Sergio Avello	98
	Roberto Jacoby	98
Dossier Mendoza		105
	Eleonora Molina	106
	Laura Valdivieso	109
	Rafael Cippolini	111, 125
	Santiago García Navarro	125
	Jorge Gumier Maier	125, 136
	Gustavo A. Bruzzone	143
Plácidos Domingos	José Fernández Vega	162
Pequeño Daisy Ilustrado	Diana Aisenberg	172
Libros	Gustavo A. Bruzzone	177
Epistolario Intimo	Correo de lectores	181

Pequeño proyecto de una ciudad futura

Por Ricardo Piglia

Varias veces me hablaron del hombre que en una casa del barrio de Flores esconde la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La ha construido con madera y yeso y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez próxima y múltiple y como distante en la silenciosa claridad. Siempre está lejos la ciudad y esa sensación de lejanía desde tan cerca es inolvidable. Se ven los edificios y las plazas y las avenidas y el suburbio que declina hacia el oeste hasta perderse en el campo.

No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, concentrada en sí misma, reducida a su esencia. La ciudad es Buenos Aires pero modificada y alterada por la locura y la visión microscópica del constructor.

El hombre dice llamarse Russell y es fotógrafo, o se gana la vida como fotógrafo, y tiene su laboratorio en la calle Bacacay y pasa meses sin salir de su casa.

Cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor, por eso no es un simple fotógrafo.

Siempre pensé que el plan oculto del fotógrafo de Flores era el diagrama de una ciudad futura. Es fácil imaginar al fotógrafo iluminado por la luz roja de su laboratorio que en la noche vacía piensa que su máquina sinóptica es una cifra secreta del destino y que lo que él altera en su ciudad se reproduce luego en los barrios y en las calles de Buenos Aires pero amplificado y siniestro.

Las modificaciones y los desgastes que sufre la réplica -los pequeños derrumbes y las lluvias que anegan los barrios bajos- se hacen reales en Buenos Aires bajo la forma de breves catás-

trofes y de accidentes inexplicables.

Esta obra privada y clandestina, construida pacientemente en un altílo de una casa en Buenos Aires se liga, en secreto, con ciertas tradiciones del arte en el Río de la Plata: para el fotógrafo de Flores, como para Xul Solar o para Torres García la tensión entre objeto real y objeto imaginario no existe: todo es real, todo está ahí y uno se mueve entre las casas y las calles, deslumbrado por una presencia siempre distante.

La ciudad es como una moneda griega que brilla en el lecho de un río bajo la última luz de la tarde. No representa nada, salvo lo que se ha perdido.

He recordado en estos días las páginas que Claude Levi Strauss escribió en *La pensée sauvage* sobre la obra de arte como modelo reducido. La realidad trabaja a escala real, "tandis que l'art travaille à l'échelle réduite". El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del universo sin pasar por la mimesis ni por la representación.

La moneda griega es un modelo en escala de toda una economía y de toda una civilización y a la vez es sólo una pieza de metal que brilla al atardecer en la transparencia del agua.

Hace unos días me decidí por fin a visitar el estudio del fotógrafo de Flores. Era una tarde clara de primavera y las magnolias empezaban a florecer. Me detuve frente a la alta puerta cancel toqué el timbre que sonó a lo lejos, en el fondo del pasillo.

Al rato un hombre enjuto y tranquilo, de ojos grises y barba gris, vestido con un delantal de cuero, abrió la puerta. Con extrema amabilidad y en voz baja, casi en un susurro donde se percibía el tono áspero de una lengua extranjera, me saludó y me hizo entrar.

La casa tenía un zaguán que daba a un patio y al final del patio estaba el estudio. Era un amplio galpón con un techo a dos aguas y en su interior se amontonaban mesas, mapas, máquinas y extrañas herramientas de metal y de vidrio. Fotografías de la ciudad y dibujos de formas inciertas abundaban en las paredes. Russell encendió las luces y me invitó a sentar. En sus ojos de cejas tupidas ardía un destello malicioso. Sonrió y yo le di entonces la vieja moneda griega que había traído para él.

La miró de cerca con atención y la alejó y movió la mano para sentir el peso leve del metal. - Un dracma -dijo. -Para los griegos era un objeto a la vez trivial y mágico.. ousia, el término que designaba el ser, la sustancia, significaba igualmente la riqueza, el dinero. Una moneda era un mínimo oráculo, privado, impersonal y en las encrucijadas de la vida se la arrojaba al aire para saber qué decidir. -La lanzó al aire y la atrapó y la cubrió con el revés de la mano. - Cara -sonrió. Todo irá bien. -La agitó en el puño cerrado como si fuera un dado y luego se detuvo.- Este es un mapa- dijo señalando la mesa. Se inclinó. El plano de una ciudad se destacaba entre los dibujos y las máquinas- Si uno estudia el mapa del sitio donde vive, primero tiene que encontrar el lugar donde está al mirar el mapa. Aquí, por ejemplo, -dijo-, está mi casa. Esta es Pedro Goyena, esta es la avenida Rivadavia. Usted ahora está aquí. -Hizo una cruz -Este es usted- Sonrió- Hay representaciones que se unen a las cosas de las que son signos por una relación visible. Y su extrema visibilidad desvanece el original.

Esa era, dijo, la idea que animaba a los asesinos seriales, matarréplicas, serie de réplicas que se repiten y a las que es preciso eliminar, una después de otra, porque vuelvan siempre a aparecer inesperadas, perfectas, en una calle oscura, en el centro de una plaza abandonada,

como espejismos nocturnos. Por ejemplo Jack the Ripper buscaba descubrir en el interior de las víctimas el elemento mecánico de la construcción. Esas muchachas inglesas, bellas y frágiles, eran muñecas mecánicas. Dijo que él en cambio -a diferencia de Jack the Ripper- había querido dejar de lado a los seres humanos y sólo construir reproducciones del espacio donde habitaban las réplicas.

Agitó nervioso sus manos frente a mi cara y estuvo a punto de tocarme, apenas, con la punta de los dedos, pero se detuvo y sonrió con un gesto amable.

-He buscado primero, -dijo-, construir el lugar del crimen y luego ya veré...

Pensé: ha clausurado la puerta cancel y no puedo escapar. Pensé: estoy en manos de un loco.

-La idea de una cosa que deviene otra cosa que es ella misma y se sustituye en su replica, nos atrae, -estaba diciendo Russell- y por eso producimos imágenes.

Hablaba cada vez más rápido, en voz baja, para sí mismo, y yo sólo podía captar el murmullo de sus palabras que resonaban como alucinaciones quietas.

-Mientras el desdoblamiento representativo permite al despliegue de una relación articulada sobre un relevo, la sustitución sinóptica -lo que yo llamo la sustitución sinóptica- significa la supresión del relevo intermediario. La réplica es el objeto convertido en la idea pura del objeto ausente.

Hubo un silencio. Por la ventana llegó hasta nosotros el grito inútil de un pájaro. Entonces pareció despertar y recordó que yo le había traído la moneda griega y lo sostuvo otra vez en la palma de la mano abierta.

-La hizo usted? - Me miró con una sonrisa de complicidad. -Si es falsa, entonces es perfecta-dijo y luego con la lupa estudió las líneas suti-

les y las nervaduras del metal. -No es falsa, ¿ve? -Se veían leves marcas hechas con un cuchillo o con un piedra. Una mujer quizá, por el perfil de la marca.

-Y ¿ve? -me dijo-, aquí, alguien ha mordido la moneda para probar que era legítima. Un campesino, quizá, un esclavo.

Puso la moneda sobre una placa de vidrio y la observó bajo la luz cruda de una lámpara azul y luego instaló una cámara Kodak sobre un trípode y empezó a fotografiarla. Cambió varias veces la lente y el tiempo de exposición para reproducir con mayor nitidez las imágenes grabadas en la moneda.

Mientras trabajaba se olvidó de mí.

Anduve por la sala observando los dibujos y las máquinas y las maquetas hasta que al fin, al fondo, vi la escalera que daba al altillo. Era circular y de fierro y ascendía hasta perder en lo alto.

Subí en la penumbra, sin mirar abajo. Me sostuve de la oscura baranda y sentí que los escalones eran irregulares e inciertos.

Cuando llegué arriba, me cegó la luz. El altillo era circular y el techo era de vidrio. Una claridad nítida inundaba el lugar.

Vi una puerta y un catre y vi un Cristo en la pared del fondo y en el centro del cuarto, distante y cercana, vi la ciudad y lo que vi era más real que la realidad, más indefinido y más puro.

Estaba ahí, como fuera del tiempo. Tenía un centro pero no tenía fin. En ciertas zonas de las afueras, casi en el borde, empezaban las ruinas. En los confines, del otro lado, fluía el río que llevaba al delta y a las islas. En una de esas islas, una tarde, alguien había imaginado una islote infectado de ciénagas donde las mareas ponían periódicamente en marcha el mecanismo del recuerdo. Al este, cerca de las avenidas centrales, se alzaba el hospital, con las paredes de azulejos blancos, en el que una

mujer iba a morir. En el oeste, cerca del Parque Rivadavia, se extendía, calmo, el barrio de Flores, con sus jardines y sus paredes encristaladas y al fondo de una calle empedrada, nítida en la quietud del suburbio, se veía la casa de la calle Bacacay y en lo alto, visible apenas en la visibilidad extrema del mundo, la luz roja del laboratorio del fotógrafo titilando en la noche.

Estuve ahí durante un tiempo que no puedo recordar. Observé, como alucinado o dormido, el movimiento imperceptible que latía en la desahogada ciudad.

Antes de irme, me di vuelta y miré por última vez.

Luego bajé tanteando por la escalera circular hacia la oscuridad de la sala.

Russell desde la mesa donde manipulaba sus instrumentos me vio entrar.

-¿Ha visto? -me dijo-
Asentí sin hablar.

Entonces, en silencio, Russell me acompañó hasta el zaguán que daba a la calle.

Cuando abrió la puerta, el aire suave de la primavera llegó desde los cercos quietos y los jazmines de las casas vecinas.

-Tome -dijo y me dio la moneda griega -Ya no la necesito.

Eso fue todo.

Caminé por las veredas arboladas hasta llegar a la avenida Rivadavia y después entré en el subte y viajé atontado por el rumor sordo del tren mirando la imagen de mi cara reflejada en el cristal de la ventana. Al rato, como encerrada en una esfera de vidrio, la ciudad circular se perfiló iluminada en la penumbra. Entonces supe lo que ya sabía, lo que podemos imaginar siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, con la fijeza y la intensidad de un recuerdo olvidado.

Adrogué, 2 de setiembre de 2001.

Posdata del 24 de noviembre de 2011.

Reproduzco el testimonio anterior tal como apareció, en noviembre de 2001 en Madrid, en el catálogo de la exposición El fin del milenio sin otros cambios que la elisión de algunas metáforas y de una hipótesis final que ahora resulta innecesaria. Entre los comienzos de la construcción de la ciudad y su destrucción final, el prestigio y el conocimiento de la réplica creció y se expandió. En todos lados alguien sabía que en un lugar de Buenos Aires se levantaba una obra única cuya definición era imposible pero cuyo plenitud resumía algunas de las tentativas más radicales del arte contemporáneo.

Las actitudes extrañas de su constructor se agravaron con los años, se negó siempre a que su obra fuera divulgada y esa decisión convirtió a su trabajo en la manía de un inventor extravagante. Y algo de eso había en él. Hasta el final mantuvo vivo ese espíritu de inventor de barrio y de amateur, pasaba los días en su laboratorio del barrio de Flores experimentando con con el rumor quieto de la ciudad.

Algunos de los que durante estos años visitaron el taller del fotógrafo han dejado testimonios de su visión y desde hace un tiempo pueden consultarse esos relatos en el libro La ciudad clara editado por María Anselmi en marzo del 2008 con una serie de doce fotografías originales del artista.

Muchas obras argentinas son secretos homenajes a la ciudad secreta y reproducen su espíritu sin nombrarla nunca porque respetan los deseos de anonimato y de sencillez del hombre que dedicó su vida a esa infinita construcción imposible.

La ciudad -como sabemos- se incendió en marzo de este año y adquirió inmediata notoriedad porque sólo las catástrofes y los escándalos interesan a los dueños de la información.

El fotógrafo había muerto cinco años antes en la oscuridad y en la pobreza.

De la ciudad ahora solo sobreviven los restos calcinados, el esqueletos de las edificios y algunos casas del barrio sur que han resistido en

medio de la destrucción. La cineasta Luisa Marker filmó las ruinas y los últimos incendios y las imágenes que vemos hacen pensar en un documental que registra y recorre una ciudad que arde en medio de un eclipse nuclear.

En la penumbra rojiza persiste la construcción espectral, anegada por el agua y semi hundida en el barro. Ciertos indicios de vida han empezado a insinuarse entre los restos calcinados (casas donde las luces aún brillan, sombras vivas entre los escombros, música en los bares automáticos, la sirena de una fábrica abandonada que suena en el amanecer). Parecen las imágenes nerviosas, de un noticiero sobre Buenos Aires en el remoto porvenir y lo que vemos es el destello de la catástrofe que todos esperamos y que seguro se avecina.

Hace unos días volví a ver el documental y entonces descubrí algo que no había notado antes. Vi la Plaza de Mayo. Y en la Plaza de Mayo vi el cemento resquebrajado y abierto y en un costado, -cobijado por la sombra de un banco de madera- vi el dracma griego: lo vi, calcinado y casi clavado en la tierra, ennegrecido, nítido.

A veces en las noches de insomnio me levanto y observo desde la ventana las luces interminables de la ciudad que se pierden en el río. Entonces abro el cajón de mi escritorio y levanto la moneda griega y su peso leve me recuerda mi encuentro con Russell, hace ya tantos años.

Entonces pienso que un día, una tarde tal vez, me decidiré y bajaré a la ciudad ruidosa, hostil, y caminaré por las calles atestadas y luego de bordear la avenida Rivadavia y cruzar la Plaza de Mayo y dejaré la moneda en el mismo sitio donde Russell la dejó, a salvo y medio escondida, en un costado, sobre la vereda de cemento, disimulada bajo el banco de madera.

De ese modo, cuando el inevitable desastre suceda, y Buenos Aires sea sólo un montón de ruinas, la ciudad será como él la había previsto. Pero las noches pasan y no me decido. Ya lo haré, pienso. Cuando llegue el otoño y comiencen las primeras lluvias.

¿Por qué una vez por mes si
puede todas las semanas?

ramona semanal

La agenda de arte más completa de Argentina
150 muestras semanales
Fotogalería de muestras e inauguraciones

Anuncie
4500 direcciones la reciben todos los lunes

- 1) recíbala gratis vía e-mail escribiendo a ramona@proyectovenus.org
(con «ramona semanal» en el asunto)
- 2) señores galeristas: pueden enviar imágenes de sus muestras
en 72 dpi y hasta 600 x 800 pixels
- 3) ud. también puede comentar las muestras de la semana vía e-mail

Para ver ramona semanal visite
<http://www.proyectovenus/ramonasemanal/index.html>

Cartas inéditas de una amistad vanguardista

Correspondencia entre José Carlos Mariátegui y Emilio Pettoruti (1921-1930)

Por Horacio Tarcus y Ana Longoni

De estas doce cartas (en su mayoría inéditas) que aquí se reúnen, y que forman parte del vasto apéndice documental de un libro de próxima aparición (Horacio Tarcus, Mariátegui en la Argentina, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2001), se desprende que existió una correspondencia mayor, acaso perdida definitivamente, que testimonia la profunda amistad entre el pensador peruano José Carlos Mariátegui (Lima, 1894-1930), fundador del Partido Socialista Peruano (luego de su muerte, Partido Comunista del Perú) y el artista plástico argentino Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971).

Los dos latinoamericanos se conocieron en Milán en 1921; enseguida se reencontraron en Roma y años después en Berlín. Mariátegui retornó al Perú en marzo de 1923 y Pettoruti a la Argentina en julio de 1924. Volvían ambos militantes: el primero, definitivamente marxista; el segundo, vanguardista. Rápidamente generaron en torno a sí un movimiento de renovación radical y protagonizaron hitos en el despliegue de las vanguardias históricas en nuestro continente. No es necesario abundar en relación con la revisitada exposición del Pettorutti cubista en Witcomb en octubre de 1924, que provocó desde fervorosos entusiasmos en los martinfierristas hasta desconcierto, repulsa o burla en el resto de la crítica de arte. En el caso de Mariátegui, su intensa labor cultural se materializa en la aparición de las revistas como Amauta (1926-1930) y Labor (1928-1929). Amauta es sin duda una de las más grandes revistas culturales latinoamericanas del siglo XX. En ella se combina-

ron los ensayos sociales, la reivindicación del indio, la literatura vanguardista... Un cocktail que reunía a César Vallejo y a José Sabogal con Trotsky y Bretón, Freud y Marinetti.

La amistad y la colaboración entre Mariátegui y Pettoruti se extendieron a lo largo de toda la década del '20. Sus lazos adoptaron muchas formas de intercambio intelectual, de aventuras concurrentes, de viajes y exilios, de las que da cuenta parcial el epistolario hasta ahora desperdigado y desconocido. Mariátegui escribió sobre la obra de Pettoruti y contribuyó a difundirla desde el Perú; Pettoruti realizó uno de los retratos al óleo más conocidos de Mariátegui (Villa Frascati, Roma, 1921) y dibujó para Amauta. Ambos intercambiaban nombres, publicaciones, proyectos...

El peruano dejó testimonio vívido de los primeros años de este vínculo en su artículo "El pintor Pettoruti", del que transcribimos un par de párrafos entrañables:

"El nombre del pintor argentino Emilio Pettoruti no es un nombre desconocido para nuestro público. Yo lo conocí en Milán. En un cuarto de hora ya éramos amigos. La vida quiso esta vez ser lógica. Hubo instantaneísmo y futurismo cabales y perfectos en este encuentro milanés. Tres días después yo partía para la Venecia pasadista. Pero nuestra amistad era demasiado sólida para que la comprometiera mi evasión de Milán y de su galería. Pocos meses más tarde, Pettoruti y yo nos reencontramos en Roma. Pettoruti exhibía en la primera Exposición Bienal de Roma un retrato del pintor Marussig. Venía de efectuar una exposición en Milán en la Familia Artística (Pettoruti vive siempre entre dos exposiciones). Yo estaba, entonces, un poco ebrio

de luna de miel y de vino Frascati. Tenía un nido en una villa de Frascati, a una hora de Roma, en una colina virgiliana. No sentía ninguna gana de pasar el tiempo entre las Siete Colinas de la Ciudad Eterna. Resolví secuestrar a Pettoruti por un mes la villa. Mi invitación estuvo amparada por un argumento decisivo: 'En Roma no hay sino la exposición; en Frascati ya hay cerezas'. Las cerezas son en Italia la primavera. Pettoruti se dejó secuestrar encantado: 'Escapemos de estos horribles cuadros. Vamos hacia las cerezas'. En la villa de Frascati empezó a hacerme un retrato. Me anunció su propósito de llevarse en algunas manchas todo el paisaje. Pero la primavera y la villa convidaban irresistiblemente al ocio.

"Los itinerarios de nuestras vidas coincidieron varias veces. Yo viajaba por Alemania mientras Pettoruti pintaba a orillas del Tegernsee. Estaba en su período de pintor lacustre. Del lago del Garda había pasado al Tegernsee (Tremosine y Tegernsee son dos estaciones sustantivas de su vida artística). Pero Berlín lo llamaba ya con todas sus voces. Y Pettoruti, ahito de lago y de montaña, ávido de urbe, descendió un día de sus montañas bávaras a Berlín. En Berlín lo aguardaba un beso platónico de la gloria. Pettoruti expuso sus cuadros, con gran éxito artístico, en las salas de Der Sturm. En las salas consagradas por las exposiciones de Archipenko, Kandinsky, Franz Marc y otros célebres artistas de vanguardia, Berlín le ofreció por sus cuadros muchos millones de marcos. Pero los marcos de Berlín no valían nada en ese tiempo. Y Pettoruti, razonablemente, prefirió quedarse con sus cuadros". (En *Varietades*, n° 928, Lima, 12/12/1925, luego recopilado en *El artista y la*

época, Lima, Amauta, 1959.)

Aunque las cartas halladas no siempre tengan su respuesta correspondiente, permiten reconstruir el tipo de intercambios y diálogos entre ambos, las afinidades no sólo personales, sino también intelectuales y artísticas, el interés con que cada uno seguía paso a paso el itinerario del otro. En cuanto al primer bloque de cartas (de la 1 a la 5), correspondiente a la etapa europea, los muestra planeando viajes en común, atravesando penurias económicas en plena crisis de la primera posguerra, comentando anécdotas, hallazgos, compartiendo amistades, contactos, datos útiles para sobrevivir en medio de la absoluta escasez de recursos materiales.

Las siguientes cartas (de la 6 a la 12), inscriptas ya en la etapa latinoamericana, los encuentran a cada uno de regreso en su país, desenvolviéndose en sus respectivos campos culturales. No dejan de planear visitas e intercambios más intensos. Las dificultades ahora son de otro orden: persecuciones y censuras así como graves problemas de salud afectan a Mariátegui. Pero ello no merma su entusiasmo y su capacidad de animador cultural. Por su parte, Pettoruti se confiesa ilustrador decorativo para sobrevivir a las penurias económicas: "He hecho ilustración racionalmente, de lo contrario hubiese pasado más malos ratos que algunos por los que pasé— Por la misma razón hice arte decorativo: papeles pintados, muñecas, trajes para bailes" (Carta del 17 de enero de 1926).

Tampoco disminuye la fluidez del intercambio intelectual entre nuestros correspondientes. Mariátegui escribe sobre Pettoruti e ilustra sus revistas con sus obras, le presenta a Sabogal y a otros artistas peruanos, le encomienda a jóve-

nes intelectuales en apuros, perseguidos por el gobierno militar de Leguía. Su conocimiento vasto del mundo intelectual argentino, de las revistas y periódicos que estaban apareciendo no sólo es síntoma de sus esfuerzos de intercambios culturales, sino indicio de su apuesta por instalarse en Buenos Aires. El viaje estaba siendo gestionado por el editor Samuel Glusberg y no llegó a concretarse por la triste noticia de la temprana muerte del peruano. Quedó sin embargo una red de intercambios fluidos entre los jóvenes políticos y artistas de avanzada peruanos y argentinos que seguirá dando frutos en los años siguientes en distintas publicaciones de aquí y de allá, y de las cuales esta correspondencia es un preludio, una prehistoria.

Las cartas hablan por sí solas de sus afinidades (particularmente en torno a la estética de las vanguardias europeas, a la concepción del arte y del artista, al valor de la producción artesanal, al deslumbramiento ante la cultura europea, a las incertidumbres respecto del arte y la cultura latinoamericanos), de sus pedidos y sus intercambios. Es particularmente interesante la carta de Pettoruti del 17/1/1926, que condensa su estado de ánimo y su autopercepción en el campo artístico local, y es una suerte de arte poética del plástico argentino, en donde manifiesta su teoría acerca del color en la pintura, defiende la destreza artesanal del artista ("un cartón mío no hay obrero que pueda ejecutarlo, porque para mí cada piedra tiene un gran papel que desempeñar y sólo yo puedo ejecutarlo") y se pronuncia contra los "ismos". También proclama que "en todas mis obras de vanguardia sin que yo lo quiera hay algo de todos, que es, digamos, de propiedad de nuestra época": una sensibilidad colectiva, un clima de los tiempos por venir, materializada en las obras que todavía el ojo de la época no podía tolerar. Incluso se pregunta por las condiciones de generar un "arte nuestro" que exceda el impacto de la cultura europea.

Llama la atención, en la carta de Mariátegui del 10/10/1927, su íntimo conocimiento del mundo de las publicaciones argentinas. Y es particularmente revelante el párrafo dedicado al proyecto de instalarse en Buenos Aires.

Las cartas de Pettoruti a Mariátegui fueron to-

madadas de: J.C. Mariátegui, Correspondencia, Lima, Amauta, 1984, 2 vols. Las cartas de Mariátegui fueron copiadas de los originales que conserva la Fundación Pettoruti y se publican aquí por primera vez. Agradecemos por ello la autorización de la Fundación Pettoruti y especialmente a la investigadora Patricia Artundo por señalarnos la existencia y proporcionarnos el acceso a las cartas de Mariátegui.

En la transcripción, siguiendo las convenciones usuales, respetamos la ortografía original, aún cuando se trate de obvias erratas voluntarias o accidentales. Se ha respetado también la puntuación de los autores, así como los italianismos presentes en las cartas.

1. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Roma, 28 de Setiembre de 1921.

Caro Pettoruti,

me complazco en contestar su carta última, lamentando no poder hacerlo con la nueva de haberle conseguido ya casa.

Me acaban de avisar que hay un estudio libre, pero advirtiéndome que es grande y caro. No tengo aún datos precisos. Espero tenerlos hoy o mañana.

¿Hasta qué cantidad podemos llegar con Bergamini? Dadas las dificultades para encontrar casa sería acertado, tal vez, tomar su estudio si aceptara una reducción del precio. Bergamini no ha alquilado hasta ahora su estudio porque de una parte nosotros, y de otra parte un pensionado centro-americano, lo hemos mantenido en la expectativa de un contrato sobre la base de las cuatrocientas liras que él pide.

Es posible que el libro dedicado que han recibido para Ud. en el consulado argentino sea el que acaba de publicar Falcón (1) quien actualmente viaja por Alemania.

Pasaré el invierno en Roma. Esto no excluye la probabilidad de que en el curso de la estación haga uno que otro viaje de breve duración. Por ejemplo, no sería raro que el mes próximo fuese, por pocos días, a Milán.

Saludos de Anita (2). I el mejor apretón de manos de su affmo amigo y SS.

José Carlos Mariátegui

Original en la Fundación Pettoruti. Mecnografiada.

Referencias:

1. Se refiere a César Falcón, intelectual peruano que había colaborado con Mariátegui en su etapa periodística juvenil y que por entonces se había radicado en España.
2. Ana María Chiappe, la italiana recién casada con Mariátegui.

2. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Roma, 14 de Marzo de 1922.
Via della Scrofa N° 10 int. 5

Caro Pettoruti,

Contesto su atenta carta del 22 de febrero. No lo he hecho enseguida porque en ella me anunciaba Ud. que estaría ausente de Munich algunos días.

Sus datos me animan a efectuar su proyecto. Los tiempos no son buenos, de suerte que la economía de la vida es un fuerte atractivo para ir a Alemania.

Mi propósito es ir a Venecia en los primeros días de mayo para seguir de allí a Alemania. Por consiguiente podemos combinar de acuerdo nuestro respectivo itinerario de viaje. Podemos visitar juntos Viena.

Iré con mi chica y tendré presente, a este respecto, su advertencia sobre el pasaporte.

De Viena pasaría a Munich, a menos que el viaje por Praga a Berlín permitiese conocer fácilmente primero esta ciudad. En este caso antes de trasladarme a Munich pasaría algunos días en Berlín.

No deje de escribirme. I reciba el más cordial apretón de manos de su muy affmo amigo.

José Carlos Mariátegui
P.C.- Saludos de Anita.

Original en la Fundación Pettoruti. Mecnografiada.

3. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Roma, 22 de marzo de 1922.

Caro Pettoruti,

Muchas gracias, otra vez, por sus informaciones que aumentan mi entusiasmo por pasar una temporada en Alemania y asociarme a Ud. en varias andanzas turísticas.

En mi anterior le hablaba del mes de mayo y no abril como el fijado en mi programa. I pienso ahora que la fecha exacta de mi partida será, más bien, el 1° de Junio. Este día podré ir a esperarlo a Venecia o a reunirme con Ud. en el lugar de Baviera donde proyecta veranear.

Hasta el mes próximo no me será posible garantizarle que ninguna eventualidad contrariará este programa. Por consiguiente no puedo pedirle con tanta anticipación que me preanote alojamiento en la pensión donde va Ud. a instalarse durante el verano. Pero como creo que, en el caso de que esta preanotación resulte indispensable tan anticipadamente, puede Ud. reservarme ya una habitación grande para dos personas. La fecha dependerá de que Ud. venga o no venga a Venecia en los primeros días de Junio. En caso de que venga Ud. la preanotación puede ser para el 5 o 6 de junio, la fecha en que calcule Ud. que nos será posible estar en Baviera. Y en caso de que no venga, puede ser para el propio 1° de junio.- I, de todas maneras, la preanotación tiene que ser condicional, esto es con cargo de confirmarla o desdecirla antes del 1° de mayo o sea un mes antes.- Me parece que el hotelero no exigirá un "engagement" a firme, más anticipado.

No he comprado marcos todavía porque he estado en espera de un dinero que aún no me ha sido pagado. Me alegro de esto. Porque resulta que el marco ha continuado bajando. Ahora sí me parece excelente negocio adquirirlo porque ha tocado un precio que creo el límite de su baja. Está a 6 liras el ciento.

De Falcón no tengo noticias desde hace más de un mes. Me escribió que vendría tal vez a Génova a la conferencia; pero no me ha confirmado posteriormente esta probabilidad, de suerte que no sé si vendrá o no.

¿Cuál es el idioma más útil en Alemania a falta de alemán? Es cierto que hay muchas dificultades para quedarse allá mucho tiempo?

Anita retorna sus saludos.

I yo le estrecho la mano con todo afecto y me

repito su muy devoto amigo y S.S.
José Carlos Mariátegui

Original en la Fundación Pettoruti. Mecanografiada.

4. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Berlín, 31 de Agosto de 1922.
Pensión Schmitz, Lützow Strasse 31.

Mi querido Pettoruti

Contesto su carta de Abril. Lamento mucho que haya tenido Ud. tan mal veraneo. La verdad es que vivir en un pueblo sin poder trabajar ni pasearse debe ser muy desagradable. En Berlín el tiempo no es del todo malo. Claro que no se deja casi sentir el tal verano; pero no faltan días de sol y hasta un poquito calurosos al lado de días en que llueve a cántaros.

Tampoco yo he tenido siempre mucha suerte para los cambios. Como le dije en Munich, cambié en París, cuando partí para Alemania, casi el total del dinero que recibí adelantado para vivir tres meses. Cuando empezó la caída del marco, estuvo tentado de transformar rápidamente mis marcos en divisa extranjera, a costo de cualquier pérdida. Pero luego los viajes me distrajeran de este propósito. I, además, la progresiva caída del marco, desvalorizaba velozmente mi pequeño capital. Por esto, la vida no me ha costado en Alemania tan barata como habría podido costarme, ni he podido comprar muchas cosas útiles. ¡Qué se va a hacer! Para estas operaciones de cambio se necesita suerte. A veces es conveniente aprovechar de un buen momento para adquirir marcos; pero a veces es lo mejor no cambiar sino lo necesario para vivir al día. En es un lío terrible. En días pasados, por ejemplo, en que la esterlina estuvo a 8000 marcos, no cambié sino en parte algunas esterlinas que recibí. Ahora voy a verme obligado a cambiarlas, si el tipo de la esterlina no vuelve a mejorar, a menos de 6000.

Me quedaré en Berlín hasta principios de noviembre si me prorrojan hasta entonces el permiso de residencia que se me vence a princi-

pios de setiembre. Si no me lo prorrojan, me trasladaré a München, pasando por Dresden. Pero creo que la prórroga que necesito no será imposible. Si viene Ud. a fines de octubre tendremos, pues, ocasión de pasar unos días juntos.

Últimamente los precios han subido mucho en Berlín. La pensión, por ejemplo, me ha duplicado el suyo.- I ya no se puede cenar con cien marcos en casi ningún restaurant. Solo en uno que otro pequeño restaurant descubierto por mí durante mis andanzas es posible aún este milagro.

Mi mujer agradece y retorna sus saludos. El nene está bien. Ha crecido mucho y ha engordado mucho también, no obstante la vida vagabunda que ha tenido que hacer.

Deseando verlo pronto en Berlín, le estrecha muy cordialmente la mano su affmo amigo.

José Carlos Mariátegui

Original en la Fundación Pettoruti. Mecanografiada.

5. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Berlino, 11 de Enero de 1922 [sic: 1923]

Mi querido Pettoruti,

Hoy he encontrado en la Posta central una postal de Ud. sin fecha que probablemente estaba rezagada allí desde hacía muchos días.- Yo creía haberle indicado al Consulado del Perú como mi dirección en Berlín.

Vivimos en la Pensión Schmitz, Lützow Strasse 31. Escríbame, pues, a esta dirección.

Falcón se ha marchado a París. No ha estado en Berlín sino muy pocos días. Después de unos días de verano en la frontera franco-española volverá a Madrid.

Nosotros nos quedaremos aun algún tiempo en Berlín, donde la vida es agradable. Los precios son mucho más altos que los que dejamos en München, pero entiendo que también allá deben haber aumentado mucho. I en virtud del cambio se puede vivir aquí actualmente con la misma cantidad de liras que antes en München, con la ventaja de que la vida es aquí de gran ciudad.

En la pensión, almorzamos solamente. Cenamos en restaurant. De suerte que no nos importa mucho que la comida de la pensión sea mala; nos resarcimos en la noche cenando copiosamente. La pensión, además, es barata: tres mil marcos mensuales que con las tasas, servicio y otras macanas apenas si llegan a tres mil seiscientos. Para el restaurant, en cambio, hay que calcular un minimun de cien marcos por cabeza. I hay que reforzar el almuerzo de la pensión proveyéndose de fruta o leche.

¿No se anima Ud. a visitar Berlín? Si viene, podríamos visitar justos Dresden.

Anita agradece y retorna sus saludos.

I yo le estrecho la mano muy cordialmente,
JC Mariátegui

Original en la Fundación Pettoruti. Mecanografiada.

6. Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui

La Plata, 17 de enero de 1926

Mi querido Mariátegui:

Hacen dos o tres días que me llegó su gentil carta, a la que con-testo hoy, domingo, porque de lo contrario se pasan los días, las semanas y a veces hasta los meses— Anoche lo hemos recordado muchísimo a Ud. con Ramón García, que es el director de El Argentino de ésta; en ese periódico tienen el propósito de hacerle una grande réclame— Le dije a García que publique el capítulo sobre Grosz (1), que es para mi entender, excelente, lo ha enfocado Ud. con una exactitud maravillosa; mañana le llevaré unos dibujos de Grosz para que com-pleten el artículo, digo completar, en el sentido de que el público, que vive a ciegas, se entere de quién y de qué se trata— He releído algunos capítulos de su libro —Ud. Conoce "todo aquello" muy profundamente y es por eso que su libro se resiente de esto!... Ud. dice que se trata de artículos, son en cambio un resumen de cosas vivas y vividas— Como ve, le adjunto algunas direcciones, suponiendo que no tenga algunas de ellas, las creo de interés para Ud., sobre todo cuando salga su revista— En cuanto tenga oportunidad

de verlo a Ortiga Ackerman, le hablaré para que le publique artículos suyos; ten-go entendido que El Hogar paga discretamente; de igual modo lo haré en Caras y Caretas, La Razón y La Nación— He conseguido en las dos revistas para Bragaglia y ahora estoy haciendo trabajo en La Nación (no deje de mandar su libro a Sanín Cano) y creo que todo irá bien— A propósito de Bragaglia, ¿no podría enviar este artículo para algún diario o revista de ésa? Creo que interesarían mu-chísimo— Trate de hacer algo por él, es un buen amigo, muy gaucho y le puede ser muy útil— Lo del nombre de su revista me parece muy acertado, pero ya verá Ud. que se calmarán todos aquéllos que nos han acusado de vanguardistas, de fumistas, exotismo y extravagantes; el tiempo se encargará de demostrarles que el aprendizaje que hemos realizado lo resumiremos, o mejor, lo pondremos en juego en nuestra futura obra— Con mi última exposición ha cambiado el aire en Buenos Aires y más efecto ha producido entre aquéllos que no creen en nada, sólo en lo que pueden tocar con sus propias manos, y que manifestaban abiertamente que hace eso por impotencia. Es increíble que gente que parece culta e inteligente estén tan convencidos que fuera de lo clásico no hay nada bueno; pero lo más gracioso es que la mayoría de ellos entienden por clásico solamente el Renacimiento Italiano y en cuanto se les dice, y los chinos, y los japoneses, y los etruscos, y los egipcios, y... y... y se sorprenden sin saber a qué atinar— Es Ud. sumamente gentil, me dice que cuando aparezca su revista me dedicará un estudio serio y detenido— De antemano le doy las gracias, estoy seguro que será el único "enfocado" — Le adjunto algunas fotografías. Creo que Ud. no las conoce; son pocas y malas, pero siempre dejan ver algo— Otras fotografías de desnudos no se las mando porque las tiene un escritor que está haciendo un artículo sobre mi obra para una revista del Brasil; pero si a Ud. le interesan no tiene más que avisarme que, en cuanto me las devuelva, creo pronto, se las enviaré. Son desnudos más recientes, del 1917 y 1918, y buenas fotografías; las que le adjunto las hice con una mala máquina, pero también el maquinista! Le recomiendo mucho no me pierda las fotos de los

desnudos y la del "Pueblito del Garda", cuadro sintético del 919— porque no tengo otras y las placas han desaparecido— Cuando llegué fue un asalto a las fotografías y me las han perdido todas, bien sabe Ud. lo que son las revistas y los diarios— Desearía que al ocuparse de mi obra se interesara principalmente de mi pintura— He hecho ilustración racionalmente, de lo contrario hubiese pasado más malos ratos que algunos por los que pasé— Por la misma razón hice arte decorativo: papeles pintados, muñecas, trajes para bailes, ect... ect.; exceptuando a los vitreaux y sobre todo a los mosaicos, a éstos últimos le dediqué amor y estudio, y lamento muchísimo que Ud. no conozca ningún original. —En mis mosaicos he tratado de adaptar el material al medio, entendiendo que cada materia distinta requiere también, y muy lógicamente, una diferente técnica un diferente destino; no como generalmente se ha hecho y se sigue haciendo, es decir: que lo que se debe hacer con hierro lo hacen con madera, etc. —Los mosaicos romanos para mí no tienen ninguna importancia como "puro mosaico", son cuadros hechos por grandes artistas de la época y reproducidos en material duro —piedras preciosas, etc... por obreros; no han sido ejecutados por los artistas ideadores del cartón, ni tampoco éstos han tratado de hacer un cartón teniendo en cuenta el material a emplearse— Lo mismo puede decirse de los mosaicos bizantinos, para lo cual basta comprarse un cuadro de la época y se verá que se trata de un cuadro hecho en mosaicos— Ud. recordará que en San Marco, Venecia, hay unos mosaicos del Tintoretto, que si la memoria no me flaquea, fueron ejecutados después de la muerte de este grande maestro, a quien cada día admiro más intensamente— bien, para mí no son mosaicos, son cuadros del Tintoretto hechos con piedras como los hubieran podido reproducir con maderas de colores distintos o bien cualquier otra materia; en una palabra: he querido hacer "mosaico puro", sin darle ninguna importancia a las piedras preciosas: para mí cualquier piedra es preciosa cuando se le sabe dar su valor; como de igual modo lo es el color cuando se le da su justo valor— Un color en sí no es nada, todo lo que puede sugerir la literatura o bien un estado de alma pa-

sajero, del momento. Una piedra en sí puede tener un significado o valor metafísico, o un gran valor material, pero cuando con diversas piedras hay que realizar un conjunto, hacer una obra, para mí pierde estos valores y es al igual que un pedazo de mármol; cada piedra pierde su propio valor en sí para formar otro más grande: la verdadera obra de arte, que es la que organiza y realiza el hombre— He querido libertarme, dentro de lo posible, de todos los viejos prejuicios: de todo tratado— Ningún mosaico ejecutado por mí tiene la superficie "lisa", al contrario es completamente "ondulada", lo que le da a la obra un mayor contraste, resalte, formando al infinito arabescos de luces y líneas = a vida, y va moviéndose al unísono con la luz de cada día; con la superficie lisa es imposible obtener esto— Están resueltos a grandes masas, como creo que conviene a esa clase de obra, respondiendo en todo al material que se emplea, sin tantas medias tintas, como en los mosaicos romanos y florentinos; pero en cambio he dado grande importancia a los contrastes entre cada pedacito y pedazos más grandes de piedras, lo que da riqueza al colorido y producen las medias tintas de por sí, animando al mismo tiempo a toda la composición— Nunca he tenido presente al cuadro, sólo al mosaico, al mosaico que debe desafiar al agua, al sol y sobre todo, al tiempo— Todos los otros mosaicos han sido, y siguen siendo ejecutados por obreros, como Ud. lo habrá visto en Murano; en cambio un cartón mío no hay obrero que pueda ejecutarlo, porque para mí cada piedra tiene un gran papel que desempeñar y sólo yo puedo ejecutarlo— Es un trabajo de puro instinto, pero instinto acompañado de conocimiento y meditación "como toda obra de arte"— Creo que le expliqué de cómo me proveía de material para realizar mis mosaicos, pero por si no le hablé de esto aquí va: mandando a algunos muchachos con bolsas al depósito de basuras de Florencia, de donde me traían cuantos cacharros, vasos, floreros, etc. encontraban, se entiende que rotos, luego elegía todo lo bueno, o mejor, lo que me convenía y el resto lo hacía devolver— Ud. no puede imaginar cuántas maravillas se encuentran en aquel mundo tan despreciado, a

veces me digo; lo que serán los depósitos de París, Londres, New York, Buenos Aires, qué obras de arte se podrían hacer... en cambio!... Como el material no me costaba mucho, unas cuantas liras; pero de tener que comprar nuevo todo aquel material, además del tiempo necesario para recorrer bazares, hubiera necesitado muchos centenares de liras, de liras de antes de la guerra —no ahora! — Además de este material he empleado piedras y esmaltes que conseguía en Venecia; siempre predominando el primer material por retenerlo más rico, más gracioso y más movido —el segundo es muy frío, todo regular y bien lisito—

Cuando tenía que hacer "La Primavera" que es el que Ud. ha hecho reproducir en su artículo, no pude dar en la basura con un azul como el que requería mi trabajo, entonces me dirigí al bazar que se llama "48" famoso en Florencia, porque cuando empezó, todos los artículos valían 48 céntimos, no claro cuando fui y mucho menos hoy; bien, entré y allá di con un lindo cacharro de un precioso azul y de tamaño de la cantidad justa para cubrir el espacio del ropaje de la figura. Seguramente que me tomaron por loco, o cosa muy semejante, le dije al hombre que me atendía que el cacharro era demasiado grande para llevarlo así, tal cual era, que sería conveniente romperlo para que ocupara menos espacio, a lo que el hombre echó a reír creyendo que yo le hacía un chiste, pero cuando vio que de un golpe lo hice pedazos, viera Ud., mi Dios, qué cara puso el hombre, más blanca que este papel, y cuando le dije que lo envolviera, viera Ud. con la rapidez que lo hizo y sin cobrar-me ni un centésimo me acompañó con una gentileza única hasta la puerta de calle —y las caras de los otros mozos y clientes— se oía volar las moscas, claro está que no habiendo pagado el cacharro, tomé coche y tranquilamente llegué a mi estudio— Lo que menos podían imaginarse que yo debía romper el cacharro para hacer el mosaico el que hoy sirve de adorno a la Universidad de esta mi ciudad natal—

Los arquitectos deberían de aconsejar a los gobiernos que en lugar de gastar tanto dinero en esas grandes telas negras, sucias y tristes con que se sirven para adornar las paredes (los cuadros) en los edificios públicos, deberían ha-

cer ejecutar grandes mosaicos que dan tanta brillantez y llenan el alma de alegría con la riqueza del colorido y luego por lo eterno que son —¿Recuerda Ud. cuanta alegría hay en San Marcos? Las horas pasadas allá las recuerdo y las recordaré mientras viva—

Me parece que me estoy extendiendo demasiado, pero hoy es un Domingo un poco triste para mí, sin embargo no tengo razón para estarlo, de modo que Ud. será el mártir —pero ya voy a terminar enseguida— Yo no sé la cantidad de disparates que debo de haber escrito, Ud. me perdonará, porque no entiendo leer esta carta, irá así tal cual sale— Quisiera, como decía hace un rato, que Ud. hiciera un estudio casi exclusivo sobre mi pintura, esto no quita que de pasada toque lo demás, no hará mal, teniendo en cuenta que todos los fuertes artistas de todas las épocas (hoy Picasso y otros hacen decoración) han tratado de hacer de todo, dentro de su arte —no puedo explicarme porque hoy un artista hace retrato solamente, o paisaje, o naturaleza muerta, etc. La decoración está desprestigiada entre nosotros, porque no se sabe en realidad, creen que es pintar un plafón o hacer unas cuantas flores en un zaguán o patio —Qué es la Capilla Sixtina? Le Stanze? Qué son los grandes frescos y tablas de las iglesias y aun muchos retratos? Qué son los mosaicos Bizantinos? Qué han hecho toda la vida los chinos y japoneses? Han escrito mucho sobre mi obra pero no han dado vola. Lástima que no tenga fotografías de otros trabajos, de los viejos como de los más recientes, para que Ud. se enterase más— Cuando aquí una revista publicó unos desnudos, muchos quedaron desconcertados, y esto se explica, pues aquí nadie se le atreve al desnudo— En Europa mismo, solo los académicos (1), como Ud. sabe, hacen sólo 3 o 4 años se ha vuelto a él, pero siempre como los clásicos y lo peor es que hacen todo obscuro, tal cual se les presentan a la vista los cuadros antiguos, sin tener en cuenta que se han ennegrecido por la acción del tiempo, estoy completamente convencido, por razones muy extensas a explicar, que cuando los pintaron, creo, que hasta chillones debieron de haber sido muchos de ellos— Es absurdo pintar hoy todo negro y sin color —porque se les ocurre a cuatro locos

y está de moda— teniendo, como tenemos, debido a los grandes progresos de la química, colores maravillosos en cantidad y resistentísimos— Hasta los motivos han vuelto a retroceder de algunos siglos— ¿Para qué sirven todas las conquistas hechas de tantos siglos, tanto materiales como espirituales? Con esto tampoco entiendo decirle que mis desnudos son algo fuera de lo común, pero no he realizado el cuadro porque hasta hoy no he visto en el desnudo algo que corresponda con nuestra sensibilidad, pueda que lo vea, además son simplemente estudios, casi todos al carbón (he realizado solamente unas 10 telas con desnudo porque de encargo) pero cuando se reprodujeron los carbones tanto en Europa como aquí, los que los vieron creyeron tratarse de pinturas y esto por la simple razón de que están hechos teniendo en cuenta, con el carbón, el color, es decir haciendo colorido solamente con blanco y negro— Acaso cuando Ud. mira una fotografía en negro, de un buen cuadro, ¿no se imagina el color? Con mi última exposición y con los desnudos, dicen que me he rehabilitado —pero dicen también que hice aquella muestra, con las cosas raras, para tomarle el pelo— "pero ellos son muy vivos"! es increíble tanta falta de sentido común. Por fortuna que hay algunos más lógicos y empiezan a creer que ha sido muy saludable y sana toda la inquietud que he traído— Ahora se discute acaloradamente de arte y otras cosas más, tratan de estar, más o menos, al corriente (por las revistas) de lo que pasa fuera de casa. Hay muchos jóvenes que buscan algo, que no saben ellos mismos lo que es, pero esto es bueno, ¿quién es el que puede, rotundamente, afirmar qué es lo que busca? El último Salón Nacional ha puesto de manifiesto todo el cambio sucedido en un año con la aceptación de obras, que antes no solamente las rechazaban, sino que las tenían por tontas, absurdas y de mal gusto, y no me extrañaría, nada, que en el próximo salón le dieran el premio a un ultra futurista!

Ud. debería aclarar lo de los ismos —que en arte no tienen ninguna importancia— Como también lo de las escuelas— Yo estoy convencido que hay solamente grandes temperamen-

tos, y son éstos los que marcan un camino o modalidad, los que los siguen son simplemente artistas sin personalidad definida, lo que no quita que los hay, y de gran talento, pero eso no basta para hacer arte, en arte el talento es muy relativo, lo que cuenta es la "creación", sin ésta no puede realizarse la obra de arte— Yo no he querido hacer algo que no se parezca a los demás; es ridículo "querer hacer diferente"; en todas mis obras de vanguardia sin que yo lo quiera hay algo de todos, que es, digamos, de propiedad de nuestra época, pero lo que no he querido hacer, porque no lo creo, ni lo siento, es, ni futurismo, ni cubismo ect. porque para mí son solamente, cada una de estas manifestaciones, un lado del arte —y sobre todo marcan un solo momento muy pasajero— "transición", por esto es que me he preocupado de valores, volúmenes, composición y colores —en fin "realizar" sin "teorizar", sin "desmembrar" = Además, nosotros, los nacidos en el nuevo mundo —por lo menos los latinoamericanos— no somos aún americanos, ni tampoco europeos, nos encontramos en un estado intermedio, en cierto modo, de superioridad a los europeos, pero por otro lado, nos encontramos un poco perdidos, con problemas muy amplios por delante y, con todos los que nos rodean que se nos oponen con mucha fuerza. —¿Cuál será el arte nuestro? Creo que solamente el tiempo lo dirá —muchos, muchísimos años faltan, es necesario que todas estas tierras estén bien pobladas y que varias generaciones se alimenten de nuestro sol, aire y productos de estas tierras, y mil otras cosas que de por sí darán nuestras características. Mi querido Mariátegui, me estoy alargando, temo por Ud., esto es interminable, de seguir así no se finirá más —ed é bene finirla d'una buona volta—. E qui la finisco— Le adjunto también una lista con las principales exposiciones, pueda que le sea útil. Mañana escribiré a su amigo, el pintor don José Sabogal, pidiéndole me aconseje cómo podría hacer una exposición en ésta, solamente con acuarelas, las que se pueden mandar por correo, sin que tenga que intervenir la aduana—

Perdóneme la lata, salude a su señora —¿el

nene debe de estar hecho un hombrecito?
Reciba un abrazo y un apretón de mano de su
Petto Ruti

(1) Que creen que sólo con el desnudo se hace arte ¿Cómo hacen el desnudo ellos?

Arch. Mariátegui. Manuscrita Las palabras italianas que se encuentran hacia el final significan: no se "acabará nunca — y está bien acabar de una vez—. Y aquí termino". Todos los subrayados son del autor.

Referencias:

1. El artículo sobre "George Grosz" apareció en *Variiedades*, a. XXI, n° 903, 20 de junio de 1925, pp. 1375-1377 (reproducido en *La Escena Contemporánea*, pp. 182-185). Fuente: Mariátegui, *Correspondencia*, Lima, Amauta, 1984, vol. 1, p. 125-131.

7. Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui

[La Plata] 11 de mayo [1926]

Señor
José Carlos Mariátegui
L. de Correos 2107
Lima. Perú

Pronto va carta larga. Ni Ortelli, ni Bernárdez no han recibido su libro— Tampoco no me han llegado las 2 revistas *Variiedades* —me interesan— Aún no he podido ver a los de Valoraciones. Esta noche nos juntaremos varios amigos en casa de Evar Méndez y hablaré de sus cosas— Dígale a Sabogal que espero el álbum con sus grabados—

Un abrazo de
Petto Ruti
Espero Amauta, mande algo para Le Arti Plástica.

Arch. Mariátegui. Manuscrita. Postal con una obra de Archipenko. Fuente: Mariátegui, *Correspondencia*, Lima, Amauta, 1984, vol. 1, p. 153.

8. Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui

tegui

[Buenos Aires] 9 de noviembre de 1926

Mi querido Mariátegui—

Ayer, en la redacción de Martín Fierro, he visto el 2° nro de Amauta; a mí aún no me ha llegado. Muchísimas gracias por su pensamiento. Me haría una gran gauchada enviándome 3 o 4 números— Los de Inicial se quejan, han recibido solamente el 2°—

Los de Clarín ninguno— Hidalgo, ninguno, mándeles, no deje de hacerlo— Ando sumamente atareado con un montón de cosas, pero, muy pronto le enviaré mis noticias—

Mándeme las suyas, hace rato que nos las tengo— Me ha hecho placer que haya usado Amauta que le dibujé, queda bien. Salúde-me a su Señora y para Ud. un gran abrazo de su Petto Ruti

"Saludos para todos los muchachos de ésa".

Arch. Mariátegui. Tarjeta manuscrita. Membrete de Petto Ruti. Se refiere al n° 2 de Amauta, octubre de 1926, donde se reproducen en las pp. 21-24 obras de Pettoruti, acompañadas por un artículo de Baldomero Sanín Cano sobre el pintor argentino. Fuente: Mariátegui, *Correspondencia*, Lima, Amauta, 1984, vol. II, p. 190.

9. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Lima, 9 de Mayo de 1927

Querido Pettoruti:

Le he dado continuamente noticias mías por medio de breves postales. Mi trabajo y mi salud no me permiten otra cosa. Pero ya le escribiré largo y tendido.

Le adjunto unas fotografías de cuadros de Sabogal. En el N° 6 de Amauta se publicaron con una carta mía. Le mandaré pronto una corta biografía. Sabogal me dice que le mandó hace meses un paquete certificado con algunas maderas suyas y que [no] sabe aún si lo recibió Ud. porque no le ha acusado recibo hasta aho-

ra.

Como le he prometido, le mandaré también fotos de Camilo Blas que está actualmente en Arequipa. Dentro de poco vendrá a Lima. Entonces le pediré las fotografías.

Me intereso profundamente porque coloque Ud. en *Crítica* o *Caras y Caretas*, como colaborador a un escritor peruano muy amigo mío, Félix del Valle, que se halla en Madrid. Fue a España en una misión de estudio. Y de pronto se ha quedado sin renta antes de encontrarse en grado de ganar lo bastante allá. Colabora en *El Sol*. Y es un hinchado de talento. Seguramente él le escribirá a mi nombre.

¿Qué proyectos tiene Ud.? Por qué no se anima a visitar el Perú? El Ministro del Perú en Buenos Aires, Miguel A. Checa, podría tal vez proporcionarle, por cuenta del gobierno, los pasajes. Ud. podría visitarlo y decirle que antes de partir para Europa —adonde lleva Ud. el propósito de hacer triunfar el arte peruano dentro del americano—, desea Ud. estudiar de cerca el estilo y las ruinas incaicas.

Muy cordialmente le abraza

José Carlos Mariátegui

Las fotografías van certificadas, con el número 6 de *Amauta*.

Original en la Fundación Pettoruti. Manuscrito sobre hoja membretada: "Minerva. Editorial. Imprenta. Librería".

10. Carta de José Carlos Mariátegui a Emilio Pettoruti

Caro Pettoruti:

A pesar del severo tamiz de la censura, he recibido unas líneas de recuerdo y solidaridad de Ud. y un recorte del diario en que se publicó mi carta. No sé si Ud. me habrá escrito otra vez en este lapso; pero presumo que no, porque sus líneas me advertían que esperaba Ud. antes, noticias mías. Yo no he podido dárselas por haber estado sufriendo un molesto ataque de artritis reumático que me obligó a dejar Lima para cumplir una cura de sol, prescrita por el médico. El invierno de Lima húmedo y enervante es particularmente insoportable para un individuo como yo que está obligado a moverse en una silla

de ruedas sin salir de su casa.

Le he enviado, por correo certificado, con dos ejemplares el último número de *Amauta*, que no sabía yo si le habría mandado antes, algunas fotografías de cuadros de Camilo Blas, nuestro muy interesante pintor. El número 3 de *Amauta* publicó, con algunas fotografías, una nota de Sabogal. Puede Ud. consultarla si quiere Ud. dar esas fotografías en su sección de *Crítica Magazine*. Camilo Blas es un discípulo de Sabogal; pero desde antes de serlo, había revelado ya personalidad y estilo, en diversos dibujos y cuadritos. Tiene tan honda vocación de artista que desertó la carrera de abogado cuando llevaba ya concluidos sus estudios. Camilo Blas es un seudónimo. Nuestro hombre se apellida Sánchez Urteaga. Es un formidable intérprete de la sierra criolla. Su rasgo esencial es su humorismo, que como todo humorismo auténtico y profundo no está desprovisto de fondo lírico. Recuerda, no ciertamente por su estilo, sino por su temperamento, a los alegres maestros holandeses que pintaban kermesses y cantinas. Si no entran en su sección de *Crítica*, transfíerlas Ud. a *La Gaceta del Sábado* cuyos directores me escribieron pidiéndome colaboración y que les designase un corresponsal en Lima. Yo les mandé algunas noticias y les indiqué al poeta Armando Bazán; pero, con mejor acuerdo, las autoridades remitieron a éste a la *Isla de San Lorenzo* (1), de donde acaba de salir. Solo he recibido dos números de *La Gaceta* y, como nadie ha visto en Lima ningún otro, sospecho que su publicación se haya interrumpido, a pesar de parecer organizada sobre sólidas bases económicas.

Voy a hacer una tentativa para reanudar la publicación de *Amauta* en Lima. Si fracasara, me dedicaré a preparar mi viaje a Buenos Aires, porque me resultará de todo punto intolerable permanecer aquí sofocado espiritual y materialmente. En Buenos Aires reorganizaría la revista que tiene adquirida extensa circulación continental, a pesar de no haber aparecido sino 9 números y de haberme sido difícil estabilizarla económicamente.

Escríbame con esa dirección: Ana María Chiappe, Washington izquierda 544. Comuníqueme esta dirección a Hidalgo, a quien envié también certificados los últimos números de *Amauta* y a

quien no he acusado hasta ahora recibo de su último libro por los incidentes, sobre el quebranto de mi salud, que me han impedido ocuparme de mi correspondencia.

Infórmeme respecto a sus planes y sobre la posibilidad de que aún lo encuentre en Buenos Aires si decido mi viaje para enero o febrero. Estoy sometido a un tratamiento que me habilitará para lograr cierta movilidad; y espero que no me estorbe ningún nuevo amago reumático.

El poeta Bazán le manda muchos saludos. Ya sabe Ud. que casi todos mis compañeros de Amauta lo conocen y estiman. Y yo lo abrazo muy cordialmente.

José Carlos Mariátegui
Lima, 10 de octubre de 1927

Original en la Fundación Pettoruti.

Referencias:

1. Se refiere a una cárcel limeña de El Frontón, ubicada en dicha isla.

11. Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui

Río, 13 de marzo de 1929

Mi querido y gran Mariátegui—

Recibí los libros y las revistas, muchas gracias— He leído algunas páginas de su última obra—

Pronto le enviaré un artículo sobre el pintor brasileño (el único y mejor) que estoy segurísimo que le interesará— No sé si podré quedar más tiempo en Río, pues ayer he recibido telegrama de mi casa con malas noticias y creo que debo marcharme cuanto antes— -De modo que pronto le enviaré otra extensa contándole muchas cosas—

Un gran abrazo de su
Petto

El amigo pintor se llama:
—Paulo C. Rossi Osir—

Arch. Mariátegui. Manuscrita. Fuente: Mariátegui, Correspondencia, Lima, Amauta, 1984, vol. II, p. 526.

12. Carta de Emilio Pettoruti a José Carlos Mariátegui

13 de febrero de 1930

Mi grande y querido Mariátegui:

Perdoneme si dejé pasar tanto tiempo sin escribirle ni responder a sus últimas, tan atentas— Vi a Hidalgo y le llegó la carta que Ud. le había dirigido desde esa—

Escriba imbecando mi nombre al señor

Paulo Rossi Osir

rua Ipiranga 19

Sao Paulo (Brasil)

quien puede indicarle la librería que a Ud. le conviene para Amauta, hasta creo bien que lo nombre a él mismo correspondal o lo que Ud. quiera—

Es un amigo mío, serio y todo cuanto de bueno puede pedirse— -Es brasileño pero ha sido educado en Europa, solo de Italia tiene 30 años, luego Francia ect., es sobre quien yo lo prometí un artículo, pues él y da Veiga Guignard son los únicos pintores interesantes del Brasil— Da Veiga tiene 37 años y tiene 36 años de Europa— Me escribe en frances y hablabamos en frances e italiano—

¡Que America esta!

Escriba tambien imbecando mi nombre a

Gerardo SeguelPraça Maná 7

La Prensa

Rio de Janeiro

(Brasil)

Creo que Ud. debe conocerlo por sus versos; es un muchacho chileno bastante inteligente— Al tanto de todo el movimiento brasileño— Es-tá empleado en La Prensa de Buenos Aires— El le puede indicar librería y escribirle algo— Buena prosa— Ud. se pondrá en comunicación con él, es mejor—Nunca me llega Amauta—
-Abrazos

Petto

Arch. Mariátegui. Manuscrita. Se ha respetado la grafía del original. Fuente: Mariátegui, Correspondencia, Lima, Amauta, 1984, t. II, p. 729.

Una vez más, Buenos Aires ready made

Por Gonzalo Aguilar

1. "Ya soy un viejo porteño"
(Carta a Louise y Walter Arensberg)

Buenos Aires.

8 de noviembre. 1918.

Querido Walter. Querida Lou : ¡Ya soy un viejo porteño! 2 meses aquí. Me conozco la ciudad de memoria. Muy de provincia, muy de familia. La sociedad es muy importante y muy cerrada; nada de Healys ni de Reisenwebers y aún menos de Follies. En el "Casino" –tipo Arcade Building Theatre– no se ve más que hombres. Las mujeres bien educadas no asisten a estos teatros divertidos (¡y a qué punto!). No hay vida de hoteles como en New York. El Plaza Hotel, aquí, es un pretexto para las reuniones familiares de domingo que se hacen para la Cruz Roja de diferentes naciones. Hay un olor a paz que es asombroso respirar y una tranquilidad provinciana que me permiten y hasta me obligan a trabajar. De modo que ya he alquilado un cuarto que está lejos del confort al que estuve habituado en la calle 67, y allí trabajo. Ya comencé con la parte izquierda derecha del Vidrio y espero que algunos meses me alcancen para terminar totalmente los dibujos que quiero llevarme algún día a Nueva York para terminar el Vidrio.

Pienso a menudo en ustedes y en los tres buenos años que pasamos juntos. Mi único placer acá es trabajar, lo que no está muy mal para un haragán como yo. Pero estoy encantado con las buenas noticias. Ayer, 7 de noviembre, tuvimos la falsa noticia de que el armisticio había sido firmado. Hoy la noticia fue desmentida. De todos modos, ahora es una cuestión de días. Pienso en usted, Walter, y en todo lo que paz means to you [significa para usted]. Y Allen, espero, no conocerá Francia. Probablemente ya se habrán enterado en N.Y. de la muerte de mi

hermano Raymond. Yo recibí acá un cable de mi familia alrededor del 27 de octubre. Es una cosa horrorosa: ustedes saben lo querido y cercano que era mi hermano para mí.

Hace unos días le escribí a Barzun pidiéndole que reuniera unas telas para hacer una exposición cubista aquí, donde la gente es tan estúpida como ignorante. Ya les contará Barzun y díganle a De Zayas, que en definitiva será el más importante proveedor, que elija buenas cosas. Pueden inclusive darle algún consejo. Me gustaría mucho reunir 30 buenas cosas. He encontrado galerías que, debido a la novedad de la exposición, darían la sala gratis. [...] Yo mismo no expondré nada, de acuerdo con mis principios. [...] Mis proyectos: si la guerra termina, me quedaré acá hasta junio o julio. Pienso pasar primero unos meses en Francia y después volvería a Nueva York. ¡Son proyectos! Me gustaría mucho tener noticias de ustedes, de sus proyectos y de cómo andan NY y los amigos. Miss Dreier está aquí desde hace un mes. Ella se está encargando de unos artículos para el Studio y de algunas otras cosas, aunque esta ciudad no sea buena para las mujeres. Buenos Aires no admite mujeres solas. Es absurda la insolencia y estupidez de los hombres de esta ciudad. Adiós, queridos Lou y Walter, y piensen en mí de vez en cuando. Ahora que la guerra se está terminando, no pasará mucho tiempo antes de que volvamos a vernos.

Muy afectuosamente a los dos

Marcel

1507 Sarmiento

Buenos Aires Argentina

Desde los románticos ingleses y con mucha más fuerza después de la fuga de Arthur Rimbaud, para los poetas y artistas europeos la cuestión del abandono de la tradición occidental se presentaba como esencial. Durante las vanguardias, la cantidad de desplazamientos,

viajes, giras y destierros hicieron que este problema estuviera en el centro de sus prácticas artísticas: en este punto no sólo hay que contabilizar —a principios de siglo XX— la llegada de Picasso y Apollinaire a París sino también las giras de Marinetti y sus huestes futuristas por la capital francesa, Londres y Moscú. Y hacia los años veinte, las extensas estadías de los artistas latinoamericanos en el continente europeo (Xul Solar, Petorutti, Gironde, Borges, Torres García, Oswald de Andrade y tantos otros) y las visitas de los europeos a tierras americanas: Blaise Cendrars a Estados Unidos y Brasil, André Breton al Caribe y México, Marinetti a Brasil y Buenos Aires y, durante la segunda guerra mundial, el éxodo de casi todos los surrealistas a Nueva York. En este caso sí cabe decir que los ejemplos pueden multiplicarse al infinito: montados en los veloces procesos de modernización, durante las primeras décadas del siglo XX se asiste a un intenso trabajo de relocalización de las experiencias del exotismo y de la metrópolis, del extrañamiento y de las fronteras. En las vanguardias, estas relocalizaciones pueden definirse según tres coordenadas: o los viajeros parten en busca de lo exótico (lo Otro), o actúan como heraldos de la modernidad, o intentan incorporar el entorno a la narrativa occidental, interpretada como cosmopolita. Por esta razón, la pregunta que implica cualquier traslado vanguardista puede formularse de la siguiente manera: ¿el viajero intenta abandonar la narrativa occidental o pretende expandirla?

En medio de este panorama tan agitado, el viaje de Marcel Duchamp a Buenos Aires permanece como una incógnita. Es como si el signo de interrogación que dibujó sobre Buenos Aires en un mapa del continente antes de arribar a la ciudad llegara intocado hasta el día de hoy, cuando su obra ya se apropió de un siglo que se anunciaba picassiano y que terminó siendo duchampiano hasta la médula. Sin embargo, su

permanencia en nuestra ciudad durante casi diez meses no ha podido ser reconstruida, lo que se explica tanto porque en esos años no había grupos de vanguardia en nuestro país como porque el mismo Duchamp nunca le concedió demasiada importancia a ese viaje. Sin embargo, ese mismo vacío ha generado más de un mito que conviene despejar para una mejor comprensión de la obra de Marcel Duchamp.

En su libro *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss responde que el viaje de Duchamp a Buenos Aires significó un abandono de la tradición occidental en tanto provocó un desvío fundacional de la mirada modernista: "¿Cuándo comienza esta historia alternativa, este rechazo de la lógica óptica del modernismo dominante? Es difícil poner una fecha, mostrar el mojón, el acontecimiento o su demostración específica. Podríamos hablar de Duchamp, de ese momento en Buenos Aires, hacia 1918 o 1919, cuando la metáfora mecánica de El Gran Vidrio deja de interesarle". Sin embargo, sospecho que en la suposición de Krauss se aloja una idea de Buenos Aires como un afuera absoluto, como si en ese viaje Duchamp se hubiese salido de la historia para desviarse, de una vez y para siempre, del modernismo dominante. O, como complemento de esto, como si Duchamp hubiese entrevisto el camino que después iría a realizar el modernismo norteamericano con su insistencia en la pintura pura, óptica, abstracta. Aunque Krauss hace bien en leer y colocar la trayectoria de Duchamp desde sus propios intereses y necesidades (superar el modernismo formulado por Greenberg), está claro que nosotros no podemos leer lo mismo: Krauss lee desde Nueva York (de donde el artista se aleja) mientras nosotros lo vemos desde Buenos Aires (adonde el artista llega). Cuando preguntamos si el viajero vanguardista intenta abandonar la narrativa occidental o pretende expandirla, lo que estamos preguntando es: ¿incluye a Buenos Aires en es-

ta narrativa o la deja afuera?

Aunque nos cueste aceptarlo, dentro de la trayectoria de Marcel Duchamp el viaje a Buenos Aires no tuvo un gran alcance. Si hay que elegir los viajes que realmente marcaron un pasaje en su estética, los más significativos fueron, sin duda, los que realizó a Munich en 1912 y a Nueva York en 1915. La visita a la ciudad alemana representó, básicamente, la crisis con la pintura y la posibilidad entrevista de nuevos modos de intervención. Y el viaje a la capital norteamericana configuró un desplazamiento que puede ser leído en dos niveles: desde el punto de vista de la historia del arte, el traslado de París a Nueva York preanuncia el que, hacia mediados de siglo, hará el arte modernista en su conjunto. Desde el punto de vista de su trayectoria personal, ir a Nueva York era ir al encuentro del tan ansiado éxito: mientras Duchamp no podía hacerse aceptar por los líderes indiscutidos del cubismo (el Nu descendant un escalier había sido rechazado en el Salon des Indépendants de 1912 porque no gustaba su título), en la exposición del Armory Show de febrero de 1913 (International Exhibition of Modern Art), el mismo cuadro suscitó burlas, escándalo y se convirtió en sinónimo del desvarío vanguardista. Marcel Duchamp no estaba en Nueva York para saborear su éxito, pero parecía que el golpe de suerte le ofrecía una excelente coartada para su carrera. De allí, entonces, que viajara a Estados Unidos y que se integrara rápidamente a la elite intelectual neoyorquina y que se convirtiera, con Picabia, en uno de los referentes del nuevo estilo. A solo dos años de llegar a Estados Unidos, en 1917, Duchamp presentó su obra más célebre, el ready-made Fountain, a la exposición de la Society of Independent Artists de Philadelphia, cuyo lema era "Ni jurados ni premios" y en la que, para participar, sólo había que pagar seis dólares. Pese a eso, el mingitorio fue colocado en un lugar de difícil acceso...

El Desnudo bajando una escalera y Fountain representan las dos líneas fundamentales de la operación duchampiana. Entendida como un ataque al papel que desempeñó la imagen en la cultura occidental, el Desnudo... encarna su tendencia iconocrítica mientras que Fountain representa sus tendencias iconoclastas. La primera está marcada por el análisis y la descom-

posición, y se ocupa de desmontar la neutralidad (y por lo tanto la inocencia) de la mirada, la transparencia del medio y la objetividad o representatibilidad del objeto. La actitud iconoclasta, en cambio, no es analítica sino sintética y trabaja con la inversión, la burla, la parodia, la risa o el escándalo. De un solo golpe, Duchamp cuestiona de lleno la naturaleza del arte, la circulación de las obras y el papel del artista. Cuando llega a Buenos Aires, las dos apuestas más fuertes ya estaban hechas y Marcel podía retirarse del juego por un tiempo: así, podía esperar los resultados de sus operaciones e iniciar una obra que condensara todo su pasado: el Gran Vidrio lleva al límite la crítica de la transparencia de la mirada y la impugnación de la institución artística. Era una apuesta demasiado audaz, y Duchamp necesitaba tiempo y tranquilidad para elaborarla. ¿Qué mejor, en tiempos de guerra, que irse al culo del mundo?

2. "Buenos Aires no existe"
(Carta a Carrie, Ettie y Florine Stettheimer)

Buenos Aires 12 de noviembre 1918

Mi querida Ettie:

Gracias por su carta que, pese a la lejanía en el tiempo y en el espacio, me ha trasladado entre ustedes en Bedford Hills. Buenos Aires no existe. No es nada más que una gran ciudad de provincia con gente muy rica pero sin ningún gusto: todo comprado en Europa, incluidas las piedras de sus casas. Nada se fabrica aquí: de modo que he vuelto a encontrar pastas dentífricas francesas que había olvidado completamente en Nueva York.

Nada de salidas nocturnas: la gente "bien" se encuentra pero sin ninguna curiosidad por conocer a otras personas diferentes de las habituales. Son muy arrogantes en sus maneras. Piensan que Nueva York está toda construida en oro y respetan mucho a las personas que hablan inglés, aunque lo hablen mal.

Hay una colonia inglesa.

----- americana.

----- italiana.

No hay colonia francesa. Los franceses, tal vez más numerosos que en Nueva York, son desagradables. Estas colonias son muy cerradas. La vida es menos cara que en Nueva York. La co-

mida asombrosa y saludable [...] Pero todo esto hace que haya trabajado y siga trabajando con placer (sobre todo a la noche, y los ojos no me duelen). En el fondo estoy muy feliz de haber encontrado esta vida tan diferente: me siento como si hubiese regresado al campo donde se descubre el placer de trabajar. La ciudad, desde hace tres días, no deja de "libacionar", manifestar, "demonstracioner": "Le jour de gloire est arrivé" ["El día de gloria ha llegado"]. Me imagino lo que debe ser Nueva York en estos momentos y, aunque detesto esas manifestaciones, sé que a todas ustedes les gustan y soy feliz de que participen. Tan pronto...Star Sapan-gled banner, etc. ¿Mis proyectos? Le escribí a Barzun para que me enviara una exposición cubista para los meses de mayo y junio próximo (cuando acá comienza el invierno). Si todo transcurre normalmente, me quedaré acá hasta julio o agosto y puede ser que en ese momento parta hacia Francia por algunos meses. Retornaré a Nueva York luego. ¿Estará usted en Europa hacia agosto o septiembre? Si así fuera, acá le envío mi dirección familiar, de modo que si me manda una línea, iré corriendo a verla esté donde esté..

M. Duchamp
71 rue Jeanne d'Arc
Rouen

En la célebre entrevista que le hizo Pierre Cabanne, Marcel Duchamp sostuvo que durante su permanencia en nuestro país sólo había jugado al ajedrez. En contra de la leyenda que el propio artista forjó de sí mismo, la abultada bibliografía sobre Duchamp demostró que esta afirmación está lejos de ser cierta. Por un lado, Duchamp realizó en nuestro país la esquina izquierda inferior del gran vidrio y diversas obras vinculadas con sus experimentos ópticos (hasta hay una, Stéréoscopie à la main, que, según conjetura Raúl Antelo, usaría al Río de la Plata como fondo). Por otro, emprendió la organización de una exposición cubista para la que hizo contactos, se vinculó con galeristas de la ciudad y evaluó las posibilidades de venta y éxito.

Marcel, a diferencia de sus compañeros vanguardistas, no se interesaba por lo exótico. Apenas hay en sus obras inclusiones de objetos pri-

mitivos o referencias al arte africano o indoamericano. Hasta es posible afirmar que viajó a Buenos Aires sabiendo de antemano que Buenos Aires era menos exótico que México, Brasil o el Caribe. Si el desplazamiento de París a Nueva York había tenido tanto éxito, podría pensarse que entre las fantasías del artista estaba la de crear una nueva capital del arte, otro desplazamiento más en el eje. En una carta del 6 de junio de 1919, comenta: "Ha sido un daño—desde el punto de vista monetario, B.A. es una ciudad en la que todo lo que es nuevo (para ellos) tiene éxito financiero—. E inclusive en pintura moderna hay un mercado por crear. No le digo que haya encontrado a nadie que parezca interesarse por la cuestión, pero estoy seguro de que una exposición generaría adeptos. Nueva York desde este punto de vista es una ciudad llena de tradiciones al lado de B.A. [...] Aunque no pueda establecerse ninguna comparación entre N.Y y B.A. He hecho mucha fiaca, y es probablemente por eso que guardaré un buen recuerdo de esta ciudad".

Marcel llega a Buenos Aires, entonces, y encuentra que lo presumiblemente exótico es familiar: que la pasta dentífrica es la misma que usaba en Francia, que las calles de Barrio Norte se parecen al barrio de La Madeleine en París. Buenos Aires misma se le aparece como una ciudad ready-made en la que todo es reproducción, copia, repetición, facsimil, duplicación. Lo que le falta a la Buenos Aires de 1918 es la dialéctica entre novedad extrema y tradición establecida que hace que los ready-made tengan sentido. Con ese fin, Duchamp imagina una operación violenta, un traslado del arte de vanguardia en masa, que provoque una grieta y un desajuste de los que Duchamp pudiera aprovecharse. Comienza a programar entonces su proyecto más audaz: "cubificar B.A.". Traer una exposición cubista a la ciudad y promover el nacimiento de un mercado del arte. Duchamp pretende actuar como un heraldo de la modernidad y lo hace en el sentido más interesado posible: no se propone un trabajo de transmisión lenta y abnegada, sino un golpe de efecto que lo coloque en una situación doblemente ventajosa, frente a los marchands americanos y frente al público porteño. Una vez más, Duchamp actúa como un marchand de sí mismo. Y si las cosas

no funcionan, es porque el movimiento es demasiado evidente. Sus correspondales en el extranjero no le dan tanto crédito a Duchamp como para financiar el traslado de más de treinta cuadros (¿y si, finalmente, se tratara de otra broma?); y sus interlocutores argentinos no tenían un conocimiento tan detallado del arte europeo de ese entonces ni eran tan audaces como para apostar a semejante exposición. Ya en enero de 1919, Duchamp escribe desencantado: "Aparte de algunos tangos, no hay nada, o si no los teatros con compañías extranjeras a menudo francesas [...] Charlie es muy aplaudido acá y he podido ver de nuevo muchos de sus viejos films y espero con impaciencia Carlitos soldado". Otra hubiese sido la historia si Duchamp se hubiera encontrado con los martinieristas ("los mingitorios cansados de cantar" de Oliverio) o con Macedonio Fernández. Sin embargo, Duchamp llegó antes, a destiempo, cuando nada hacía presagiar las elucubraciones modernas a las que se entregarían las vanguardias de los años veinte.

3. "Las otras cosas son literatura" (Carta a Louise y Walter Arensberg)

Buenos Aires fines de marzo, 1919
Querida Lou, querido Walter. Hace mucho tiempo que recibí la carta con el cheque que ustedes han sido tan amables de hacerme llegar. Yo les respondí inmediatamente con un telegrama, acusando recibo de la carta y respondiendo al ultimatum de "exhibit /or not exhibit". Pienso que la exposición ahora ya debe estar abierta y me gustaría mucho que me dieran algunos detalles sobre cómo se produjo esta oficialización del cubismo. Como ustedes saben, encontré aquí algunas galerías donde podría haberse hecho una exposición. Pero la indiferencia de Gleizes y Barzun, de quienes no tengo ninguna noticia (y a quienes he enviado telegramas en febrero), me hacen pensar que esta exposición no será realizada. La idea de De Zayas es posible pero para esto es necesario que yo vea a los intermediarios de aquí, lo que haré con mucho gusto (pues tengo buenas "conexiones" como para ser presentado convenientemente). En el caso de que persistiera la idea de continuar la exposición aquí, por favor, que De Zayas me pase las instrucciones por

cable. Iría a ver a los oficiales y los tendría al tanto. Pero en cualquier caso mi impresión es que aquí nadie nos querrá ayudar monetariamente y que las chances de ventas son infinitesimales. Tengo la intención de dejar Buenos Aires en junio (primera parte de junio) [...] Estoy jugando muchísimo al ajedrez. Formo parte de un Club donde hay jugadores muy buenos de varias categorías. Todavía no tuve el honor de ser clasificado y enfrente a jugadores de 2ª y 3ª categorías, perdiendo algunas veces y ganando otras. Tomo lecciones de ajedrez con el mejor jugador del club, que enseña admirablemente y me hace hacer progresos "teóricos" [...] Por lo demás, trabajo. Hace mucho calor y ahora el indian summer es maravilloso. Miss Dreier ha visto su regreso retrasado. Su barco Le Vauban parte el 3 de abril y les llevará probablemente esta carta. Ella les contará también los aspectos entretenidos de B.A. Hasta entonces, por ahora; en 6 u 8 meses pienso estar en Nueva York. Acabo de recibir la revista de Man Ray TNT, que enjoyed very much [disfruté mucho]. Me ha encantado la composición de Walter y espero que continúe produciendo algunas cosas buenas como esta, las únicas que se pueden leer hoy (las otras son literatura). Agradézcanle de mi parte a Man Ray que haya reproducido el dibujo: tengo la intención de mandarle algún mensaje.
Con afecto a ambos, Marcel.
1507 Sarmiento, B.A.

París, 14 de abril de 1919: Suzanne, una de las tres hermanas de Marcel Duchamp, contrae matrimonio por segunda vez. Después de divorciarse de su primer marido en 1913, se casa con Jean Joseph Crotti, el ex-marido de Ivonne Chastel, la mujer que acompañó a Duchamp en Buenos Aires. Desde la lejana ciudad, el hermano le envía a la flamante esposa una obra titulada Ready-made malhereux. Es el único ready-made que Duchamp hace o encuentra en Buenos Aires y es, además, uno de los más complejos de toda su obra. Sin embargo, el ready-made —adviértase bien— fue hecho en Buenos Aires pero funciona en París. Más exactamente en el 17º arrondissement, donde Suzanne Duchamp se casó con Jean Joseph Crotti. Este regalo tiene una historia que se remonta a los días del artista cuando joven.

Según la opinión de Arturo Schwarz, la problemática del noviazgo y la soltería que articula la obra de Duchamp gira alrededor del deseo incestuoso reprimido que el artista sentía por su hermana Suzanne, quien tenía dos años menos que él. Aunque la afirmación parezca un poco exagerada (reduce, finalmente, las elucubraciones de Duchamp a una cuestión familiar), lo cierto es que Suzanne había sido motivo de varias de sus obras. Para la primera boda de Suzanne del 24 de agosto de 1911, su hermano pintó, como regalo, la utopía erótica *Jeune homme et jeune fille dans le Printemps*. La imagen, bastante difícil de descifrar, parece la de un mujer y un hombre desnudos recogiendo el fruto del árbol, de acuerdo con la temática bíblica del Paraíso. En este cuadro, la mirada del pintor se detiene en un momento clave para su poética: el del pasaje de la Virgen a la Novia. Para Thierry de Duve, el rito de pasaje es, en sus primeras obras, el del hombre joven al pintor adulto, y el de la pintura, metaforizada como la mujer deseada, convertida de virgen en novia. Y si bien el cuadro no confirma en su totalidad la suposición de Schwarz, muestra de todos modos que esa relación –a los ojos de Duchamp– estaba bajo el signo del deseo erótico. Una segunda obra acentúa más este vínculo y la idea de que el pasaje de la Virgen a la Novia incluía, también, el de la Hermana deseada por el Hermano a la de la Esposa poseída por Otro. En 1914, Duchamp compone *Réseaux des stoppages étalon* (Redes de hilos extendidos) que combina dos obras del pasado y las proyecta hacia el futuro. *Réseaux* consiste en una reproducción manual de *Jeune homme et jeune fille dans le Printemps* (levemente focalizada en la figura femenina), sobre la que se imprime un experimento realizado a partir de 3 *stoppages étalon* (3 hilos extendidos), las tres nuevas unidades de medida aleatorias que Duchamp hizo con unas cuerdas de un metro que arrojó sobre una superficie. A partir de un punto que se ubica debajo del cuerpo femenino de *Jeune homme...*, el artista extiende tres veces los tres hilos formando una figura aleatoria que, a su vez, servirá de base a la disposición de los pretendientes en el Gran Vidrio. Esta superposición entre medición y cuerpo femenino es, como demostró David Joselit, uno de los conflictos centrales que atraviesa la obra de MD: el cuerpo

erótico femenino sometido al grafo masculino, las "constelación amenazante de líneas" del apetito masculino (configurado bajo formas tecnológicas) intentando atrapar el cuerpo que se esfuma bajo las abstracciones. De *Jeune homme et jeune fille dans le Printemps* a *Etant donné*, toda la obra de Duchamp puede ser leída bajo esta tensión que, a su vez, lee –desde la materialidad, desde los intereses, desde la violencia– varios siglos de tradición pictórica.

Llega entonces 1919 y el anuncio de la nueva boda. A la distancia, el casamiento de Suzanne no podía menos que parecerle una ofensa. ¿Qué podía hacer Marcel, desde Buenos Aires, para impedirlo o aprobarlo? Pese a esto, le envía un regalo: se trata del *Readymade malheureux* (*Readymade infeliz*), hecho a partir de la siguiente anotación: "hacer un cuadro enfermo o un *readymade* enfermo". Se trata de un regalo ambiguo en el que no hay que descartar los celos de Duchamp ni el juego de palabras que hace el título con *mâle hereux* (hombre feliz). Este *readymade* es uno de los menos conocidos de Duchamp, y esto es así, entre otros motivos, porque está hecho para disolverse en el aire (una ilustración fue incluida en la *Boîte-en-valise*). Aunque también cabe suponer que su carácter de experimento óptico (de los que forma parte también *Stéréoscopie à la main*) lo hace menos célebre que los *readymades* que se basan en juegos conceptuales o antiinstitucionales.

El regalo consistía en lo siguiente: Suzanne debía colgar con un hilo del balcón de su departamento un libro de geometría y sacarle una foto. El viento destruiría el libro y Suzanne debería pintar una tela intitulada *Le ready-made malheureux de Marcel*. Hay que decir que como regalo de bodas no era nada agradable y que sólo estaba dirigido a su hermana, sacando del juego a Crotti quien también era artista plástico (es decir, un virtual competidor artístico, además de un concreto competidor amoroso). El *Readymade malheureux* –para decirlo en pocas palabras– es un regalo sádico. Deriva casi todo su placer del sufrimiento o de la incomodidad que provoca en quien lo recibe. Injustificadamente, lo obliga a una serie de operaciones sin sentido y, finalmente, exige que el otro (en este caso, la otra) se ponga a pintar, actividad ya abandonada por quien hace el regalo.

Pero la operación tiene otras complejidades. En primer lugar, la demostración geométrica del libro que incluye Duchamp en la Boîte-en-valise no es ajena a la relación tortuosa entre él y su hermana. El título del ejercicio es "Puissance d'un point M par rapport à un cercle" ("Potencia de un punto M en relación a un círculo"), siendo este punto M (¿Marcel?) y sus dos líneas suspendidas, MD y MC, tangentes de los dos círculos superpuestos. "Demonstration: Soient MC et MD [¿Marcel Duchamp?] deux tangentes issues d'un point M quelconque situé sur le prolongement de BA [¿Buenos Aires?]". Y concluye: "On peut d'ailleurs remarquer que l'on a des tangentes à une circonférence issues d'un même point; on sait qu'elles sont égales". El punto M brilla aquí en todo su esplendor.

En segundo lugar, estas relaciones geométricas de un plano se insertan en un espacio tridimensional en una posición que en Duchamp parece sugerir la inminencia del deseo: la suspensión. El libro cuelga, y quien recibe el regalo (ella: Suzanne) es espectadora de su destrucción. Ese es, al menos, el fin previsto para la obra: a la intemperie, el libro es agitado por el viento. Las hojas se mueven: ¿no estamos ante una nueva versión (espacial, material, concreta) del Desnudo bajando la escalera? ¿No es una entrega del deseo de posesión al azar y a la destrucción? ¿No atraviesa Duchamp el vidrio (la ventana del balcón) para entregar una obra que es un puro vacío, una intervención absurda, una eclosión de su propio deseo por su hermana? Si Duchamp trabajó con la iconocritica y la iconoclastia, toda su obra se erige contra la iconofilia. Contra cualquier intento de representación o de simulacro, el poder del punto M consiste en que las líneas que arroja provocan explosiones de deseo y de posesión. Lo táctil de la huella, su corporalidad, se erigen contra la distancia de la imagen: Suzanne no debía hacerse ninguna ilusión. Todo el placer que ella podía derivar de Eros (del arte) sólo podía venirle de su hermano. Él, el punto MD, es el único autorizado, aunque esté lejos, a acuñar y rotular los pasajes.

Por medio de esta compleja obra de arte correo, Duchamp traza otro mapa, un viaje de la mirada que se vincula con su fascinación por las implicaciones de la geometría no-euclídeana. Como dice el título de uno de sus libros preferidos, el Voyage au pays de la quatrième dimension

(libro que Gaston de Pawlowski escribió en 1912). Esta cuarta dimensión es la del espacio de la mirada llena de deseo, de interés, de vibraciones y delirios de posesión. Duchamp está muy lejos, pero este ready-made lo acerca y lo convierte en el amo sádico que goza siendo espectador de la infelicidad de los otros (y ahí está su maladie).

4. "Alrededor mío no tengo más que signos de interrogación"
(Carta a Carrie, Ettie y Florine Stettheimer)

Buenos Aires, 3 de mayo (1919)

Dear three:

Hace mucho tiempo que quiero escribirles, pero no encuentro el momento: a tal punto el ajedrez absorbe mi atención. Juego noche y día y nada me interesa más en el mundo que encontrar la movida justa. Perdonen entonces a este pobre idiota maniático. Yo sé que ustedes son buenas y me perdonarán. Nada pasa aquí de trascendental: huelgas, muchas huelgas y el pueblo que se agita. La pintura me gusta cada vez menos. Ni siquiera les voy a preguntar qué piensan de nuestro Mr. Wilson. Me he encontrado aquí con un tal Robert C. Brown al que tal vez, Ettie, conozca usted de nombre. Formaba parte del grupo de Max Eastman y escribía en esa época. Hablamos de New York. En resumen, nada puedo decirles que pueda entretenerlas. Parto de B.A. hacia Francia el 15 de junio hacia Francia – en un barco inglés cuyo nombre aún no conozco. Espero llegar allá hacia el 15 de julio, estar junto a mi familia durante 2 o 3 meses y volver a Nueva York para ejecutar unos bocetos que he hecho aquí. Me gustaría tanto recibir noticias de ustedes pero naturalmente "ojos que no ven corazón que no siente" [...] ¿Y el querido Leo Stein? ¿En qué andan sus investigaciones estéticas? Yo no puedo más que hacerles preguntas, alrededor mío no tengo más que signos de interrogación. Además me gustaría saber qué "grupos" ha hecho Florine desde mi partida. "Grupo" es una excelente denominación para el tipo de telas que ha realizado. El grupo no tiene nada de la fastidiosa "composición" y es móvil [...] No se olviden de hacerle llegar mis saludos a Mrs. Stettheimer y muy afectuosamente a ustedes tres
M. Duchamp

Es el 15 de junio de 1919 y sólo falta una semana para abandonar Buenos Aires, de una vez y para siempre. Duchamp le escribe a un amigo: "hago mis maletas". En su libro *Unpacking Duchamp* (art in transit), Dalia Judovitz mostró la importancia que tenía la valija en la vida-obra de Duchamp. Arte para llevar, listo para partir, arte en tránsito: "todas las cosas importantes que he hecho —escribió— pueden ser puestas en una valija".

En una valijita, también cabía el ajedrez que Marcel llevaba a todos lados. Y si bien es falso que se pasó toda su estadía porteña jugando al ajedrez, sí es verdad que su manía por este juego adquirió en esos días dimensiones incontrolables. De todos modos, en un artista tan reacio a producir en masa como Duchamp, no es menor el hecho de que, durante su estadía en nuestro país, haya realizado varias obras: *A regarder d'un œil*, de près, pendant presque une heure (ensayo para la parte inferior del Gran Vidrio), *Stéréoscopie à la main*, un juego de piezas de ajedrez y el *Readymade malheureux*. De todos modos, no hay ningún ready-made porteño, ninguna inscripción de Duchamp en Buenos Aires ni de Buenos Aires en su obra. La única huella que queda —endeble, precaria— es ese juego de pieza de ajedrez de madera en el que colaboró uno de los amigos que se hizo acá, quien esculpió el caballo. No sabemos quién fue este "artesano del lugar" (como lo denomina el catálogo de la retrospectiva de Venecia de 1993) aunque su caballo se combina muy adecuadamente con el proyecto general de diseño: piezas modernas en su ascesismo pero que en sus curvas transportan cierta sensualidad y que entregan algo más que la información mínima. A diferencia de lo que hizo Joseph Hartwig en su ajedrez diseñado según los preceptos de la Bauhaus en 1924, Duchamp no se deja llevar ni por la funcionalidad de las piezas ni por un rechazo a la tradición. En el juego de piezas de Hartwig, el peón es un cubo pequeño, el alfil una cruz (por sus movimientos en diagonal), la reina una esfera sobre un cubo. Duchamp, en cambio, diseñó y esculpió las piezas con ese privilegio dado a las curvas que en sus cuadros siempre sugiere atracción y deseo de posesión. Lo que predomina aquí es la imaginería del ajedrez con su

simulacro monárquico, para hablar de las astucias de la conquista y el deseo como lo hacían los títulos de muchas de sus obras (por ejemplo, la citada *Le Roi et la Reine traversés par des nus vites*).

En una de sus últimas cartas escritas en Buenos Aires, señala: "Todo alrededor mío asume el semblante del caballo o de la reina y no tengo ningún interés por el mundo de las apariencias, a no ser por sus transformaciones en posiciones vencedoras o perdedoras...". El ajedrez adquiere, en esta frase, una doble valencia. Por un lado, permite condensar la química erótica que estaba en el centro de sus elucubraciones estéticas ("caballo" en francés es *cavalier* [caballero], y "reina", *dame* [dama]): mientras la pintura como objeto se transformaba en la mujer deseada (la virgen que se convierte en novia), el artista se comportaba como el soltero que la codiciaba. Y como siempre, la dama tiene todas las de ganar. Por otro lado, la metáfora del juego es —una vez más— una mecánica del arte, no sólo como tema sino también como institución: un terreno en el que se gana o se pierde y en el que lleva la iniciativa quien hace las jugadas más audaces. En este punto, no hay que olvidar que Duchamp se movió siempre de un modo muy astuto y en función de una concepción pragmática y ambiciosa del arte. Cómo evitar ser un mero continuador de Cézanne, cómo no ser un epígono de Picasso, cómo servirse del cubismo y del surrealismo para fomentar la leyenda personal. O en términos de desplazamientos: huir a Munich, después a Nueva York, finalmente a Buenos Aires y después volver a París con —por lo menos— un escandalete en su haber. La movida a Buenos Aires es, entonces, la movida justa: Duchamp no viene a Buenos Aires sino que se aleja de los centros metropolitanos. Duchamp es un anti-Rimbaud: más calculador, prevé las ganancias y las pérdidas. Y si en un momento tuvo la fantasía de que una de sus grandes jugadas podía ser "cubificar Buenos Aires", su expansión se detuvo en un momento, en una escena, que tal vez nunca podamos descifrar.

Duchamp paisano

Contribución libre a las ideas sobre Marcel Duchamp.

AMPM del A.C.A. Tandil, 21 de octubre de 2001.

Por Jorge Di Paola

Desde la ventana del AMPM de ACA veo esta madrugada de viernes en qué se ha convertido El Gran Vidrio de Duchamp. Una pareja de pibes borrachos se besa sobre botellas de cerveza deliberadamente estrelladas contra la vereda húmeda. Las baldosas brillan por las astillas color caramelo que se vuelven gemas con las primeras luces del amanecer. La novia se ha corporizado, esquivada, se pelea y cruza la calle hacia los tilos de la plaza que comienzan a brotar. Ambos salen del vidrio como un delfín que salta afuera de las olas, se corren y discuten en una ráfaga sin sonido, movimientos de un pincel agitado por un mono. Veo toda esa escena detrás de una vidriera.

Hileras de chicas se toman de la mano y cantan. Todo tiene un aire orgiástico, algunas suben a los autos y camionetas. Muchos pibes vomitan y entran a comprar cigarrillos y compran conitos o hamburguesas o golosinas y se sientan mientras yo escribo con el lápiz amarillo mordido que acabo de encontrar en la vereda. Solo uso lápices perdidos por escolares, es mi ritual. Ya conservo ocho metidos en un vaso y todos están mordidos. Ese hallazgo casual escribe esta nota o esta cascarita, viruta de pensamientos al mirar por una ventana. No hubiera escrito nada si no veo cerca de una cancel este nuevo hallazgo. No me gusta compararlos, qué sé yo. Tengo la secreta superstición de creer que cuando encuentro un lápiz, algo más grande que yo, el Azar, me pide una página.

Di vuelta un papel que cubre la bandeja, ya tengo con qué divagar.

Del lado impreso dice "cervatana" y le digo a Sabrina, la camarera amiga, que se escribe con

b larga. Le digo que escrita así suena a una hembra de ciervo de origen italiano, la Cervatana, y lo pronuncio imitando a Mastronardi y ella estalla en risas.

Yo tengo una sola objeción a la Vanguardia y es que tira primero y no me parece una palabra adecuada para lo que llamamos una posición en las artes. Es una palabra de guerra, una palabra militar. Son los que mueren o matan primero y aquí queremos decir los que nacen primero o dan nacimiento a las visiones que en lo sucesivo se instalarán en el mundo.

Estoy excitado porque descubrí que Marcel Duchamp ha triunfado en exceso y lo excesivo es lo único que me gusta verdaderamente.

El Vidrio está instalado en un pueblo de provincias no muy lejos del Faro del Fin del Mundo. Esto querían los superrealistas, un arte que estuviera (como antes en las tribus) a la mano de todos y por decirlo así en la calle y en el cuerpo. Además, si uno hace una obra de vidrio la destina de antemano a la destrucción en fragmentos. Hegel decía que los juguetes se fabrican para destruirlos, que son para eso. No hay nada más contrario al sentido que un juguete indestructible.

Esto, el cuerpo, el dibujo en el cuerpo, lo agregué porque hay un pibe tatuado dos mesas adelante, un tatuaje carcelario, sin color y torpe. La risa viene porque está vestido como yo, tan mal como yo, pantalón negro y una remera azul sin inscripciones. Muy muy borracho. Manos de albañil o de pintor de paredes; sin embargo su ropa es mejor que la mía, el vaquero no esta roto ni sucio como mis pantalones.

Llega Alberto, que vende campos. Abre su maletín y me pide El Eco de Tandil, que esta en mi mesa, sin abrir. De esto no puedo hablar con Alberto, del vidrio, porque va a hablar de los vidrios y del vandalismo juvenil, justamente lo que yo creo que es creatividad violenta o se-

miinconsciente. Con él hablamos del pueblo y de la gente del pueblo. Somos dos de los tres adultos que frecuentamos el ACA tan temprano o tan tarde. Se pone a hacer cálculos, tiene que visitar un campo flor, me dice, 1200 hectáreas. Ya la luz perdió los tonos rojos y violetas. La mañana de sábado se empieza a agitar, los barrenderos limpian las veredas " la gente se puede herir con las astillas, las puntas pueden atravesar las suelas, un nene puede creer que es un caramelo" (maldiciendo) los restos tan re-

motos de El Gran Vidrio que reposa tan lejos de su fábrica y casi secreto.

La novia se estará bañando. El novio la espera o simplemente sufre su desdén y se pregunta que habrá pasado justamente esa noche, cuando se pararon sobre las astillas.

Ignoran que acá, entre todos o muchos, la prole del Gran Vidrio es multitud y se renueva todos los viernes bajo la planta de los pies y aliena acciones poco corrientes en la gente que pasa y los esquiva.

Cursos de Historia del Arte

Lic. Laura Batkis

Inscripción marzo

Comienzan en abril 2002

Informes: 4777-8915
laurabat@ciudad.com.ar
Cerviño y Sinclair

¿Viste obras de Berni, Xul Solar, Pettoruti, Ferrari, Grippo, Alonso, Gorriarena, Noé?

¿Leíste libros de Borges, Arlt, Macedonio, Cortazar, Pizarnik, Puig, Saer, Aira?

¿Escuchaste música de Ginastera, Paz, Gandini, Kröpfl, Lanza, Paraskevaídis, Bértola, Sad, Valverde?

¿Por qué? ¿eh?

www.gourmetmusical.com

música y musicología de latinoamérica
mensajes@gourmetmusical.com
(54 11) 4801-7961

¿Cómo resucitar a una liebre muerta?

Por Alfredo Prior

En su célebre performance de 1965, "¿Cómo explicarle las pinturas a una liebre muerta?", en una galería de Düsseldorf, Joseph Beuys, con la cabeza embadurnada con miel y polvo de oro, intentó explicarle el sentido del arte a una liebre muerta. Vedada la galería al público, sólo el animal podía escuchar las palabras del artista.

Esta respuesta de Alfredo Prior a la performance de Beuys es un homenaje a María Teresa Heinrich von Stoffels (1964-1965).

Nacida en Renania una fría mañana de invierno, lo primero que vio María Teresa fue el retrato del Emperador Francisco I, que su madre llevaba colgado al cuello.

Era un bello camafeo de nácar esmaltado, una joya que había pasado de generación en generación, de Von Stoffels madre a Von Stoffels hija. Desde el camafeo Su Majestad, vestido con un abrigo de oso polar, y tocado por un tricornio ornado con tres bellotas, le guiñaba un ojo.

Le guiñaba un ojo, pero el iris de su ojo abierto, una esquirra de esmeralda, resplandeció, iluminándola, sesgando el aire opaco y grisáceo de aquel amanecer renano. Tuvo una revelación; le fue dado conocer en un instante el origen de la joya, y la prosapia de su familia, las liebres Von Stoffels.

Lo que ignoraba, sin embargo, era el escarnio a la que sería sometida al año siguiente, en una galería de Düsseldorf, a manos de una suerte de chamán que le recitaría fragmentos de la guía telefónica.

Pero no nos adelantemos en nuestra historia y recordemos aquel día de mayo de 1745. Francisco I, Emperador de Alemania, duque de Lorena, Parma y Plasencia, y gran duque de Toscana, salió de cacería, acompañado por un pequeño séquito de cortesanos.

Persiguiendo a un ciervo de inusual belleza se internó en la espesura de un bosque sombrío,

alejándose de sus acompañantes. Su Majestad ignoraba que sus enemigos acérrimos de la Liga Revolucionaria Húngaro Zígana le tenían preparada una emboscada.

Son habilísimos los zingaros en el adiestramiento de animales. Aquel año de 1745 se había puesto de moda entre sus domadores el temible oso polar, que importaban de Groenlandia.

Precisamente uno de tales osos, al que llamaban Diderot, esperaba al Emperador para darle muerte. Entre sus dientes llevaba un alfange, por si no bastaran sus garras para su designio asesino.

De más está decir, ya lo habrán adivinado, que el ciervo era un señuelo de los gitanos, un cómplice de Diderot, ¡la traición cornamentada! Condujo al Emperador hacia un gigantesco abedul, tras del cual apareció el oso, tocando una pandereta y bailando una danza guerrera de vistosa coreografía.

Francisco I creyó que era una joda, un espectáculo preparado por sus cortesanos para hacer más deleitosa esa jornada. Paró su caballo en seco, y se dispuso a disfrutar del espectáculo.

Una liebre que por allí pasaba percibió que las intenciones del urso eran non sanctas. En el preciso momento en que Diderot despanzurra de un zarpazo al caballo, y el Emperador caído a tierra, caía también en el error de su confianza, la liebre comenzó a silbar la Marcha Imperial, con esos agudos de los que sólo son capaces las liebres.

Si hay algo que no soportan los osos, por polares que sean, son los sonidos chirriantes; se mean del susto y entran en un estado catatónico, que se los diría embalsamados.

El Emperador aprovechó la ocasión para descestrar al plantígrado tres tiros certeros que le dieron muerte.

A su Majestad nunca le importaron demasiado las liebres, pero ese día descubrió que estos nobles animales podían pensar, y lo que es mejor, además eran monárquicas.

- Pensamiento es lo que entienden por verso, y

allí lo encuentran, como encuentran los niños imágenes y melodía - dijo para sus adentros. Y luego en voz alta (acompañándose con una lira que siempre llevaba consigo por si se presentaba ocasión tan digna como ésta para tañerla) prosiguió:

Hermana liebre,
la vida se alimenta del cambio,
cada temporada desechamos carros nuevos
y mujeres, y guerras.
Ni coronas de oro ni de espinas,
ni las agujas de las catedrales apuntando al cielo,
pueden salvarnos de esta tinta corroída
con que escribe Historia sus anales.
Un pergamino es la carne del hombre
en que ríe esta escrita inquietud que nunca cesa.

A lo que la liebre replicó, en su lenguaje chirriante de silbidos:

Padre, Señor:
Mis huesos tiemblan, escucho reverberar la tierra
y la trompeta bala en el matadero.
¿Seré yo (¡Oh, María,
María Teresa Heinrich Von Stoffels!)
célibe títere de peluche,
testigo del verdugo?
¿Será esta mi maldición,
Señor, en vuestra bendita tierra?

Francisco I enjugó una lágrima y siguió verseando:

Todos los poetas franceses pueden hacer un verso inspirado,
pero ¿quién como vos, liebre alemana,
ha pronunciado seis versos admirables en cadena?
Una apariencia de recursos templea mi mano
para firmar decretos y sentencias,
mas aquel que sopla a través del bronce
¿logrará a través de la plata respirar un día?

Hombres y mujeres,
siervos y nobles del máspreciado linaje,
muertos o vivos,
a todos he moldeado a capricho e imperial fantasía.
En mi mente los hice entrar y utilicé sus servicios.
Por cada boca hablé en discursos y batallas.
Difícilmente alguien podría haber dicho mejor
sus tristezas y alegrías,
sus esperanzas y temores,
sus creencias y flaquezas.
Por cada boca hablé y hoy hablo doblemente,
por la tuya y por la mía.
Nunca en esta tierra alemana
será cazada una liebre,
y aquel que ingiriera su carne será considerado canibal.

Desde aquel entonces, y mientras el Emperador vivió, fueron cumplidas sus palabras.
Una amplia ala de Palacio fue destinada a la familia de las liebres Von Stoffels. El joyero imperial diseñó un camafeo, aquel que describimos, aquel que pasó, según la tradición, de madre a hija, hasta llegar al aciago día en que la última de las Von Stoffels fue muerta y exhibida en una triste galería de Düsseldorf.
Antes de expirar pronunció estas palabras, que fueron desoídas por el matarife:

Cada familia, en esta comarca,
ha marcado con sus patas
sus centímetros de espacio.
No hay más luz que las de unas brasas apiladas en baldes.
Ni otro aire que el de la putrefacción,
ni agua ni agujero donde ocultar nuestro excremento.
Así como se quiebra repentinamente la rosa,
contemplamos inermes,
la transformación de los actos en escombros.

Buenos Aires, agosto de 1998.

La Poesía del Soporte

Por César Aira

La galerista, en su papel de mediadora entre los artistas y los compradores, se muestra preocupada por la displicencia de los primeros en el uso de soportes atractivos para los segundos. La oigo discutir con un joven artista que se obstina en hacer sus dibujos en hojas de papel corriente, el primero que le cae en las manos; efectivamente, esos papeles ordinarios, blandos y frágiles, incómodos de manipular, tienen el inconveniente clave, para el comprador potencial, de ser poco durables; en un año van a estar amarillos, si es que no están ajados o rotos --para evitar lo cual habrá que pasar por un engorroso proceso de enmarcado. El que compra arte compra eternidad, y a ésta la quiere ya hecha, sin prolegómenos.

La posición del artista también es atendible. Rechaza con razón los buenos modales del arte comercial, o del comercio del arte; su indiferencia a las convenciones del "packaging" es parte de su actitud artística, y no quiere renunciar a ella.

Un modo de conciliarlos sería reivindicar, o inventar, la "poesía del soporte", el aura propia del soporte antes de que reciba la inscripción de la obra de arte. Un antecedente muy persuasivo es Paul Klee. Todos saben que Klee daba más importancia, y dedicaba más trabajo, al soporte que a la obra, fuera ésta pintura o dibujo. Preparaba interminablemente la tela, cartón, papel o madera sobre los que iba a pintar o dibujar, y lo hacía siempre de modo distinto. Hay un libro que ha recopilado sus recetas; como un niño haciendo "experimentos", probaba con cualquier cosa que pudiera conseguir: colas, aceites, pastas, polvos, tiza molida, lacas, harinas... a diferencia de los niños, anotaba meticulosamente los ingredientes y proporciones de cada mezcla. Era más bien como un científico casero o un sabio loco a la busca de las receta

insólita. También anotaba el procedimiento: con la mezcla obtenida le daba una mano más o menos cargada a la tela o el papel, lo dejaba secar una semana, o tres días, le daba una segunda mano con la misma mezcla o con otra, o con la misma adelgazada o espesada, repetía el secado, etc. Había desarrollado una sensibilidad especial para los resultados, es decir la superficie a obtener, más blanca o amarillenta, marfilina, lustrosa, opaca, granulada, lisa, resbalosa, adherente...

Una vez que el soporte salía del laboratorio del Doctor Klee, el artista Klee pintaba o dibujaba sobre él, en unos minutos, "ya que estaba", casi como una excusa para justificar el trabajo anterior, en el que evidentemente estaba puesta toda su libido creativa.

Supongo que el procedimiento tiene alguna ventaja psicológica, en tanto despoja de su importancia el momento convencional de la creación. Pone cabeza abajo la historia tal como la conocemos, y como todas las inversiones da una ilusión de libertad --que puede ser sólo eso, una ilusión, pero en este terreno todo está hecho de ilusiones. La ventaja creo que está en que el compromiso con el objeto, con el resultado, se ha resuelto antes, y el trabajo artístico propiamente dicho se realiza con esa utópica gratuidad que da libre cauce a la ensoñación.

Y hay además un beneficio más práctico, de cara a la esquivia clientela de la galería. Porque los que compran una obra de arte, compran un soporte, no una obra de arte. No podría ser de otro modo, y el joven artista tendrá que reconocerlo, y tendrá que reconocer que se equivoca al pretender que le comprenden directamente su obra. Nadie se lleva una obra de arte a su casa, porque eso equivaldría a llevarse al artista, su trabajo y su vida. Sólo desdoblado en Sabio Loco, en ingeniero secreto de soportes, el artista puede seguir siendo artista, y vender convenientemente sus obras. Así todos quedan contentos.

Sirenas bajo la lluvia

Lola Mora y la parábola de Roma en el imaginario artístico argentino

Por Amanda Salvioni
(traducción de Beba Eguía)

Era una tarde de 1906. A la Reina Elena que paseaba en auto por el flamante distrito de Ludovisi le llamó la atención una pequeña casita en Vía Dogali. Informada acerca de las originales actitudes artísticas de su propietaria, la escultora argentina Lola Mora, la Reina manifestó su deseo de entrar a la casa. (1). La visita de la consorte de Vittorio Emanuele III a su atelier seguida al día siguiente por la de la Reina Madre, consagraron a la artista sudamericana como protagonista indiscutible de la refinada y cosmopolita belle époque romana, si bien desde hacia algunos años ella frecuentaba las figuras más conocidas, como Gabriele D'Annunzio, Guglielmo Marconi o Paolo Tosti. Lola Mora, como solía firmar sus propias obras, había llegado a Roma gracias a una beca de estudio otorgada por los gobiernos liberales argentinos para quienes la capital de Italia era el lugar consagrado a la formación artística de los jóvenes talentos. En los últimos años del siglo XIX, la educación artística formaba parte de las preocupaciones de aquellos gobiernos como un elemento fundamental del programa de modernización e instrucción de la joven sociedad. El nacionalismo positivista (2) del que se nutrían las clases dirigentes tendía en realidad a una concepción utilitaria del arte que privilegiaba los aspectos formativos y sociales antes que los puramente estéticos (3). Si se tiene en cuenta la concepción que las clases hegemónicas estaban elaborando de su propio país y de sí mismas, profundamente influidas por el evolucionismo darwinista, la nueva nación no podía aspirar aún a una expresión artística propia, fruto exclusivo de la madurez de los pueblos, aunque hubieran recurrido a las fuentes

del viejo mundo. En este sentido, en una Europa concebida en forma utilitaria como lugar de aprendizaje de la modernidad dividido a su vez en un sistema de modelos canónicos, Roma, que no ofrecía modelos sociopolíticos o económicos considerados ideales, figuraba sobre todo como destino especializado en la educación estética de los miembros de la nueva sociedad. Entre 1870 y 1880 una primera generación de pintores y escultores argentinos fue enviada regularmente a Florencia y a Roma para estudiar con los exponentes más notables de la academia de estas dos capitales del arte italiano. Los juicios que dieron los modernos historiadores del arte argentino sobre esta generación italianizante no son favorables. Según éstos, los becados de la década del 70 darán efectivamente impulso a los primeros movimientos artísticos nacionales fundados en el fecundo decenio de 1880, pero edificarán su estética sobre las enseñanzas corrientes de la academia italiana donde aprenderán un arte ecléctico hecho de realismo, romanticismo y clasicismo, impidiendo o postergando la importación de tendencias más modernas y estimulantes como el impresionismo (4). Será sólo con una segunda generación de becarios enviados a Francia a partir de 1880 y 1890 que podrá finalmente ingresar en la Argentina una estética moderna.

En este contexto, Lola Mora, que había manejado con habilidad sorprendente su precoz talento artístico, además de algunos remotos contactos familiares con personajes del poder hasta obtener la ambicionada beca de estudios, aparece como un epigono de ese primitivo movimiento italianizante (5).

En ese sentido, Lola sufrió en sus vicisitudes artísticas y humanas la parábola descendente del prestigio de Roma como capital del arte. Lola había nacido en Tucumán en 1866 de una

acomodada familia vagamente ligada al poder local y había sido iniciada en el arte por Giacomo Faluccci, un pintor napolitano catapultado en la provincia del noroeste argentino por los primeros movimientos migratorios. Es muy probable que fuera Faluccci quien indujo a Lola a solicitar la beca para estudiar en Roma con Francesco Paolo Michetti que residía desde hacía algunos años en la capital. El episodio del encuentro entre Lola Mora y el retraído Michetti, que por principio nunca había admitido a ningún discípulo en su atelier, es uno de los momentos preferidos por los biógrafos de la escultora argentina, además de uno de los pocos que ella misma narró con profusión de detalles (6).

Apenas llegó a Roma en 1897, Lola se apareció en el estudio del pintor en compañía del influente y mundano embajador argentino, Enrique B. Moreno, cuya benévola protección se había asegurado. Ante la firme negativa de Michetti, Lola, con igual obstinación y no sin algunas lagrimas de conmovido patriotismo, recurrió al argumento de su exótica proveniencia que al parecer resultó convincente.

La creciente fama de Michetti en el panorama artístico italiano ya estaba en decadencia desde hacía tiempo, y desde entonces, poco a poco el pintor entró en esa larga etapa de aislamiento e inactividad, "a fin de interrogar el misterio de sí mismo y del universo", según las palabras de D'Annunzio (7), del que nunca se recuperó. Resulta difícil valorar los éxitos logrados por Lola Mora durante su aprendizaje con Michetti, ya que se perdieron los rastros de su producción en aquel período, así como sus ejercicios artísticos verísticos, practicados también por el maestro a través de la fotografía y el modelado, que tuvo una impronta sin duda mayor que la vocación simbolista manifestada por el autor en *Il voto*. De todos modos, Michelett introdujo a Lola en los círculos vinculados a D'annunzio donde el escultor Costantino Barbella la convenció por fin para que se dedicara por completo a la escultura.

Acompañada por el mismo Michetti, Lola Mora acudió entonces al escultor Giulio Moteverde, y se convirtió en su fiel discípula. El escultor era

conocido en Buenos Aires, donde su obra, la estatua de Giuseppe Mazzini se había inaugurado en 1878 en la elegante Plaza Roma. La búsqueda de Monteverde estaba orientada en su conjunto a la fundación de un arte nacional que con "un realismo razonable y un nuevo academicismo" (8) se convirtiese en una expresión de los valores de unidad y grandeza de la nueva nación y de la primacía de su capital. El camino elegido, el de un lenguaje clasicista, enfático y grandilocuente, acompañaba las retóricas oficiales de los nuevos estados conservadores de fin de siglo, cualesquiera fuesen las latitudes de las cuales provinieran. Cuando Lola llega a su atelier, Monteverde estaba trabajando en *Il Pensiero*, destinado a decorar el Vittoriano. Al atelier de Monteverde acudían muchos más artistas que al de Michetti y acogía jóvenes aprendices que venían de todo el mundo para aprender las técnicas de escultura en mármol y satisfacer la creciente ambición monumentalista oficial y conmemorativa de las jóvenes naciones. Lola no fue la única mujer formada por él: poco más tarde se habría sumado a ella la desafortunada escultora chilena Rebeca Matte. Sin embargo, la argentina había asimilado más que ninguna otra algunas enseñanzas fundamentales del maestro, entre ellas la habilidad para manejar su propia imagen. Al adecuar su personaje a la curiosidad por lo exótico y lo estetizante de los círculos aristocráticos romanos, Lola Mora adoptó una vestimenta que era una cita en clave femenina de las ropas tradicionales del gaucho, las bombachas de campo y boina de artista que la hicieron famosa.

"Es una figura que no se olvida - escribía Edmundo de Amicis, corresponsal en Roma del diario porteño *La Prensa* - como no se puede olvidar su nombre que parece inventado por un poeta. ¡Que gracioso nombre! ¡Lola Mora!" (9) Si Monteverde, con su especialización en la escultura monumental aspiraba a contar con una clientela oficial, Lola Mora hacía lo mismo. Cuando en 1898 a causa de la reducción del gasto público, se le suspende la beca de estudios, Lola debía comprender la importancia de tener una buena relación con el poder. No dudó por lo tanto en dirigirse al presidente Julio Roca

en persona, de quien obtuvo la renovación de la beca por otros dos años. Su perfil de artista se inscribía cada vez más en el ámbito de un mecenazgo oficial de las tendencias políticas definidas en ese entonces.

Resuelta la emergencia económica, Lola Mora se lanza inmediatamente a abrir su propio atelier. Para ese fin, Prescelse constituía la zona indicada por la reciente urbanización de la capital, donde primaba un ambiente de burguesía media alta, de modo que primero se estableció en Vía Venti Settembre numero 40, para luego trasladarse a un elegante edificio en la esquina de Lungotevere Prati n. 16, y por ultimo, recién en 1905 emprendió la construcción de la villa de la Vía Dogali (10).

Era evidente que Lola estaba apuntando decididamente a la clientela oficial. No obstante, la escultora se estaba reservando un espacio de expresión fuera de aquella practica artística histórico conmemorativa. Ya en los primeros meses del 1900, había trazado el primer boceto de una fuente inspirada ornamentalmente en la mitología marina, que había obtenido el premio anual de Promotice di Roma (11).

En aquellos años, Mario Rutelli, un alumno de Monteverde, originario de Palermo, se dedicaba a la fusión del bronce de la Fontana delle Naiadi (ninfas), destinada a la decoración de la muestra del agua bendita en Piazza Esedra. Si bien no hay pruebas, puede suponerse que dada su asidua frecuentación de Monteverde, Lola haya podido ver las figuras desnudas de las ninfas de Rutelli, antes que fueran enviadas de la fundición de Palermo a Roma a fines de 1900. Por otra parte, la sugestión icnográfica podía también provenir del inmenso patrimonio artístico de las fuentes de Roma, y en particular de la Fontana del Nettuno, del lado norte de Piazza Navona, decorada en 1878 con las nereidas y los caballos marinos de Gregorio Zappala e Andre della Bitta, decoración que entre otras cosas coincide en todos sus elementos con el primer boceto de la fuente de Lola Mora (12) sucesivamente modificados.

A mediados de 1900, en ocasión de su primer retorno a Buenos Aires, Lola llevaba consigo el boceto de su fuente de las Nereidas, cuya ad-

quisición propone a la Municipalidad de la capital argentina como decoración de la central Plaza de Mayo. El proyecto, que suponía nada menos que la sustitución de la pirámide de Mayo, el monumento mas antiguo y significativo de la cad (13) es aceptado por el intendente no sin desencadenar las protestas del Consejo Municipal a causa del alto costo que requería su realización en mármol de Carrara. Pero el Consejo debió rendirse a lo que parecía una obra fuertemente "auspiciada" por el presidente Roca en persona. En ocasión de su viaje, Lola, sin duda se había asegurado la protección incondicional del presidente y la amistad sin reservas del viejo Mitre. Abundaban, pues, los apoyos oficiales. La fuente de las Nereidas, la obra maestra indiscutida de Lola Mora, destinada a dar vida a uno de los más fascinantes e imperecederos mitos urbanos de la capital argentina, fue inaugurada en mayo de 1903, no en la Plaza de Mayo, donde la presencia de la Catedral no daba lugar a la ostentación de las marmóreas desnudeces femeninas, sino en un parque próximo. El evento desencadenó protestas de orden moral. Las Nereidas de la fuente, con doble cola, donde el cuerpo de pez, como en la mas consuetudinaria y familiar iconografía de las sirenas nacia bajo los glúteos para abrirse en dos colas sinuosas, ostentaba en verdad una inesperada y provocativa desnudez femenina. Pero la sensual interpretación mitológica de Lola Mora también tenía defensores ardientes, como el poeta Amadeo Valladares, quien declaró que la fuente había sido "creada con gozo, según la expresión dannunziana", y condenó a los "pudibundos con escrúpulos monjiles que gritan por ahí que es insolente el verismo de sus carnes marmóreas" (14). La audacia de Lola fue saludada por otros como signo inequívoco del ingreso de la modernidad artística en la capital. Por lo tanto la fuente es comparada -mediante una operación que podríamos considerar impropia- al Monumento a Sarmiento que Rodin había inaugurado hacia poco tiempo en Buenos Aires arruinando el sentido estético y patriótico de los argentinos: la discutida obra de Rodin y la fuente de Lola Mora parecen indicar que en nuestra populosa capital

existe el deseo de quitarle su apariencia de "fastuosa factoría" (15).

La feliz intuición espacial de la fuente de Lola Mora, como suele llamársele, que inscribe toda la composición en una espiral de gracia manierista, el carácter helénico de las bóvedas que atemperan con elegancia neoclásica la exuberante interpretación mitológica, el juego de fuerzas ascendentes y descendentes, que acompañan en forma ideal los movimientos del agua, convierten a la fuente en una de las obras más logradas de toda la abundante estatuaria de Buenos Aires.

Con su primera y feliz realización, Lola había ganado la admiración tanto del movimiento anárquico feminista que la consideraba un símbolo de mujer emancipada y anticonformista, como de los fundadores de un incipiente nacionalismo xenófobo que veían en ella la ocasión para romper el monopolio que los artistas extranjeros detentaban en la producción de monumentos en Argentina. Al principio, en varios sentidos, Lola era una figura "descentrada": por su condición de mujer independiente y artista, por su origen provinciano, por su aislamiento en el ambiente artístico argentino, con el que nunca quiso tener contacto. Sin embargo, una especie de fuerza centrípeta la atrajo sin intermedios ni términos medios al corazón del Estado, a la presidencia de la república y a Roma, centro del clasicismo. Esta paradoja comenzaba a hacer de ella ese inextricable enigma que, luego de un tiempo, una vez disipada su imagen real, dio vida al mito mistificador y ambiguo que desde casi un siglo atrás vincula su nombre musical y sugestivo al icono de un vago anticonformismo más costumbrista que artístico.

En los años siguientes, Lola fue autora de un número asombroso de monumentos conmemorativos que celebraban a los héroes del panteón nacional, confeccionado no hacía mucho por Bartolomé Mitre en su investidura de historiógrafo e inventor de la tradición. La única condición que ponía la escultora era que las obras se realizaran en Roma y fueran transportadas e instaladas por ella misma. El motivo de este procedimiento era la técnica aprendida de Mo-

teverde del tallado indirecto que precedía al modelado en arcilla y el pasaje al yeso de tamaño natural a cargo de la autora y más tarde la ejecución en mármol a cargo de operarios especializados cuya total ausencia en la Argentina hacía imposible su realización en el lugar. La técnica le valió a Lola Mora repetidas acusaciones y sospechas de su efectiva capacidad de escultora. Hacia la década del 30, el historiador de arte José León Pagano, se encargó de hacer explícita la insinuación y transmitirla a la posteridad, escribiendo que Lola había tenido "colaboradores demasiado activos y poco discretos" (16).

Prescindiendo de los inconvenientes, los continuos viajes de Lola Mora entre 1900 y 1914 entre Roma y Buenos Aires, cuya frecuencia aún hoy asombra, contribuyeron a trazar un puente imaginario entre las dos capitales, sostenido por la prensa de ambas naciones por distintos motivos de complacencia. Roma asumía los atributos de ser una cuna de genios: "y nosotros pensamos con orgullo en nuestra sagrada tierra, donde los verdaderos genios se forman y fecundan produciendo criaturas graves o juveniles del arte y de la vida que cruzan el mar de uno a otro continente para decorar con los signos de la belleza ciudades misteriosas y lejanas" (17).

Buenos Aires, por su parte afirmaba haber abierto una verdadera sucursal artística propia en la capital de Italia, de donde volvían esculpidos en mármol los héroes de la patria, dando vida a un movimiento migratorio más noble y menos molesto que aquel que efectivamente se producía en los dos países: "tiene así pues, Buenos Aires, una verdadera sucursal artística en Roma, de donde va saliendo con destino a las playas argentinas una verdadera emigración de grandes figuras que van a poblar los monumentos de la gran metrópoli del sur, llevándole con las imágenes de sus próceres el aliento artístico de la tierra de los Césares, adonde cada vez en mayor número van llegando en busca de inspiraciones clásicas sus jóvenes artistas" (18). Había algo de exaltante y consagratorio en este movimiento de símbolos patrióticos, que iban a recibir en el corazón del

antiguo imperio romano el noble bautismo del mármol. Hasta su condición de mujer y su imagen inconveniente llegaban a dotar a la figura de Lola de un aura virginal -acentuada curiosamente, sobre todo por la prensa italiana- (19) a través de la cual los sagrados símbolos de la patria argentina se encarnaban en el solemne marco del clasicismo. Esta feliz conjunción de imágenes -la virgen consagrada al arte, la Roma clásica y eterna, y los padres de la patria aún carentes de una legitimación definitiva- le procuraron a Lola en Argentina compromisos oficiales de altísimo valor simbólico, como por ejemplo el Monumento a la Bandera en la ciudad de Rosario.

Desde entonces el cuadro de referencia estético de Lola y las circunstancias extra artísticas que habían favorecido su ascenso comenzaron a cambiar. La exposición internacional de Buenos Aires de 1910 había inclinado el gusto porteño hacia el arte moderno (20). Ni su riguroso academicismo ni las soluciones formales tendientes al clasicismo de Lola Mora podían contener ya la ambición de modernidad del público argentino. Sin embargo, las críticas acérrimas que se le hicieron más tarde, no estaban motivadas solamente por este desfase respecto de las corrientes modernas consideradas, sino además por algunas características peculiares del arte femenino (21). Mucho más nefasta se revelaría la interdicción política. En 1912 el Congreso Nacional en el que diputados radicales y socialistas hacían sus primeras apariciones promovió varios interrogantes parlamentarios acerca de los despilfarros de los gobiernos conservadores. En particular, se investigaron los gastos de decoración del neoclásico edificio del Congreso que exhibía en los laterales de la escalinata principal figuras de mármol encargadas a Lola Mora. Toda las iras del ala progresista del Parlamento parecían convergir en aquel ícono de la era conservadora en la que se había convertido Lola a los ojos de los opositores. Por encargo del Congreso sus esculturas por fin fueron removidas de allí, y se anuló todos sus contratos laborales. Poco después, Lola Mora, en su propia patria, es objeto de un ciego repudio que dispersa muchas de

sus obras. En 1914, volvió por última vez a Roma para vender su villa, que fue adquirida por un instituto de crédito. Curiosamente, el director de esta institución se la donó a Lina Cavallieri.

Lola Mora fue sobrepasada en igual medida por el giro súbito que se operó en aquellos años en la política argentina y por la declinación irreversible del arte alegórico y grandilocuente que la escultora había aprendido en una Roma que contemplaba con exaltación el mármol del Vittoriano. Demasiado italianizante para el gusto de un nacionalismo ya afirmado, y en busca de formas originales de expresión, Lola, marginada ya de la reaccionaria aristocracia femenina argentina, es repudiada también por el movimiento anarco feminista, que en el periódico *La Protesta* la declaró "muerta" y la describió como "una alucinada de falsos ídolos [...] al servicio de una sociedad degradada" (22).

Con posterioridad a su fracaso como escultora oficial, Lola Mora se dedicó a las actividades más diversas, cuyo hilo conductor parece sin embargo constituir una tentativa inconsulta para redimirse de las horrendas acusaciones que le habían sido dirigidas desde la de traicionar el espíritu nacional hasta la de ofender el sentido común del pudor. Patentó un sistema cinematográfico que habría permitido la proyección del films a la luz del sol, útil para tutelar la moralidad pública, puesta en peligro por la oscuridad de los cinematógrafos: insólita manifestación de pudor por parte de la mujer que había escandalizado a media sociedad porteña. Luego proyectó un túnel que debía unir la Casa Rosada con la zona del puerto, donde, en 1918 había sido transferida su fuente, al resguardo de las miradas indiscretas.

Se propuso además como superintendente para sistematizar y salvaguardar el patrimonio cultural colonial e indígena de la ciudad Jujuy y, siempre ansiosa para hacerse perdonar la traición romana, proyectó una fuente colonial con el mármol argentino que, según ella misma decía, nadie disfrutaba. Esta exploración tardía y desesperada de los resortes nacionales, la llevó al punto de buscar petróleo en las minas de carbón de Salta, y esta última aventura minó pa-

ra siempre su salud y agotó sus ahorros.

En 1936 murió en Buenos Aires en la pobreza. En los decenios siguientes se implantaron los fundamentos del mito, alimentado por una suerte de sentido de culpa frente a Lola Mora, que la sociedad de Buenos Aires consideró como un deber tributarle. El imaginario ciudadano, sobre todo, se conmovió por la persecución moralista y retrógrada de la que fue víctima la autora de la fuente y que el mito trasmite como causa de su ruina sin tener en cuenta los factores sociopolíticos o puramente estéticos de su fracaso. Aunque a menudo se haya hablado de olvido en la prensa de Buenos Aires, aún antes de su muerte empezaron a aparecer vibrantes j'acuses en los que la biografía de la escultora aparecía una y otra vez mientras se subrayaba la ingratitud de la cual había sido víctima (23). En esta primera producción escrita sobre Lola Mora, florece una suerte de anecdotario correctivo de dos de los aspectos más embarazosos de su figura, la falta de espíritu nacionalista refrendada por anécdotas sobre su repetido rechazo a renunciar a la ciudadanía argentina, y su desobediencia respecto de las prerrogativas de su sexo, corregidas por imágenes de una Lola educadora y preocupada por la infancia. Sólo falta para subrayar la miseria de sus últimos años, una patética y subjetiva imagen: la de Lola, con la mente obnubilada, perdida en una noche de lluvia, que seca desconsolada con un pañuelo sus neredias abandonadas, desnudas, a la intemperie (24).

Por lo tanto, el mito surge en circunstancias particularmente propicias y recurre a mecanismos canónicos de los mitos urbanos: un topos, un lugar físico, un objeto -en este caso la fuente- consagrados al culto del valor que de tanto en tanto quiere exaltarse -la belleza, el anticonformismo, la emancipación femenina- y que crueles fuerzas contrarias condenan al ocultamiento; la transfiguración de un personaje real que se presenta a la fantasía del mitógrafo en la desnudez de un icono -en el caso de Lola, la de la mujer que lucha por su libertad de expresión-, por fin el recuerdo de la persecución, que per-

mite al mismo tiempo la crítica social y la catarsis colectiva.

En 1954, poco antes de la caída de Juan D. Perón, el escritor tucumano Pablo Rojas Paz publicó una novela inspirada en la figura de Lola Mora. La exuberante e improbable protagonista, una tucumana poseedora de avasallante belleza y sensualidad, después de haber sido mancillada por una culpa erótico sentimental y de haber buscado una comunión con la naturaleza bárbara del altiplano que por fin descarga sus energías en la vocación artística. Pero en el momento de narrar la etapa romana de la biografía escultora, el autor de dicha criatura debe haberse sentido una suerte de desasosiego. La ambientación de Roma con su bagaje de religión solemnidad y antigüedad clásica no estaba de acuerdo con ese despliegue de rebelión y anticonformismo. Es así que Rojas Paz lanza a su protagonista hacia el deslumbrante París, no antes de haber justificado así la licencia biográfica: "ella no iba a Roma porque le tenía alergia a la ciudad. La magnificencia del Vaticano le parecía un abuso de confianza con la religión [...] Roma no era ni divina, ni humana ni italiana. Era la grandiosidad sin tasa, además toda la pintura del Renacimiento le pareció siempre un fantástico afiche de propaganda del catolicismo. París era otra cosa; París estaba hecha a la medida del hombre" (25). Al volver de París, la heroína de Rojas Paz pondrá sus últimas energías en una tardía vocación nacionalista dedicándose a impedir a toda costa la explotación extranjera de las reservas petrolíferas nacionales, eco probable de la nacionalización promovida por Perón. El nacionalismo aristocrático-populista de la Lola de Rojas Paz fallara necesariamente, como falla el proyecto de gobierno de la oligarquía en el pensamiento peronista impregnado de un nacionalismo pesimista. Y en una noche de lluvia Lola pierde la razón, víctima de la tara hereditaria de la locura, símbolo de la impotencia de su clase para conducir el país.

La mediocridad general de las obras dedicada a Lola Mora -novelas, biografías, piezas de teatro, films y milongas, además de una gran cantidad de proyectos que han quedado inconclu-

sos no por casualidad (26)- en las que debe señalarse la ausencia de estudios críticos y especializados sobre su obra artística-, se debe tal vez a la dificultad de hacer coincidir los datos de los que se dispone con los mitos que el imaginario porteño se ha obstinado en cultivar, quedando tenazmente vinculado a un icono de extraordinaria ambigüedad. Después de todo, Lola, cuyas cenizas fueron honradas por una escolta militar durante la última dictadura (27) no llega a ser la Camille Claudel argentina. Una de sus biografías recientes empieza declarando con sinceridad que Lola "no es el personaje que me hubiera gustado encontrar" (28). Roma parece ser la mayor responsable de esta especie de amarga inadecuación que, en el imaginario argentino del Novecento se convierte en símbolo de un convencionalismo somnoliento y retrógrado, y ve que su prestigio se esfuma irremediablemente sobredeterminado por la adhesión incondicional de la intelectualidad argentina al ambiente artístico e intelectual francés. "Otro -concluye la misma biografía con su habitual candor- hubiera sido acaso el cantar si Lola Mora hubiese estudiado en París en vez de hacerlo en Roma" (29).

Notas

- (1) "Las Reinas de Italia en el estudio de la escultora argentina Lola Mora", *La Tribuna Ilustrada*, 18 marzo 1906.
- (2) La categoría es utilizada por Oscar Terán, "Nacionalismos argentinos (1810-1930)", *revista de ciencias sociales*, n.1, noviembre 1944: págs. 31-40. Citado por Miguel Ángel Muñoz, "un campo para el arte argentino. Modernidad artística en torno al centenario", Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en Argentina. (1880-1890), a cargo de Diana Beatriz Wechsler (Buenos Aires) ediciones del Jilguero, 1998), pág. 44.
- (3) Como habría declarado el ministro liberal Joaquín B. González: "el arte -o la facultad estética- es, así, en la vida de las sociedades, elemento de regeneración y de progreso; y como tal de primordial interés para su gobierno político, que vela por la integridad de las fuerzas conservadoras de las naciones". Joaquín B. González, "El concurso del arte en la cultura nacional", *Obras completas*, Vol. XIV (La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1935), pág. 448. Citado por Miguel Ángel Muñoz "Un campo para el arte argentino. Modernidad artística en torno el centenario". Cit., pág. 49.
- (4) Es la tesis dominante de la historia general del arte en la Argentina, v. 6: fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1988).
- (5) "Con el camino abierto a París se quebró la tradición que conducía -invariablemente- a las aulas y talleres italianos, iniciándose un cambio en la estética sostenida en la Argentina; el nuevo estilo enfrentaría diariamente a los partidarios del clásico lineamiento neorromántico -como Lola Mora- con los receptores del espíritu rodiniano -como Yrurtia- y con los amantes del naturalismo", Oscar Félix Haedo, *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina* (Buenos Aires: Siglo y medio- Eudeba 1974), pág. 22.
- (6) En un reportaje que le dedica en 1903 la prestigiosa revista de Barcelona *La Ilustración artística*, Lola Mora contó animadamente el famoso episodio. El artículo sigue siendo hoy una de las poquísimas fuentes biográficas directas sobre la escultora. Justo Solzona, "Lola Mora", *La Ilustración artística. Periódico semanal de literatura, arte y ciencia*, Vol. 22 n. 1138, 1903.
- (7) Citado por Maria Mimita Lamberti, "1879-1915: Los cambios del mercado y la búsqueda de los artistas", *Storio dell' arte italiana/ Il Novecento* (Turín: Einaudi, 1982), págs. 5-172.
- (8) *Ibidem*, pág. 35.
- (9) Correspondencia desde Roma sin título firmada por Edmundo de Amicis, *La Prensa*, 27 enero 1902.
- (10) Los variados cambios de residencia son reconstruidos y detalladamente descritos por Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*. (Buenos Aires: Planeta, 1997).
- (11) *Ibidem*, pág. 64.
- (12) Una fotografía de este primer boceto fue publicada por el diario *La Nación* como ilustración del artículo sin firma de un corresponsal en

Roma: "La fuente de Lola Mora. Una ficción mitológica", *La Nación*, 23 de abril de 1901.

(13) El mismo artículo definía sorprendentemente la fuente en passant como "la fuente monumental destinada a sustituir la Pirámide de Mayo en la plaza homónima". *La fuente de Lola Mora. Una ficción mitológica*", cit.

(14) Citado en Páez de la Torre, Terán, *Lola Mora. Una biografía*, cit., pag. 98.

(15) "La inauguración de la fuente de Lola Mora", *Caras y Caretas*, 30 de mayo de 1903.

(16) José León Pagano, *El arte de los argentinos*, volumen III: desde la pintura en Córdoba hasta las expresiones más recientes (Buenos Aires, Edición del autor, 1939), pág. 374. Casi medio siglo antes, otra escultora americana, la estadounidense afroindia Edmonia Lewis había ido a Roma para aprender las técnicas para trabajar en mármol. A diferencia de Lola Mora, Edmonia, que tenía motivos para temer peores persecuciones en su patria, a causa de que la inadecuación de su sexo estaba acompañada por el color de su piel, se negó siempre a contratar trabajadores del mármol italianos, precisamente temiendo eventuales acusaciones de falsedad.

(17) *La Patria*, 20 de octubre de 1903.

(18) *Caras y Caretas*, 20 de enero de 1906.

(19) Las descripciones de Lola tienden a menuedo a subrayar su absoluta dedicación al arte que parece necesariamente implicar para los críticos italianos la renuncia a todo interés y prerrogativa femenina. Véase, por ejemplo, la descripción de De Amicis: "Hay que verla en el taller de Lungotevere, sin adorno y sin ningún rebuscamiento de elegancia, vestida con una larga túnica de tela gris, que comunica una extraña gracia a su persona", cit., o el reportaje de *La Tribuna* ilustra: "adora su arte que constituye su más grande ambición y la finalidad de su vida.

(20) Un editorial de la revista *Atlántida* criticaba en 1911 el boceto del Monumento a la Bandera de Lola Mora, reprochándole absurdamente no haber traducido en el mármol el fervor nacionalista de los escritos de Sarmiento, Avellaneda o Andrade: "no hay una sola traducción de los

vuelos patrióticos y poéticos de estos ilustres argentinos". El artículo concluye afirmando que el monumento sería criticado "cuando se lo compare con las eximias obras del arte escultórico que la concurrencia extranjera nos ha proporcionado en ocasión del Centenario", "Crónica del Centenario. Monumento a la Bandera", *Atlántida*, volumen II, n. 5, 1911.

(21) José León Pagano, que es quien más destaca esta falta de "actualidad" como valor positivo en el juicio sobre Lía Correa Morales, llega a justificar el presunto aislamiento del recorrido artístico femenino como prudencia sensata dictada por la incertidumbre técnica o formal: "las más permanecen en una zona intermedia, como para unir lo usado a lo nuevo, postura laudable en quien aspira a disciplinar sus propios recursos antes de lanzarlos por senderos desconocidos", "La contribución femenina", *El arte de los argentinos*, cit., pág. 375.

(22) Citado por Páez de la Torre y Terán, *Lola Mora. Una biografía*. Cit., pág. 135.

(23) Véase por ejemplo, la protesta estentórea de José de Soiza y Reilly en *Caras y Caretas*, 2 de agosto de 1930; la rememoración en vida de Manuel Lara, "Lola Mora", *Caras y Caretas*, 7 de septiembre 1935; el relato desolado de Rafael A. Ardieta, en "Encuentro con Lola Mora" *La Prensa*, 4 de octubre de 1936.

(24) La anécdota se vuelve a postular en Moira Sotto, *Lola Mora* (Buenos Aires, Planeta 1991) pág. 67.

(25) Pablo Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia* (Buenos Aires: Losada, 1954), pág. 135.

(26) Sotto ofrece una reseña parcial en *Lola Mora*, cit., págs. 129-141, a la que se debe agregar el film *Lola Mora* dirigido por Javier Torre sobre el guión de Mónica Ottino y Javier Torre, interpretado por Leonor Benedetto y filmado en Roma.

(27) *La Nación*, 10 de junio de 1977.

(28) Sotto, *Lola Mora*, cit., pág. 15.

(29) *Ibidem*, pág. 122.

La verdad, solamente la verdad y nada más que la verdad

Por Nicolás Guagnini

El discurso producido en torno al arte realizado en Buenos Aires en los últimos quince años está salpicado de conceptos tales como simulacro, pastiche, cinismo, comentario, kitsch, light, "fingir-fingir", etc. En un canal paralelo, de programación a veces sincrónica con el anterior, a veces diametralmente opuesta, se ha hablado de autorreferencialidad, aislamiento histórico, honestidad, "intento de no agregar otra innecesaria reflexión sobre la naturaleza del discurso del arte", "obras y acciones orientadas hacia la preservación del estado de ánimo", etc. Las trayectorias ideológicas de ambos canales, así como sus mutuas interferencias, están atravesadas por el problema de la verdad y "lo verdadero". Poco y nada de lo real se filtró en el arte del período que ha ocupado el lugar central del discurso.

La obra de Guillermo Luso jaquea la categorización. Sin embargo, cuenta con precisión dramática la historia de cierta clase media alta argentina, un Arlt de zona norte. Es muy difícil entrevistarlo. ¿Qué podría descubrirse por afuera de lo que se lee en la obra?. Desde Macedonio Fernández en adelante la construcción paralela de obras y personajes es moneda corriente en el Plata. Pero la materia y el fin de Macedonio eran la constitución simultánea de una poética y una metafísica sutilísimas. Luso es un personaje al cual la vida real lo vive, su poética es el deseo permanente e insaciable, una anti-metafísica. La distancia entre el personaje y la obra es inexistente. No hay paralelismo, sino unidad. Lo cual nos lleva a concluir que cuando alguien solo dice la verdad, no hay "vida real". O bien que todo es exclusivamente real... y sólo basta narrarlo, nominarlo, listarlo... lo cual haría que lo llamativo de la obra fuera lo excepcional de esa vida real... que por otra parte no es sino un intento feroz de vivir de acuerdo a fantasías... me estoy enredando... esto es muy confuso...

¿Qué quiero decir?... sólo se que la obra me conmueve. Hablemos con Luso.

NG ¿Qué mueve más el mundo: el sexo o el dinero?

GI El sexo.

NG ¿Por qué?

GI Porque es carne.

NG Le pongo problemas a tu obra.

GI Dale, dale que me encantan los problemas.

NG Si yo te digo que tu obra es machista, ¿qué pasa?

GI No me considero para nada machista, detesto ser machista y siempre pensé que no era nada machista, pero parece que soy machista. (risas). Por el lado de la mujer objeto me parece que me pueden considerar machista, pero en realidad, me gusta tanto la concha que no sé, no la veo como objeto. Eso lo verán los demás.

NG Claramente tanto lo que se vé (o lee) en la obra como lo que me decis es políticamente incorrecto.

GI Es políticamente incorrecto, absolutamente. El tema del enganche con la obra que estoy haciendo es el punto común, todo el mundo quiere hacer esta obra. – no los artistas sino la gente-. Todo el mundo quiere categorizar las mujeres que tuvo, categorizar la vida que tuvo, hacerse cargo de la época en que fue un pelotudo; de eso no hay ninguna duda, por eso tiene esa respuesta de espejo, decis lo que no se animan a decir los demás. Aparte siempre ocultás algo.

NG ¿Qué es el amor?

GI No sé qué es pero lo primero que me viene a la mente es el estado que te da, para mí es el estado máximo, se podría hablar de felicidad pero el amor es demasiado. Además tiene esa cosa de potencia sana. Volviendo al tema del sexo -que es la obsesión absoluta de todo el mundo- la única enfermedad sana es el sexo y en un gran amor, el sexo es una la maravilla ab-

solta porque saca toda la mancha que uno tiene en la cabeza y uno disfruta de esa mancha; en otro caso no.

NG En una ramona anterior Jorge Di Paola, escribió algo sobre tu obra y dijo algo así como que hay algún tipo de contradicción entre ser un hedonista y estar tan obsesionado, listarlo, medirlo todo... ¿vos pensás que la obsesión da menos placer o da más placer?

GI La obsesión da más placer.

NG ¿Por qué?

GI Da más placer porque hay más concentración y, en mi caso, la obsesión tiene que ver con la intimidad. La intimidad cuando te hablo de obsesión es estar muy alerta a lo que es, por ej., estar masturbándose en un rincón de una habitación oscura.

NG Vos que sos un hombre que ha viajado por el mundo, sos consciente que en la Argentina hay una obsesión por el culo: mostrar el culo, el culo perfecto, romper el culo, tocar el culo, etc. etc., Qué pasa con el culo; hablame del culo y de Argentina.

GI Cuando estabas hablando de culo, culo, culo; lo que sentí fue la maravilla de que el culo sea algo tan chiquito y tan resistente y que tengas que tener la pija muy dura para que se rompa, esa negación que tiene esa cosa tan chiquitita, y la sorpresa de esos culos que ya están muy abiertos, es como que no se entiende que pasa.

El tema del culo en Argentina no sé bien por donde vendrá, lo que pasa es que cualquier hombre cuando sale a la calle se enloquece porque, aparte, hay todo tipo de culo, el perita, el caído, la cara que acompaña ese culo, el cuerpo que acompaña ese culo; no sé, da para hablar quince horas de los culos

NG Tres artistas que te influenciaron y por qué.

GI Si hablamos de artistas grandes, me influenció Kandinsky. Kandinsky me influenció porque cuando yo no pintaba -porque me parecía demasiado pintar- agarré un libro de Kandinsky -que no sé cómo llegó a mis manos- y me di cuenta que se podían hacer rayitas, triángulitos y perspectiva, y me volvió loco eso porque me gustó siempre la perspectiva y todo lo que sea geométrico; ahí me enganche. Después, a partir de la situación Aisemberg descubrí toda la cuestión surrealista. Y de allí paso a Magritte. Lo que me encanta de Magritte es la combinación de la imagen con los títulos, me

rompe la cabeza... Ese puede llegar a ser el primer contacto con el tema de la escritura, de los títulos. Los títulos son fundamentales, ahí tengo un goce de aquellos, el tema título e imagen...

Tercero me viene a la cabeza una obra que, no sé si me influenció o no, pero que disfruté siempre mucho y que es la de Siquier. El otro día le preguntaba: "¿Cuántas obras tenés?", "más de ciento y pico", me dice. Y me gusta esa cosa que hizo con esa geometría... no sé, el tema de las rayas, pero las rayas en el sentido de repetición; esa historia de tomar ácido lisérgico, venir rápido con el auto y parar en los puestos de peaje y mirar cuando se abre la barrera al costadito. Toda esa repetición me volvió loco y una vez experimentada la repetición empecé a ver la obra de Siquier y siempre me enganché por ese lado de la repetición.

NG Tres nueves y por qué los admiras.

GI Empiezo por Palermo. Palermo tiene una condición que se parece a algo que me pasa a mí con el arte, yo soy un nueve de la puta madre, desde muy chico y es lo mejor que hago; o sea, me encantaría en otras situaciones de la vida tener la misma facilidad que tengo para hacer goles. Asocio mucho la torpeza de Palermo y su inteligencia para entender el juego, su capacidad para hacer goles, con lo que pasa con mi obra; yo tengo una vida confusa, dudosa, de poco conocimiento, pero en mi obra me convierto en claro, inteligente y me siento maravilloso, me siento muy entusiasmado y muy cómodo. En la cancha me pasa exactamente lo mismo que a Palermo; entro a la cancha, juego de la puta madre, hago unos goles infernales pero no me pidas un análisis del partido. No me pidas un análisis del arte pero cuando hago mi obra soy una bestia.

Otro nueve. Históricamente, desde chico, me fascinó la capacidad goleadora de Morete - a pesar de que era de River yo quería que fuese a Boca, lástima que fue muy tarde a Boca-. Morete era una bestia, Morette era un hombre de área impresionante.

El tercer nueve... es complicado. Batistuta se me desfiguró un poco, me encanta pero tienen más intensidad los otros dos que te dije. Sin embargo como soy fanático de los nueves es como que salpicaría muchos nueves, hasta nueves que alguno podría decir que son lamentables, como el Beto Acosta o una cosa así, pero le tengo mucho cariño a la mayoría de los

nueves.

NG Toda carne argentina... ¿De afuera nada?
Gerd Müller, Paolo Rossi...

GI Bueno sí, por supuesto, pero siempre estuve muy con lo local, no sé por qué... Curioni, Curioni era una cosa fantástica – lo vi poco, iba a la cancha con mi viejo pero lo vi poco.

NG De lo que llegaste a ver en la cancha, dame tu mejor Boca.

GI Muy seguro, Córdoba...

NG ¿Córdoba y no Gatti?!?!?

GI Córdoba y no Gatti. A mí Gatti no me daba seguridad, sufría mucho. Y bueno acá tengo un fanatismo absoluto: Pernía, Sá, Mouzo, Tarantini.

NG ¡El Toto Lorenzo al palo!

GI Sí. Y a partir de acá meto una cosa que es "el lujo" de lo ofensivo: Brindisi de ocho...

NG En Boca jugó de nueve... ¿sabés, nó?

GI Sí pero lo meto ahí, meto un ataque infernal, meto: Brindisi, Marangoni, Maradona, Riquelme, Mastrangelo, Palermo. (risas)

NG Y el Beto Márcico, ¿no juega?

GI El Beto es terrible... y habría que hacer un equipo de quince, porque también tenía simpatía por Feldman, Perotti, Suñé también; es complicadísimo. Habría que hacer dos equipos.

NG Uno para Libertadores, otro para el campeonato local. ¿Cómo ves el futuro?

GI ¿Qué futuro, el mío o el de Boca?

NG El futuro del mundo.

GI Qué pregunta complicada... Me parece que lo veo muy mal porque cada vez me escondo

más en mi egoísmo, quiero ver nada más que mi parte, no puedo manejarlo. Pero sí, lo veo complicadísimo. No tengo hijos y ese debe ser todo un punto, pero pienso casi exclusivamente en el presente.

NG Lo que vos haces - dentro del panorama del arte que se muestra y que se consume en Buenos Aires- no se parece a nada ni a nadie.

GI No, y por lo que me cuentan de las obras autorreferenciales internacionales, parece que no se parece a nada. Lo que me da seguridad de ésta situación autorreferencial mía es que la hago desde los siete años, cuando empecé a contar goles, y es algo que hago para mí, y entonces tiene mucha potencia... No es esa situación de catarsis, me molesta cuando dicen esto es catarsis. Está bien, puede funcionar como catarsis pero no va por ese lado. Me parece que el tema del psicoanálisis me sirve mucho para situaciones que no puedo dominar pero una vez que entraste en el arte no tiene sentido para mí.

NG ¿Cuándo se goza más, cuando pensás que lo vas a hacer, cuándo lo estás haciendo o cuando recordás que lo hiciste?

GI Para mí, igual en los tres casos; absolutamente.

Martínez, septiembre de 2001.-

Actualmente Guillermo Luso se encuentra exponiendo en Braga Menéndez/Schuster Arte Contemporáneo.

MM
Artística

Bastidores a medida y estándar.

Telas, bases para esculturas

Pedidos por teléfono. Envíos a domicilio

Nuevo teléfono: 4303 1468

Promoción diciembre

Si llevás 3 (de cualquiera de nuestros productos) **pagás 2**

Frases robadas de los cuadernos del Negro

El artista Ernesto Ballesteros nos facilitó 5 cuadernos en los que viene haciendo bocetos y proyectando obras desde hace casi 10 años. Lo que sigue es una selección de sus anotaciones como una contribución para aproximarnos a su obra.

Cuaderno 1

Rueda.

¿Aerosol?

En el vacío, tiende una rueda a rodar?

Todo se atrae nada se toca.

Sin luz. Con luz. Luz sola

0 sanidad dentro de la luz.

Esfera con luz adentro.

Punto dentro de punto de luz.

Punto reflejando luz.

Punto visto de lejos.

Punto visto de cerca.

Desde antes, la luz espera a la oscuridad, o la oscuridad a la luz.

Punto de luz.

Dentro del punto de luz.

Pura diferencia de claridad de figura-fondo

Focos de luz en blanco con textura, luego, veladuras de amarillo claro en todo el cuadro.

El único cono nítido es el que está en escorzo.

Los otros tienen veladuras de luz.

El punto es infinito.

Universo visto desde afuera.

Atrapar un rayo de luz entre espejos.

Formación de una estrella de luz vista a intervalos de --- de segundo por imagen.

Punto de luz. A medida que la esfera se hace más chica es más claro el espacio de adentro.

Punto = borde

Punto de luz con núcleo oscuro.

Punto oscuro con núcleo luminoso.

Infinitas vueltas.

Esfera con luz adentro.

Imagen imposible.

Fondo oscuro. Luz.

Luz, textura con impacto.

Más luz, Más impacto.

Opaco.

Luz. Cono de sombra.

Accidente. Choque de electrones.

Fondo oscuro.

Partículas iluminadas.

Figura en la oscuridad. ¿Supone luz?

¿Objeto que se consume a sí mismo?

Haz de luz.

Inteligencia de las flores.

Objeto aumentado 4000 veces. Leptospira interrogans por 4000.

Luz. Objeto aumentado 3500 veces. Trepodema pallidum. (Sifilis)

Linternas. Luz. [100x200] (Ruth)

Negativo.

1000 esferas. (100 visibles)

Transparente. Esfera pura.

Negativo.

¿Error?

Formas y colores de la energía. (El don del águila).

Oscuro. Luz

Relación tela grande- objeto chico (lejano)
tela grande- objeto grande (cercano)
tela chica- objeto lejano

Relación lejano al observador- más atmósfera
adelante (desdibujado)

Relación lejano a la fuente de luz- menos iluminado.

lejano a la fuente de luz y al observador- desdibujado y oscuro.

cercano al observador-
nítido y grande.

cercano a la fuente de luz- sobre iluminado y desdibujado por eso.

cercano a la fuente de luz y lejano- sobre iluminado de frente y desdibujado por la atmósfera iluminada delante de él.

cercano al observador y lejos de la fuente de luz- nítido pero oscuro.

Atmósfera. Cuanto más cercana a la fuente de luz- más veladuras claras sobre el fondo y sobre el objeto.

Todos los cuadros cuadrados. predominan los objetos lejanos. la ubicación de los objetos es azarosa. la de los cuadros no. Fuente de luz central.

APROXIMADAMENTE 60 CUADROS

Los objetos están iluminados desde el centro. Los objetos pueden oscilar pero únicamente. la luminosidad es cálida.

Título: LO INNOMBRABLE

Cuaderno 2

[1]Fondo oscuro. Frío, objeto frío.

[1]Fondo rojo sobre rojo más una pizca de negro. Objeto rojo, más rojo, más sombra.

[2]Cono oscuro. Frío. Zona más Clara, luz fría. Fondo oscuro frío.

[3]Conos fríos. Luz cálida. Fondo oscuro cálido.

[4]Oscuro cálido. Primer mano rojo. Luz cálida. Zona más clara. Veladura final, rojo más un poco negro.

[5]Fondo oscuro cálido. Luz cálida. Más luz hacia el centro. Conos oscuros cálidos. Zona más luminosa.

[12] Fondo oscuro frío (azul + negro). Objeto claro frío.

- oscuro frío

Veladura final de Azul.

[4]Fondo oscuro cálido. Oscuridad de conos con luz propia. Cálido. Ultima veladura roja.

[5] (Azul) Veladura final negra.

[7] Cono de frente.

Fondo oscuro. Líneas brillantes blancas. Veladura final azul.

Fondo oscuro cálido. Figura luz cálida. Pintas

más blancas.

Fondo oscuro. Explosión blanco.

Ultima veladura azul o verde talo.

Fondo oscuro. Veladura final. Azul talo.

Fondo oscuro azulado. Veladura final azul talo.

[1] ¡DIBUJANTES! ¿Sabéis de qué está compuesto, en su gran mayoría el polvo interestelar?

R: (DE GRAFITO) ESCRITO CON CARBONILLA EN HOJA MANCHADA.

[2] ¡ AMANTES DE LA VELOCIDAD! ¿Sabéis a cuánta velocidad relativa os movéis si sumamos la velocidad de rotación de la tierra alrededor del sol, la de nuestra estrella alrededor del centro de nuestra vía láctea. La de nuestra Galaxia hacia el centro del Grupo local de Galaxias, y la del grupo local hacia el cúmulo de Hidra-Centauro ?

R: (Más de 900 KM/segundo). Gráfico de arriba.

[3] ¡ MISTICOS! ¿Sabéis en que consiste el principio de Incertidumbre?

R: (Nunca se puede estar totalmente seguro acerca de la posición y la velocidad de una partícula; cuanto con más exactitud se conozca una de ellas, con menos precisión puede conocerse la otra).

EL TEXTO VA DENTRO DE UN DIBUJO A LA PIZ IGUAL AL DE PAG. 12 CON EL CENTRO RECORTADO.

[4] SABEIS LO QUE ES UN CONO DE LUZ ?

R: (Superficie en el espacio – tiempo que marca las posibles direcciones para los rayos de luz que pasan por un suceso* dado.

*Suceso: Es algo que ocurre en un punto particular del espacio y en un instante específico de tiempo.

12 PAG. DEL TEXTO ES UNA PINTURA SOBRE PAPEL CON ACRILICO DE UN CONO DE LUZ.

[5] ¡EMPRENDEDORES! (¿Desmedidos?)

Sabéis por qué el neutrino puede atravesar el sol, la tierra, la luna, a nosotros, y podría atravesar un bloque de plomo macizo largo como la distancia de la tierra hasta la estrella más próxima? (tantos años luz).

R:(Debido a su casi inexistente masa y a la ausencia de carga eléctrica propia no interactúa con las partículas del entorno).

ESCRITO DURO PLANO.

[6] ¡LUNATICOS! ¿Sabéis qué sucede mientras la Luna pasa por nuestras cabezas?

R: (Tanto el mar como la tierra sufren los efectos de la marea, la corteza terrestre se eleva hasta 1 metro).

[7] ¡FILOSOFOS O PENSADORES! ¿ Sabéis de que habla el principio Acitrópico?

R: Vemos el universo de la forma que es, porque, si fuese diferente, no estaríamos aquí para observarlo.

[8] ¡TUERCAS! ¿Sabéis a que velocidad viajan los transbordadores modernos alrededor de la tierra?

R: A una altura de 40.000km, dan una vuelta entera alrededor de la tierra cada 90 minutos a una velocidad de 28.16km x hora. (8Km /seg).

[9] ¡AMANTES DE CAUSAS PERDIDAS! ¿Sabéis que hubiera pasado con Júpiter y Saturno si hubiesen tenido levemente mayores dimensiones?

R: Hubieran sido soles pues la presión de la Fuerza de Gravedad hubiera recalentado tanto el centro de los planetas que habrían comenzado, al igual que el Sol y todas las estrellas vivas, a funcionar como reactores atómicos formando Helio por la desintegración de Hidrógeno etc. Saturno envía al espacio más energía que la que percibe del Sol.

ESPACIO DE CONCIENTIZACION PLANETARIA.

[10] Las Galaxias en espiral se prolongan hacia fuera 10 o 20 veces su extensión visible, con masas que parecen aumentar en proporción directa con el radio de su medición. Así el 90% de su masa se encuentra en un halo exterior invisible.

[11] SOLITARIOS.

Debido a la acción gravitatoria que cada cuerpo ejerce sobre el otro, las dos personas se tocaran en aproximadamente 4 horas.

[12]LA NADA. El material invisible se aglomera en grumos relativamente densos, llamados Galaxias, separados entre sí por enormes volúmenes de espacio aparentemente vacío. Las Galaxias visibles ocupan apenas un milmillonésimo del volumen total.

En una escala menor las Galaxias mismas son también granuladas, pues están compuestas por estrellas, cada cual con la densidad del agua separadas a su vez por vastas distancias interestelares. Sólo una parte en 10.000.000.000.000.000.000 del volumen de las Galaxias está habitada por materia estelar.

Inmediaciones del centro. Más luz. Blanco, amarillo, naranja.

Luz. Objeto con leve oscuridad arriba. Luz fría. Puntitos. Negro. Rojo. Punto blanco, negro, amarillo, naranja.

Fondo negro. Figura muy difusa con un poco de luz.

Luz. Objeto con leve oscuridad arriba. (Luz Fría).

Sucesivos nacimientos y muertes de universos cerrados cíclicos.

Gráfico en el espacio- tiempo, pintado realista como si fuera un cuerpo transparente pero con luz propia y, a su vez, iluminado desde el exterior.

En los bordes más luz.

En las singularidades más luz, menos en el centro exacto de la estrangulación que hay un punto en el cual hay un agujero hecho con tela con un alfiler.

El objeto llega hasta el borde del cuadro o centrado exactamente. Continúa.

Marilyn Monroe	Su ropa interior	Ca-
sa Subasta	Comprador	
John Lenon	Pañuelo	"

Artista		Su obra
Galerías	Comprador	

Negro. Luz Antigua. Estrellas. Más cercanas (pocas). Más lejanas (muchas).

Foto eclipse lunar en movimiento. (Revista Astronomía).

Red infinita. Nudo real, tres dimensiones.

Más luz. Luminosidad. Más grandes. Más chicas. Veladura arriba de todo.

Rondó oscuro.

Figuras luminosas. Rondo oscuro.

Banda negra. Color. Iguales. Color de Rondo.

Luz acá. Negro. Azul + blanco. Blanco. Blanco.

Banda negra. Reflejo de acá. El objeto iluminado de los dos lados.

Más cerca. Más lejos. Intermedio.

Incertidumbre.

Foto de girasol de Enciclopedia de la Fotografía Salvat.

1- Sin título (1995) [180x180cn]

2- Sin título 1995) [2000x200cn]

- 2- Sin título 1995) [100x100cn]
- 4- Imagen Imposible (1995) [100x100cn]
- 5- Imagen Imposible (1995) [150x150cn]
- 6- Imagen Imposible (1995) [170x170cn]
- 7- Imagen imposible (1995) [10x10cn]
- 8- [200x200cn a 170x170cn] (átomos)
- 9- [200x200cn a 170x170cn] (centro de girasol)
- 10- [200x200cn a 170x170cn] (trama)
- 11- Sin título. [150x150cn] (objeto desgastado)
- 12- [200x200cn o 180x180cn] (4 conos)
- 13- [200x200cn] (4conos en grande)

Dibujos

32 vueltas

Fluido

Galaxia Sombrero (hiperrealista)

Conservación de la energía. Fenómenos irreversibles.

Suaves lomitas (grises).

Situación irreversible (en un valle apretado en el centro).

El triunfo del Espíritu.

Confinamiento.

Esferas blancas en blanco.

Negro y Claudia.

Paisaje a nivel atómico.

Resonancia.

Cuanto.

Cuaderno 3

[17] 3 Quarks

[18] Evento.

[19] Instantes.

[20] Cascada. Mundo subyacente. Método de observación. Cascada de sucesión. [200x200cn] (líneas nítidas finísimas)

[21] Observación infructuosa parcial.

[22] Vista parcial. (Lo que llamamos) partículas emergiendo de nuestros sentidos.

[23] Aparente recorrido de una partícula.

[24]

[25] Visión de una ausencia. Movimiento Browniano.

Fondo color plano. Dibujo en Carbón o Grafito. Mano transparente del mismo color del Rondo.

[26] [27]

[28] Negativo. Aquí desaparecen de la superficie pero se entrevén dentro del campo. Porción. Positivo.

[29] Negativos. Protón intercambiando consigo.

[30] Diagrama en el espacio- tiempo que muestra el orden implicado en la interacción entre dos partículas. Interacción entre dos partículas por intercambio de otra virtual.

[31] [180x180cn]

[32] Fluctuación cuántica.

[33] Vueltas.

[34]

[35] Modelo del quark.

[36] Configuración del quark.

[37] [38]

[39] Suceso probable.

[40] Primero mano amarillo Nápoli, luego zonas oscuras de fondo, luego líneas, luego mano negra aguada, luego luces en la superficie (en los puntos).

[41] Superficie lisa.

Las partes contienen al todo. Esfera líquida nube de particularidades.

Sólido. Disposición.

ICI. Escrito (escrito literalmente) seleccionado de distintos autores sobre el tema de los cuadros .(abajo aparece autor- libro encuadrado con vidrio).

OBSERVADOR= OBJETO OBSERVADO
TODO INVISIBLE

Partícula creada por una fluctuación de campo.

Orden implicado.

Fenómeno acausal.

Arquetípico. Básico.

El vacío está lleno.

Ruth

Muestra

Jacobo Carpio

Proceso irreversible [170x200] (Catálogo)

El vacío está lleno [150x150]

Imagen imposible [80x80] (Catálogo)

Orden implicado [140x200]

Imagen imposible [100x140]

Acontecimiento

[120x120]

(Museo de Bellas Artes)

Fuerza

[

50x50cn]

Fluido [180x180-140x200]

Orden implicado [100x100]

Percepción espontánea y no restringida del todo / 150x140cn

10x10cn

Cuanto / [50x50]

10x10cn

Ruth (No vendidos)
(vendidos)

El vacío está lleno [50x50]
Orden implicado [100x100]
Imagen imposible [120x140]
(se lo quedó la galería)
Imagen imposible [185x185]
Orden implicado [120x120]
Objeto emergiendo a los sentidos.
Fuerza [50x50]

Pro-
ceso irreversible
[170x200]

Jacobo (12 cuadros) 7 hechos, 5 por hacer, 7
fotografiados

Orden implicado [180x180] - Fotografiar
" [140x200] - Tiene Slide
(*)/140x200 Fotografiar.
El vacío está lleno [140x150] - Tiene Slide.
Imagen imposible [170x170] - Sin terminar, fo-
tografiar.

RESONANCIAS

Gotas de aceite que producen ondas y éstas se
juntan a su vez y producen resonancias.
Sonido ambiente de una grabación en síncopa
de voces con la misma gota, seguida con la bo-
ca cerrada (m m m m) con variaciones de tim-
bre (mnoommo), la "o" es muda (con la boca
cerrada).
Explicación de la resonancia atómica y de la
idea del Holomovimiento y la explicación de qué
es lo elemental en Física de partículas.

Imagen desde fuera del tiempo de dos partícu-
las interactuando. Fenómeno a distancia
(Fuerza).
Existencia.
Fluctuación del vacío.
Existencia: imperfección del vacío.

Conocer es perturbar.
Conocer es inventar.

Las vueltas de mi vida
1 año de 244 días.
Ondas gravitatorias
que deforman momentáneamente

el espacio y perturban para siempre
el recorrido del planeta.

Cuaderno 4

[(1997-1999)]

100 líneas discontinuas.

1997-0 "Todo es lo mismo." [35x120cn] (G.R.
Benzacar)
1997-1 "El vacío está lleno." [70x70cn] (G.R.
Benzacar)
1997-2 "El vacío está lleno." [70x70cn] (G.R.
Benzacar)
1997-3 "El vacío está lleno." [70x70cn] (G.R.
Benzacar)
1997-4 "El vacío está lleno." [70x70cn] (Prop.
Campos padre)
1997-5 "El vacío está lleno." [50x140cn] (Prop.
Oscar Campos)
1997-6 "El vacío está lleno." [70x70cn] (G.R.
Benzacar)
1997-7 "El vacío está lleno." [70x70 cn] (G.R.
Benzacar)
1997-8 "El vacío está lleno." [40x100cn] (G.R.
Benzacar)
1997-9 "El vacío está lleno." [50x140cn] (G.R.
Benzacar)
1997-10 "El vacío está lleno." [140x200cn]
(G.R. Benzacar)
1997-11 "El vacío está lleno." [170x170cn]
(G.R. Benzacar)
1997-12 "El vacío está lleno." [170x200cn]
(Premio Constantini, mención)
1997-13 "El vacío está lleno." [100x100cn]
(G.R. Benzacar)
1997-14 "El vacío está lleno." [75x200cn] (G.R.
Benzacar)

ArteBa 98

1997-6 [70x70cn]
1997-7 [70x70cn]
1997-8 [40x100cn]
1997-13 [100x100cn]
1998-1 [180x180cn]
1998-9 [80x80cn]
1998-6 [40x120cn]

1998-1 "El vacío está lleno" [180x180cn] (G.R.
Benzacar)
1998-2 [150x150cn]

1998-3 [150x150cn] (Taller)
 1998-4 [50x140cn] (Darío Silva)
 1998-5 [50x140cn] (G. Art. Miami.)
 1998-6 [40x120cn] (ArteBa- G. R. Benzacar)
 1998-7 [75x200cn] (Taller)
 1998-8 "Fluctuaciones" [70x70cn] (G. R. Benzacar)
 1998-9 [80x80cn] (ArteBa- G.R. Benzacar)
 1998-10 [200x200cn] (En el taller- Premio Constantini 99)
 1998-11 [150x150cn] (G. Art. Miami.- G. R. Benzacar)

Nota: 1998-11 es el mismo que 1998-2

Dibujos (Lápiz s/papel)

[1998]

1- "Cascada de Sucesos." [30,5x50,2cn]
 2- s/título. [25x49cn]
 3- s/título. [16,2x58,7cn]
 4- "10 horas (130 x minuto promedio)." [30x30cn]
 5- "10 vueltas- 97 intersecciones." [26,5x27cn]
 6- "Intersecciones." [25x25cn]
 7- s/título. [46,3x62,4cn]
 8- s/título. [26,3x26,3cn]
 9- s/título. [26,3x12,9cn]
 10- "Chorro de 1000 direcciones posibles." [91,5x50,7cn]
 11- s/título. [33x42cn]
 12- s/título. [17x28,7cn]
 13- "Lectura de 71,70,78 y 5 en 50 vueltas." [19,1x30,5cn]
 14- "10 singularidades." [42,2x17cn.]
 15- s/título. [39,2x39,2cn]
 16- s/título. [40,6x41cn]
 17- "1000 posibilidades." [39,5x63,5cn]
 18- "Confinamiento." [25x42,2]
 19- "100 vueltas." [34,2x38,9cn]
 20- "Lectura de una cascada." [34,4x24,6cn]
 21- s/título. [29,2x36,9cn]
 22- s/título. [10,1x 17,9cn]
 23- s/título. [19x14,5cn]
 24- s/título. [8x23,5cn]
 25- "3 lecturas de la unidad." [16x21,9cn]
 26- "18 seg. de garabatos." [17x17,2cn]
 27- s/título. [14,5x14,5cn]
 28- s/título. [18x13,4cn]
 29- "Universos flotantes." [21,2x26,4cn]
 30- s/título. [12,6x19,6cn]
 31- s/título. [6,9x20,1cn]

32- s/título. [19x29,9cn]
 33- s/título. [20x20cn]
 34- "Resonancias de 42Ç." [41x20cn]
 35- s/título. [13,5x28,8cn]
 36- s/título. [13,2x28,6cn]
 37- "100 líneas generando un punto." [10,1x28,6cn]
 38- "1 que parece 2." [12x46,9cn]
 39- "Cactus." [10,2x10,7cn]
 40- "1000 vueltas." [10,2x11,7cn]
 41- s/título. [25,3x32cn]
 42- "23 posibilidades en 50." [43,8x62,2cn]
 43- "Confinamiento." [13,6x14cn]
 44- "241 intersecciones." [24,6x42,6cn]
 45- s/título. [25,8x14,1cn]
 46- s/título. [22x18,5cn]
 47- s/título. [22x40,9cn]
 48- s/título. [22x20cn]
 49- s/título. [18,4x64cn]
 50- s/título. [22,7x13,14cn]
 51- s/título. [22,7x36,7cn]
 52- s/título. [18,1x25,9cn]
 53- s/título. [9,5x22,8cn]
 54- s/título. [25,9x15,2cn]
 55- s/título. [18,2x26cn]
 56- "50líneas- 2189 intersecciones." [24x47,9cn]
 57- "1001 posibilidades." [31x48,5cn]
 58- "5000 líneas generando una imagen doble." [33,7x45,9cn]

[1999]

59- "Línea de 337,56m confinada en 35,9 x 45,9cn." [35,9x45,9cn]
 60- "Lectura." [39x47,8cn]
 61- "Lectura." [23x48cn]
 62- "600 líneas de las oo posibles." [16,5x16,5cn]
 63- s/título. [27x43,4cn]
 64- "10 líneas." [10x30cn]
 65- s/título. [10,4x11cn]
 66- "70 líneas discontinuas." [40x30cn]
 67- "49 líneas onduladas." [15x20cn]
 68- "16 líneas - 61 intersecciones."
 69- "2 líneas discontinuas- 0intersección." [17x17cm]
 70- "30 líneas discontinuas." [23,9x44cn]
 71- "100 líneas discontinuas." [22x18,1cn]
 72- "2 líneas discontinuas- 1 intersección." [13x17,5cm]
 73- "De 250 posibilidades: 151 perdidas- 98 lec-

turas colectivas- 1 lectura individual." [25x40cn]

Muestra

Selección:

- 1- "1000 posibilidades." [39,5x63,5cn]
- 2- "3 posibilidades en 50líneas." [43,8x62,2cn]
- 3- "50 líneas 2189 intersecciones." [24x47,9cn]
- 4- "5000líneas formando una imagen doble." [33,7x45,9cn]
- 5- "10vueltas - 97 intersecciones." [26,5x27cn]
- 6- "Lectura de....intersecciones." [25x25cn]
- 7- "10 horas promedio 120x minuto (1 h de descuento)." [30x30cn]
- 8- "Línea de 337,56m confinada a un rectángulo de 35,9x45,9cn." [35,9x45,9cn]
- 9- "100 vueltas." [34,2x38,9cn]
- 10- "Cascada." [30,5x50,2cn]
- 11- "Lectura de: 71-70-78-5 puntos en 50 vueltas." [19,1x 30,5cn]
- 12- "241 intersecciones." [24,6x42,6cn]
- 13- S/título. [27x43,4cn]
- 14- "30líneas discontinuas." [23,9x44cn]
- 15- "Grafito de un lápiz desplegado en la hoja." [184x64cn]
- 16- "10 líneas." [10x30cn]
- 17- "10 sucesos." [42,2x17cn]
- 18- "Resonancia de 42Ç." [41x20cn]
- 19- "Lectura de una cascada." [43,4x24,6cn]
- 20- "Límites." [20x20cn]
- 21- "2 líneas discontinuas- 0 intersección." [17x17cn]
- 22- "2 líneas discontinuas- 1 intersección." [13x17,5cn]
- 23- "1000 vueltas." [10,2x11,7cn]
- 24- "70líneas discontinuas." [40x30cn]
- 25- "El vacío está lleno." [22x40,9cn]
- 26- S/título. [39,2x39,2cn]
- 27- S/título. [40,6x41cn]
- 28- S/título. [22,7x36,7cn]
- 29- "100 líneas discontinuas." [22x18,1cn]
- 30- "18 min. de garabatos." [17x17,2cn]
- 31- "100 líneas formando un punto." [10,1x28,6cn]
- 32- "16 líneas- 61 intersecciones." [18x28cn]
- 33- "7,7cn de existencia." [22,7x13,4cn]
- 34- S/título.
- 35- "De 250 posibilidades- 151 perdidas- 98 lecturas colectivas- 1lectura individual." [25x40cn]

[1999]

- 1- "Imagen de color falso." [40x40cn]
- 2- "3 lecturas de la unidad." [50x50cn]
- 3- "36 intersecciones." [30x40cn]
- 4- "Imagen de color falso." [100x100cn]
- 5- "38 intersecciones." [25x25cn]
- 6- "4 intersecciones en 30 posibilidades." [23,5x30cn]
- 7- "Imagen en color falso." [40x50cn]
- 8- "Imagen de color falso." [40x50cn]
- 9- "24,6cn de existencia." [20x40cn]
- 10- "Trama de intersecciones." [25x25cn]
- 11- "20 posibilidades." [23,5x29cn]
- 12- "100 posibilidades formando 1 objeto en color falso." [30x40cn]
- 13- S/título. [40x40cn]
- 14- "100líneas- 7715 intersecciones." [140x200cn]
- 15- "5260 intersecciones." [70x70cn]
- 16- "3 lecturas de la unidad." [170x170cn]
- 17- "Imagen en color falso." [200x200cn]

Línea discontinua (4 lápices).

Rápido en el centro, lento hacia los bordes.

10 vueltas, líneas discontinuas. Vueltas, vueltas, vueltas.

Cruz discontinua, no hubo intersección.

Tela blanca

Dibujar sombra de por ej. 125 hojas de un árbol. Primero con sian. Después verde. Después magenta.

Sombra del sol. El sol se ira comiendo cada color y las sombras producidas por un objeto cercano también diferirán de las producidas por otro lejano. (hojas altas y hojas del árbol)

Lápiz y acrílico blanco. Esto quizás da un efecto similar 2/3D, lo que vuelve a relacionar la construcción de la imagen con el movimiento y el tiempo.

Si el dibujo de un solo color es lo suficientemente largo, éste comenzará a deformarse, relacionándose esto quizás con el tiempo finito, 10 vueltas discontinuas que tardan todas las señales en llegar a un punto y, la imposibilidad de captar todo.

Cruz discontinua.

Si hay intersección, mano de blanco semi transparente arriba hasta que ocurra que no hay intersección real. Ultima mano de Barniz Semi

Mate.

Una intersección en dos líneas discontinuas.

16 líneas discontinuas.

4 lápices pegados haciéndolos rotar

Ganó 4H en tres vueltas.

Ganó 4H en dos vueltas y 13 movimientos a H.

En una vuelta ganó 4H en 12 movimientos.

4H vs. 4B vs. H Ganó en 8 4H.

Lápiz quieto, se mueve el dedo solo.

Tirar arena o algo así sobre la hoja.

En cada sector va uno de estos con la cola apuntando hacia fuera del centro de impacto.

Empujando el lápiz con el dedo índice apoyado en la mina del lápiz, haciéndolo rotar luego.

Golpeando con la palma de la mano sobre tres lápices pegados.

Golpeando con las uñas de índice, medio y anular sobre el lápiz.

10 vueltas 101 intersecciones 170x170 1999-9

Fondo verde- Fondo fucsia. De un lado se ven más las líneas fucsias y del otro las verdes.

4 vueltas, 21 intersecciones, 20 lecturas de intersecciones, 106 intersecciones secundarias o remanentes. 40 objetos CDI. (Confinamiento de intersecciones)

5000 líneas formando un objeto. No salen del centro pasan por el sector verde. Fondo blanco.

5000 líneas formando un objeto. Salen del centro. Hacia el centro de las líneas la veladura de amarillo de Nápoles puede aclararse hasta desaparecer antes de tocar el círculo verde, quedando en cada capa individual el verde puro y un halo claro entre éste y el amarillo. En conjunto se verán superposiciones de amarillo, verdes y ambos.

Primera serie de líneas con 1H .

.Segunda HB

.Tercera 2B

.Cuarta 4B

.Quinta 6B

.Después del lápiz barniz más amarillo de Nápoles.

.Luego verde transparente. Del centro de cada punto confluyen 1000 líneas, en total 5000 líneas.

Los centros están cercanos y se interceptan. De lejos se forma un solo objeto.

[200x200]

Imagen en color falso.

Magenta- Azul Sian- Verde Talo- Violeta. Amarillo de Nápoles más Barniz.

Rectángulo. Líneas en lápiz 4B con regla en la tela pintada previamente con acrílico blanco.

Con regla antes de poner la tela en el bastidor.

[150x160cn o 145x160cn]

Objeto como aglomeración . Líneas formando un objeto.

Fondo blanco primero, después barniz y el círculo verde transparente.

[150x150cn]

Fondo pintura en blanco 2 manos.

Líneas en lápiz (H). Arriba de las vueltas en lápiz: una mano de barniz transparente, varias manos de barniz con amarillo de Nápoles.

Puntos de intersección de color transparente – verde o negro – para que se vea la intersección.

(Contados)

[200x200cn]

Ovalos en la zona más densa , verde transparente. Fondo pintado de blanco. Lápiz (HB) controlados. Después mano de barniz transparente.

[170x200]

Puntos de intersección transparente verde (Contados)

Círculos en lápiz con compás. Después del lápiz, barniz transparente.

Cuando se interceptan, las intersecciones se oscurecen por transparencia.

[180x180]

Puntos por los que pasan infinitas rectas.

Todo negro (Infinitas rectas hechas realmente)

Fotos del proceso. Si se nota, no, apenas los trazos sin fotos.

Palo Borracho.

Textura N 12363

N de gotas: 17

Anchura mínima: 50

Anchura máxima: 300
Fase offset: 0
Densidad de ondas: 100
Luz del este: 50
Luz del oeste: -50

Holograma.

Cambia al caminar frente a él con tres o más tiempos.

Todo es lo mismo.

Foto de satélite sin nubes.

Posición iluminación rasante. Cuando la luz está en las posiciones en que la iluminación se da rasante se produce una imagen ilusionista de ondas. cuando está de frente se ven distintos reflejos como si algo estuviera elevado del fondo y proyectara una sombra.

Todo lo implica todo [1998]

Temas científicos y sus implicaciones englobadoras. ¿Qué podemos aprender de las hormigas?

Pregunta y respuesta sobre este tema.

Hace 1000 millones de años el Universo era luminoso y caliente. La imagen nos llega y es posible detectarla pero muy enrarecida por el efecto doppler, por eso está en el sector del espectro electromagnético de microondas. El Universo hoy tiene una temperatura de -270 C o sea casi 3 grados Kelvin por encima del 0 absoluto.

Bombitas.

Como marquesinas.

Incrementa velocidad- Aminora velocidad.

Amarillas, rojas, naranjas.

Cuánto más alejado del centro más leves son las luces.

Cuando se ilumina la línea central, se ilumina difusamente lo de arriba y lo de abajo.

Todas las bombitas están prendidas con luz muy leve, cálida. Cuando pasa la "partícula" la bombita pasa de ese estado estable a estado prendido fuerte.

Plano muestra.

Instalación de bombitas de luz. Todo el sector tiene como única iluminación la instalación misma.

El objeto no está iluminado en lo absoluto. El cilindro interior irradia luz propia.

Los cuadros están levemente iluminados con luz rasante.

En el sector de los dibujos la iluminación es normal. (Sería el sector más iluminado de la muestra)

En el catálogo puede estar el escrito con el pequeño espacio de concientización planetaria.

Concentración de energía en el campo = partícula.

Dibujos hechos sobre papel blanco (mundo subyacente, implicado) y arriba sobre papel calco (mundo desplegado, explicado).

10 posibilidades- 118 intersecciones.

5 posibilidades- 27 intersecciones,

10 posibilidades- 93 intersecciones

Intersecciones entre Oriente y Occidente (con mapa real).

Regla (metro) de más de un metro, pues algunos números y rayas están borroneados, como desplazados, formando números y rayas dobles.

Camiseta hecha con 20340 m de hilo de algodón.

Acrílico transparente encerrado y comprimido al máximo determinada cantidad de hilo. Inscripción. 2000km de hilo- Ernesto Ballesteros.

Como el dibujo: "337,56 metros confinados a un rectángulo de 35,9x 45,9cn" pero de 1 metro.

40000 kilómetros de hilo fino gris oscuro confinado al espacio de una Galería.

(Circunstancia de la tierra en el Ecuador)

Cuaderno 5

La idea de que una lectura reduccionista de la realidad convive y se mezcla con una lectura holística y las dos son producto de lo mismo; son "lo mismo" llevado a la acción.

Estoy llevando a cabo acciones que emulan actitudes reduccionistas. El resultado o "dibujo" que queda es - sorprendentemente - susceptible de ser conocido tanto en forma reduccionista como en forma holística.

De acciones generadas a partir de variables re-

duccionistas, descubrí que como resultado la imagen tenía implícita la lectura reduccionista como la holística.

De acciones generadas a partir de actitudes reduccionistas se consigue una imagen o resultado que contiene en partes iguales la posibilidad de ser "visto" holísticamente o reduccionistamente.

Estos dibujos son el resultado* de una serie de acciones generadas a partir de premisas que funcionan como analogías de las distintas actitudes científicas que se ocupan de leer la realidad.

En muchos casos, la correspondencia entre análogos excede o sobrepasa lo estrictamente planeado, e involucra lo externo a la unidad dada o superficie por dibujar. Como el alimento ingerido, la temperatura, el estado de ánimo, haciéndose visible en las partes pero no modificando la estructura total.

Hipótesis:

Se puede contruir la realidad prescindiendo de la demostración.

(Léase que no hay, en muchos casos, diferencia alguna entre conocimiento intuitivo o conocimiento empírico o demostrable).

Tesis:

Si. Sin importar a partir de cual de las dos grandes formas de conocer la realidad hayan sido contruidos estos dibujos, el resultado siempre contiene la "imagen" de las dos.

Sea una actitud reduccionista o una actitud holística la que haya generado la acción, el resultado o "dibujo", siempre contiene la imagen de las dos formas de conocer.

Podríamos decir que el mundo tiene todas las formas y el observador, y sólo él, se las da.

"Lejos de preocuparme por el "dibujo", centro mi atención en el "resultado" que obviamente incluye al "dibujo".

¿Cuántos habitantes vivos hay en el mundo, promedio, por año, por día, por minuto?

¿Qué porcentaje en ese minuto, o día, etc. es de gente que nace, que tiene 22 años, 10, 25,

15, 50? (como datos para diseñar el dibujo).

¿Cuántos nacen en la mitad del minuto, día o la unidad que sea? (cuanto más pequeña mejor-límite un segundo)

1- "1.000 posibilidades"

Premisa: De un punto a otro, en los extremos de la hoja, haciendo rodar el lápiz de un extremo a otro de la mano, buscando no dominar totalmente el trazo.

2- "3 posibilidades en 50"

Premisa: De un punto salen 50 líneas hasta un tope vertical en la mitad de la hoja. Lo mismo desde otro punto. Se retira el tope y se verifica si en algún caso las líneas se tocaron y se marca, luego se cuentan.

3- "50líneas- 2189 intersecciones"

Premisa: De un punto a otro como en [1], solo que en este caso marco y cuento las intersecciones entre las 50 líneas.

4- "5000 líneas formando una imagen doble"

Premisa: De un extremo a otro del dibujo, a los costados, se dibujan 5000 líneas, suavemente, salvo en dos sectores no delimitados en los que se ejerce más presión sobre el papel con el lápiz.

5- "10 vueltas 97 intersecciones"

Premisa: A mano alzada se realizan 10 vueltas. Luego se cuentan las intersecciones.

6- "Lectura de..... intersecciones"

Premisa: De 4 o 5 puntos se dibujan círculos concéntricos. Se marcan las intersecciones.

7- "10 horas promedio- 100 puntos por minuto"

Premisa: Cronometrando desde el principio, se marcan puntos en la hoja a gran velocidad. Se contaron en tres oportunidades y el promedio es de 100 puntos por minuto. Una vez llegadas las 10 horas de trabajo se realizó una hora más de descuento, por momentos en los que, cronometrando, no se dibujaba concretamente.

Los puntos se distribuyeron en toda la hoja pero se aglomeran más hacia el centro, dando la impresión de que solo en ese sector hay puntos.

8- "Línea de 337,56m confinada a un rectángulo de 35,9x 45,9cm"

Premisa: Desde un borde del papel se comenzó a trazar una línea en espiral cuadrada hacia adentro, midiéndola siempre y sumando al final su largo total cuando se llegó al centro.

9- "100 vueltas"

Premisa: A mano alzada 100 vueltas.

10- "Cascada"

Premisa: Desde la parte superior de la hoja baja una línea que se divide en 5 líneas, que a su vez se dividen en otras tantas, y estas otras tantas en otras tantas, siempre hacia el extremo inferior del dibujo. La premisa principal es que antes de llegar a la base ninguna línea quede sin "descendencia".

11- "Lectura de 71, 70, 78, 5 puntos en 50 vueltas"

Premisa: 50 vueltas a mano alzada, son leídas por 4 líneas que las atraviesan en dirección arbitraria contando y marcando los puntos donde se interceptan las líneas de lectura con el objeto en sí.

12- "241 intersecciones"

Premisa: Desde la izquierda sale una línea serpenteante, realizada como en [1] y en [3] y con un movimiento "browniano". Antes de llegar al extremo derecho se intercepta a sí misma varias veces. Se marcan y cuentan las intersecciones.

13- Sin título

14- "30 líneas discontinuas"

Premisa: Las líneas discontinuas se realizaron con 4 lápices pegados entre si formando un cuadrado con sus puntas, y usándolos los cuatro juntos como en [1] se usaba uno solo. Las líneas aquí recorren la hoja en todas direcciones.

15- "Grafito de un lápiz desplegado en la hoja"

Premisa: Con un lápiz blando nuevo se trazaron líneas de izquierda a derecha, mientras, se escuchaba música repetitiva siguiendo el ritmo (Música para 18 músicos de Steve Reich). La premisa era hacerlo hasta que se terminara el lápiz, o ya fuera imposible agarrarlo, así se hizo.

16- "10 líneas"

Premisa: Diez líneas continuas, serpenteantes, al entrar a la zona central del papel se aminoraba la presión ejercida con el lápiz.

17- 10 sucesos

Dibujo diseñado sin premisas.

18- "Resonancia de 42 al cuadrado"

Premisa: Habiendo marcado 42 puntos fuera del dibujo en el margen izquierdo y 42 puntos en el margen derecho, procedí a unir todos los puntos. Esta acción es análoga a multiplicar los 42 puntos x 42. Si se suman las líneas trazadas el número será igual a 42 al cuadrado.

Se descubrieron patrones de interferencia, aquí llamados resonancias, dignos de observación.

19- "Lectura de una cascada"

Premisa: Como en [10] pero esta vez la cascada es leída como en [11], por lo que la represento con puntos que, a medida que pasa el espacio- tiempo, se degradan tendiendo al blanco, pasando por grises, salvo que se intercepte con otra "lectura" y se potencien creando una tercera "lectura" ya más hacia el negro.

20- "Límite"

Premisa: Disponiendo de una gran cantidad de pequeñísimos trozos de goma de borrar manchada de grafito – restos de goma que quedan cuando uno borra lápiz- los dispuse todos juntos en un sector de la hoja y marqué sus bordes. Luego y, en varias oportunidades, simplemente modifiqué la distribución de las gomas, con no más de 2 movimientos con la mano para transportarla por la hoja.

21- "2 líneas discontinuas- 0 intersección"

Premisa: Con 4 lápices unidos como en [14] realicé una cruz; en esta oportunidad en el lugar del cruce no hubo cruce real aunque aparentemente si se cruzan.

22- "2 líneas discontinuas- 1 intersección"

Premisa: En este caso, realizado todo como en [21], se interceptan las dos "nubes" de líneas que forman las dos líneas discontinuas.

23- "1.000 vueltas"

Premisa: 1.000 vueltas. Nótese la desaparición, por confinamiento, de las líneas.

24- "70 líneas discontinuas"

Premisa: Como en [14] pero 70 líneas discontinuas.

25- "El vacío está lleno"

Premisa: De izquierda a derecha, un número no contado de líneas van deslizándose como en [1], salvo al pasar por un sector casi circular bien delimitado, en donde la línea tiende a ser plana después de una leve depresión y, antes de volver a ser serpenteante, va hacia arriba.

26- "18 minutos de garabatos"

Premisa: Después de 18 minutos de realizarlos, se eligió una posición para el borde.

27- "100 líneas formando 1 punto"

Premisa: Hacia el sector de mayor intersecciones, las líneas fueron realizadas presionando más sobre el papel.

28- "7,7cn de existencia"

Dibujo diseñado sin premisas.

29- Sin título

Premisa: De izquierda a derecha un solo recorrido.

30- "Carrera de lápices"

Premisa: Se reunió a 3 artistas, Siquier, Kacero y yo y se corrió una carrera de lápices. Bla, bla, bla...

31- "1 que representa ser 2"

Dibujo diseñado sin premisa.

32- "n líneas partiendo de un punto"

Premisa: Con la misma técnica que para la carrera de lápices [30], se hacen salir un número no contado de líneas de un punto.

33- "16 líneas, 61 intersecciones"

Premisa: finalizadas las 16 líneas, volví a pasar el lápiz por los lugares donde había intersecciones con mayor precisión.

34- "16 líneas moduladas"

Premisa: En sectores la presión ejercida en la hoja es menor.

35- "Lectura de 160 puntos"

Premisa: Hechas una serie de líneas, se eligió el borde, se trazó una línea en una dirección arbitraria y se hizo lectura de las intersecciones.

36- "De 250 posibilidades": 151 perdidas, 98 lecturas colectivas, 1 lectura individual.

El confinamiento genera "intersecciones incalculables" y éstas generan lecturas de "objetos". El peso del ego en el aprendiz.

La dificultad del ejercicio no amedrenta al aprendiz.

El tiempo no se mide se miden ángulos.

Juliana Iriart Carta de recomendación y aceptación [De Ernesto Ballesteros para Fund. Antorchas]

Sres Fund. Antorchas:

Por medio de la presente recomiendo a Juliana Iriart para ser acreedora de la Beca que Uds. ofrecen.

La joven artista muestra una producción madura e inteligente por lo que, descarto, sería de gran importancia y provecho contar con los medios para establecer contacto regular con quienes ella especifica en su carta.

Por mi parte acepto su propuesta y mi responsabilidad en ella.

Sin otro particular, saludo a Uds. atentamente.

Proyecto

Línea de 40.000km de hilo confinado a un espacio de arte de 3x9x9m

El proyecto programado es el de confinar a un espacio de Arte, 40.000km de hilo negro, dispuesto de manera caótica sobre el piso, agrupado en un sector delimitado (pero sin gran precisión) de la sala de exposición.

La circunferencia del planeta en el que viajamos, a la altura del Ecuador, es igual a 40.000km.

Suelto 1

8 de Agosto-30 de Agosto del 2000

Plan A Instalación de 4 objetos

[1] Sin Fin

Cuanto más cerca del centro pasa la luz, ya sea acercándose o alejándose, el movimiento es más rápido. En los extremos curvos, el movimiento de la luz se hace "aparentemente" más lento.

Caja de cables como fondo, oscuro, opaco, lo más desapercibido posible. (Segunda opción: Sin caja, cada porta bombita sobre la pared)

Por los mismos caminos transitan las luces rojas y verdes. Se cruzan en el centro que queda oscuro porque se superponen el rojo y el verde. Si se hace con, por ej., rojo y amarillo, en el centro iría naranja.

Movimiento de la luz cíclico, no para.

(Expuesto totalmente a oscuras)

[2]

Aplicar cada bombita sobre la pared, independiente una de otra o sobre cajas pequeñas que junten de a montones. Oscuras, opacas.

Se prenden en una sola dirección, cuando llega al extremo derecho quedan todas apagadas. A los 8 minutos vuelve a pasar lo mismo en el mismo sentido de antes.

[3] Sin fin.

Al llegar a salir de las esquinas la luz aminora considerablemente la velocidad. Luego en los lados cortos, aumenta la velocidad, pero no tanto como en la parte central de los lados verticales. Cuando va en la recta va muy rápido.

[4]

El movimiento de la luz es hacia abajo, cuando termina abajo, comienza por arriba. Sin solu-

ción de continuidad. El movimiento de la luz es más lento que el trabajo.

En el trabajo original, la textura será más pequeña con respecto a la medida del cuadro.

Plan B Cuadros pequeños

[1] Un metro de existencia [40x80cn]

[2] Intersecciones incalculables [70x70]

10.000 vueltas (lápiz HB o H)

[3] 100 líneas formando este objeto.

Se realiza el primer cuadro y se calca la forma de aglomeración compacta. Este último va a la izquierda.

Plan C

Según lo que den las aglomeraciones de 1.000 o más líneas se dibuja el "objeto".

Suelto 2

Afuera del Hangar

1- [170x170] (En casa) Con foto papel.

2- [170x170] (En el taller) Con foto papel.

3- [150x150] (Naranja- En lo de C. del Río) Con foto.

5- [120x140] (En lo de C. del río) Sin foto.

5- [200x150] (En el taller) Sin foto.

6- [90x110] Con foto.

Movimiento continuo

1- [170x170] (Perdido o vendido) Con foto.

2- [170x170] (Perdido o vendido) Con foto.

3- [170x170] (En lo de C. del Río) Con foto.

4- [140x160] (En lo de C. del Río) Con foto papel.

5- [140x160] (Vendido) Con foto papel.

6- [170x200] (Desaparecido- destruido) Con foto papel.

7- [160x180] (Vendido al ICI) Con foto papel Grupal.

8- [160x180] (Enrollado o destruido) Con foto papel Grupal.

9- [160x180] (En lo de Jorge) Con foto papel .

10- [160x180] (?) Con foto papel.

11- [160x180] (Perdido) Con foto papel.

12- [160x180] (?) Con foto papel.

13- Muestra Cayc. vista instalación 25 cuadros 70x70. (La mayoría vendidos. Algunos en el taller. 3 tiene Paty, 1 Ale Siquier, 4 Ferdinando, etc.) Con foto papel la mayoría y Grupal 3 fotos.

14- [200x200]

49 cuadritos de 25x25 (En el taller. Paty tiene 3 o 4)

Instalación de cuadros intermedios (Destruídos) Sin foto.

Sin títulos. (Cuadros rojos)

1- Cuadros de varias dimensiones (La mayoría en el taller) Con Foto papel y diapositivas de fotos grupales en la Fundación Banco Patricios e individuales.

2- [200x150] (Vendido a A. Molinari) Con foto papel, grupal y diapositiva.

3- [100x200] (Estropeado) Con foto papel, grupal y diapositiva.

4- [100x200] (Estropeado) Con foto papel, grupal y diapositiva.

5- [100x100] Anillo de conos. (Vendido al director de la Fund. Bco. Patricios)

6- [100x100] (?) Con foto papel y diapositiva.

7- [200x150] (?) Con foto grupal y diapositiva.

Sin títulos. (Cuadros Oscuros)

1- [150x150] (Vendido) Con foto papel.

2-[100x100] (Vendido a Darío Silva) Con foto papel.

3-[100x100] (Vendido a Telefónica) Con foto papel.

4-[200x200] (Vendido a Karpio) Diapositiva.

5- Muestra en lo de Jacobo. Fotos grupales 4, e individuales. Foto papel y diapositivas.

6-[140x150] (Vendido a Jacobo) Con foto, diapositiva y grupal

7-[170x170] (Vendido a Jacobo) Diapositiva y grupal.

8-[140x200] (Vendido a Jacobo) Foto, diapositiva y grupal.

Ruth Benzacar

Galería de Arte

Hasta el 15 de diciembre

Harte Pombo Suárez IV

Nuevo Espacio

Adrienne Gallinari

Desde el 19 de diciembre

Exposición colectiva de artistas de la galería

La galería permanecerá cerrada
del 9 al 23 de febrero de 2002

Florida 1000
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com
4313 8480

Mamá...¿me puedo cambiar mi nombre por Hugo Orlando

Sebastián Gordín recuerda su niñez y adolescencia, antes de viajar a Francia con su familia, por una beca de seis meses.

Por Iván Calmet

En la infancia tenía un concepto del arte mucho más claro de lo que es para mí ahora. En mi casa había bastantes libros, esos de la Pinacoteca de los Genios que compraba mi viejo. Y eso era lo que pensaba que era el arte. Los maestros que aparecían en esas revistas y más que nada como edición, una colección que se llamaba "El mundo de los museos". Su calidad me parecía reveladora. Recuerdo que al comienzo de cada libro había fotos en blanco y negro con personas de la época visitando los museos. Como a mí siempre me gusto el trabajo minucioso y obsesivo me gustaba la pintura flamenca. Estaban todos esos cuadros muy detallados de Brueghel. Parecían postales de escena cotidianas. Era realmente de un standard súper alto y eso era para mí el arte, no otra cosa. No tenía un contacto más cercano o fluido que ese, como puede ser ir a exposiciones.

Más tarde, cuando estudiaba y se hablaba de que conocemos el arte a través de reproducciones, yo me planteé: "¿Cómo, de que están hablando?... ¿Acaso no se lo conoce bien a través de las reproducciones?... ¿Hay algo más por conocerse?... si en el libro está todo el museo y en las últimas páginas están todos los cuadros en chiquito donde se explica todo". Realmente no creía que había algo que me estaba perdiendo por no haber visto el original. Con el tiempo sentí que no había necesidad de conocer la obras. Pocas obras me produjeron algo más al verlas en vivo. Y pocas veces sentí que verlas en un museo era una experiencia única.

Cuando de chico empecé a estudiar, fue como

responder con una afirmación a la iniciativa de mi familia para que fuese artista. No fue por pedido propio, yo no era de esos que dicen: "Yo quiero ir a la escuela de Bellas Artes o a un taller de cerámica... porque quiero hacer esto... porque me interesa", si me decían: "Che... a vos Sebastián que te gusta tanto dibujar, no te gustaría ir a un taller de cerámica", yo respondía: "Y... sí... bueno" o "Y bueno... dale, vamos...". Yo no era de una voluntad avasallante. Tenía 10 años cuando fui a un taller del barrio, esos de expresión y cerámica. Sentía la presión de que eso debía ser importante para el futuro y que no fuera un juego. Así como a otros padres les interesa que sus hijos tengan una profesión, a ellos les parecía bien encaminarme a lo artístico. Mi viejo estaba relacionado con el mundo del espectáculo y sus producciones; y para mí era bastante provechoso, siempre conseguía entradas para el Circo de Moscú para el Tihany o para Holliday on ice. Y mi mamá es pianista. Yo respondía a esas expectativas, quizás un poco por la tangente.

Siempre me gustó mucho el fútbol y siempre fui medio fanático. No me pasaba todo el día jugando a la pelota, además practicaba otros deportes. Pero dibujaba mucho jugadores, escenas, jugadas e hinchadas de fútbol, ese tema ocupaba el 100 % de mis dibujos. Y si de repente aparecía alguno con otra temática era porque la maestra me había dicho: "¿Y por qué no dibujas algo que no sean jugadores de futbol?". En el taller de cerámica me decían lo mismo. Recuerdo en especial un dibujo de un astronauta con traje plateado clavando la banderita en la luna. Debo haber hecho infinidad de cosas que realmente no me interesaban y ahí sentía que estaba perdiendo el tiempo.

De chico iba a una psicoanalista que tenía una caja con juguetes, lápices y hojas para dibujar.

Se suponía que ella hacía la terapia basándose en lo que charlaba conmigo, en como jugaba o dibujaba. Me imagino que debía ser durísimo para esta mujer, porque lo único que dibujaba eran jugadores y encima no me gustaba hablarle. Ahí yo escuche los disparates más grandes que uno se puede imaginar. Eran producto de la desesperación por inventar situaciones de tipo familiar en un centro a la cabeza, o que en un tiro libre al primer palo, la barrera era mi familia y el arco era el culo. Hasta que un día dije: "Mamá... papá,... creo que no quiero ir más a ese lugar".

Supongo que estarían un poco hartos de mis dibujos. "Ah... mirá... un nuevo dibujo de fútbol... otro más... ponelo con los otros quinientos que están ahí...".

Los jugadores que dibujaba eran anónimos pero con sus camisetas. Jamás inventé equipos. Alguna vez les escribía el nombre debajo pero nunca tuve la intención de copiar sus caras. Era crear una puesta en escena, donde estaban todos los elementos. En los dibujos no aparecía un jugador solo tipo retrato. Dentro de la hoja oficio creaba un clima como cuando uno jugaba con los soldaditos haciendo ruiditos y vocecitas. A veces hacía líneas de puntos suspensivos para la trayectoria de la pelota. Los dibujos eran muy gráficos, como los que aparecen en los diarios mostrando la jugada del domingo o la de la fecha.

Mi viejo me llevaba a la cancha, pero no era de esos que se la pasan hablando de futbol todo el día. Muy de vez en cuando me compraban el Gráfico y a veces la Goles que era más barata. Gatti siempre fue mi ídolo. Lo máximo, porque a mí me gustaba atajar. A los cinco años tenía el pelo largo como él. Yo parecía una nena con el pelo así, pero como era como el del "Loco" no me lo iba a cortar. A mi mamá le de-

cía: " ¿Por qué no me pusiste Hugo Orlando? ¿Me puedo cambiar mi nombre por Hugo Orlando?". Al final cuando entré a la primaria me lo cortaron.

Cuando pienso en lo que dibujaba o si tenía cierto interés en hacerlo, enseguida lo relaciono con el fútbol. Quizás, si ahora estuviésemos hablando de otra cosa no pensaría en eso. Por ejemplo, si me preguntás que música escuchaba, yo no estaba cantando las canciones de la cancha.

Dibujaba con lápices y marcadores, no me gustaba el encastré con la pintura y la arcilla, me parecía sucio y no saludable. No me gustaba cuando con el pincel pasabas a lado de lo que estaba todavía húmedo y se te corría el color. Y si pasaba miraba desesperado pensando que había que parar ese derrame químico. Tener las manos en la arcilla no me gustó hasta que descubrí como se transformaba en el horno con los esmaltes. En los tres últimos años de la primaria fui a ese taller de cerámica y me gustaba mucho. Después del dibujo como juego pasé a una temática macabra y siniestra, que incluyó los primeros años de la secundaria. Habíamos hecho una obra de títeres que se llamaba "Los vampiros de la Casa Rosada", fomentada por los profesores del taller.

Nos mudamos bastante, siempre dentro de Capital. También vivimos en Mar del Plata, justo un año antes del golpe. Mi viejo laboraba en la programación de un café concert que cerró porque recibían amenazas. Y ahí volvimos a Capital, a vivir a la Paternal. Mi viejo trabajaba en una distribuidora de juguetes y me regaló una raqueta de juguete. Después tuve una en serio, con la que entrenaba y jugaba al tenis en el club Comunicaciones. También tenía los patines ajusta-

bles de Lecesse. Un día me quedé patinando en el club hasta que me dijeron: "Che pibe rajá... porque empieza el entrenamiento de hockey". Y me quedé mirando a esos pibes que patinaban con botas y tiraban pases con sus palos. Fue una revelación, y mucho mayor que cualquiera que sentí después por ninguna cosa. El hockey fue una de las decisiones más fuertes que tomé en mi vida. Apenas me mantenía en pie con los patines pero como atajaba al principio no necesitaba patinar súper bien. Cuando empecé Bellas Artes dejé el taller de cerámica. No tenía ganas de seguir, tenía muchos compromisos. La Belgrano quedaba en Barracas y como vivía en la Paternal viajaba una hora de ida y otra de vuelta. Después era doble turno y aparte jugaba al hockey sobre patines y entrenaba.

Jugué hasta los 15 años y dejé porque volvía bastante golpeado por los pelotazos. Era arquero y estaba muy protegido, pero la bocha siempre encontraba un lugarcito para golpearme y como estaba mucho tiempo en cuclillas empecé a tener problemas en las rodillas. Jugué hasta la categoría juvenil que se venía densa, jugabas con pibes de 17 que le pegaban a la bocha como con un fierro. Con el deporte mi compromiso fue absoluto. Era muy disciplinado. Con otras cosas no tenían tanta constancia. Me encantaba el entrenamiento. Era a las siete de la tarde. Si ese día llovía, a las seis y media salía para allá igual, y como un boludo esperaba debajo del techito del quiosco del club, pensando que con suerte paraba diez minutos antes, pasábamos el secador por la cancha y jugábamos. Tenía mucha fantasía. Pero como la lluvia seguía volvía a casa.

En la primer juguetería que trabajó mi viejo, fabricaban sonajeros y otras cosas no interesantes. Después en el 80 trabajó en una que los importaba y distribuía. No había juguetes. Sino cajas. Las marcas eran berretas. En esa época, de importación masiva, hice mucho modelismo. Armaba Aviones y barcos a escala que pintaba con pinturitas Umbrol. Si un día iba a la casa de mi tía abuela porque mis viejos salían, me lleva-

ba un modelo para armar y no le daba bola a nadie. Decían: "Qué paciencia tiene Sebastián... que increíble". Mi preferencia eran los aviones de la segunda guerra mundial, y cada vez que terminaba uno ya estaba comprando otro. Luego como el dólar se fue al carajo, y eran importados, empezaron a costar el triple y los armaba más espaciadamente. Recuerdo una maqueta que arme que se llamaba Berlín, era sobre la llegada de los rusos a Alemania, en la Segunda Guerra Mundial. Era un diorama con soldaditos chiquitos que uno podía poner como quería, simulaba tener huellas de tanques y tenía uno chiquito.

En la primaria no había pensado a que escuela secundaria iba a ir. Era más una preocupación de los padres, uno estaba en la boludez de séptimo grado y creerse Gardel. Yo no tenía ganas de tomar una decisión sobre eso, de que querer hacer sobre mi futuro. Mis padres dijeron: "...Ay, hablamos con tal y me parece que estaría bueno la escuela de Bellas Artes..." y como alguna secundaria había que hacer y me parecía más o menos bien, dije: "Bueno sí ... a mi me gusta esto finalmente"

En la Escuela Belgrano, donde no había una línea o una programación que permitía confrontar los puntos de vista de los diferentes profesores entre los alumnos, enseñaban cosas contradictorias. Nada transfería el ámbito de la clase, era como en la primaria, el timbre borraba todo. No había continuidad ni pautas. Teníamos profesores que pintaban payasitos y te enseñaban cuanto aguarrás tenías que mezclar con el óleo u otros que discutían cosas vagas. Me acuerdo sólo del de matemáticas (geometría y perspectiva), era el único que lograba entusiasmarme un poco, tal vez porque sus resultados eran concretos. No había ninguna posibilidad de tomar al arte como otra cosa. Inclusive con los materiales también pasaba eso. Escultura era yeso, arcilla y cemento. Recuerdo que Agustín Inchausti hizo unas esculturas con papel, cola y telgopor, y nos quedamos mirándolo como a un bicho raro. Igualmente no tenía mucho interés en hacer

otras cosas porque a mi me gustaba la pintura, y dentro de ella no veía muchas posibilidades. Entonces que me enseñaran a pintar con óleo sobre tela me parecía entre todo bien ya que era lo que quería hacer. Había entrado en el 84 y en esos primeros años estaba con gente que se tomaba demasiado en serio el arte. Y me lo tomé así también. Dibujaba mujeres sufriendo y escorzos al estilo muralista mejicano, cosas dramáticas como un guerrillero muerto que escribía con un aerosol la palabra liberación en la pared, tipo Carpani. Las veo ahora y me resultan muy graciosas, artificiales; hasta parecerían una burla y pero para mí no lo eran. Esa temática tenía que ver con los últimos años de la dictadura, se veía en la gráfica o en los afiches de los partidos políticos, era también la época de los centros de estudiantes en los primeros años de la democracia. Se reivindicaba la estética de los murales políticos. Y la Belgrano tenía ese estilo. En cuarto año empecé a hincharme un poco las pelotas de la escuela y en el último ya hacíamos muestras en grupo en boliches, como Cemento y Mediomundo Varieté. Y ahí exponiendo conocimos a Gumier Maier y a Marcia Schwartz; también exponían Pablo Suárez y Marrone. Los de mi grupo éramos Miliyo, Esteban Pagés, Máximo Lutz, Kas, y en un momento Coco Bedoya. Después expusimos en Recoleta y yo en una individual en el Rojas por Gumier, en el 88. Es a partir de esa muestra que abandono la pintura. Yo todavía estudiaba en la Belgrano y me duraba esa idea del sacrificio pero ya había empezado a ironizar con los temas del compromiso social y a reírme de lo que venía haciendo. El hecho de sentir que pertenecía a un grupo con el cual tenía cierta afinidad me había cambiado. En la muestra del Rojas había un cuadro con un edificio lleno de ventanitas, de unas salían llamas de fuego y en otras se veía gente trabajar. Un zapatero. Un herrero. Sus vocaciones inquebrantables los hacía trabajar sin parar, a pesar del incendio. Era una visión de la alienación, diferente de la que tengo ahora. Yo tomaba imágenes de revistas antiguas del año 50 para burlarme del american way of life y de la pintura como manifestación de protesta. Me saturé tanto

con ellas que mucho de lo que hago ahora viene de esas National Geographic con las que me nutría. El límite de color muy preciso de esas fotos era lo que me interesaba de chico. Los planos de color que se recortaban perfectos y que no se mezclaban. En esas fotos había otra cosa que me interesaba y otros conflictos aparecían, que tiene que ver con el trabajo que hice después, las escenas. Me interesaban las de Norteamérica, y no las que pasaban en otras partes del mundo.

Cuando terminé la Belgrano me tomo un tiempo desprenderme de ese compromiso que aparentemente requería el arte y de ese aprendizaje que recibí después de lo que fue para mí jugar a dibujar y tomar al arte como algo divertido. Y me llevó bastantes años darme cuenta que no tenía que tomar las temáticas o las técnicas o el imaginario de otros para hacer mi obra, como para dibujar jugadores de fútbol, que es lo que me interesa hacer ahora. Cada vez que me pongo a hacerlo me doy cuenta que el arte no es lo yo creía, aquello que estaba en los libros, sino que es algo más personal. Quizás yo podría haber construido toda una obra en relación con el fútbol, y no necesariamente tenía que hacer ese cambio que me pedían del tipo: "Ah... porque no hacés esto...". Había toda una intención de jugar cuando yo dibujaba, eran horas y horas que estaba sentado haciendo toda esas tribunas con las cabecitas. Es raro que uno chico a los 7 o 10 años se siente frente a una mesa durante horas a hacer una actividad. Tal vez no eran tantas, pero lo percibo así ya que quedaba agotado después de terminar toda una tribuna dibujada. Y ese tema de "¿Por qué no hacés otra cosa?" me sonaba a porque no dejás de jugar.

A la hora de jugar futbolizaba todo. Si me regalaban "El Temerario" lo convertía en arquero y con una pelotita lo hacía jugar al fútbol. Con los Rasti no construía ciudades, ni siquiera un estadio de fútbol; agarraba un rasti rojo, uno blanco y otro rojo, y uno azul con uno amarillo y otro azul, los pateaba con los dedos y ya tenía una cancha de fútbol.

Teoría de la (M)adres

Este texto, a modo de continuación, completa el aparecido en ramona 16

Por Lux Lindner

"Los americanos son hombres destinados por la naturaleza para vegetar en oscuridad y abatimiento."

Jose Fernando Abascal
Virrey del Perú (1743-1821)

"La naturaleza está esperando a las puertas de la sociedad para disolverla en su vientre ctónico."

Camille Paglia, ca. 1990

Propósitos

No creo que la lectura que sigue haga mejores mis dibujos, los hará a lo sumo menos misteriosos.

Es un modesto himno de autoedición; la mayor parte del texto (salvo los Prolegómenos) está basada en notas de 1995 que sirvieron para armar la muestra "Mater Triunfalis" en el ICI. Las interpolaciones son fáciles de detectar.

Prolegómenos a la refutación del hipernítido

1. Hasta donde yo sé hay tres grupos de rock llamados Génesis; uno peruano, a fines de los 60, otro norteamericano, supongo que de la misma época, y un tercero inglés, que es el que alcanza cierta notoriedad en los años 70, y al que me referiré de aquí en más.

Más de una vez viene a la Argentina el que ha sido el primer cantante del grupo, Peter Gabriel, que puede ser recordado por unos videos tan llenos de efectos especiales que parecen esos demos que vienen con la revista Keyboard promocionando las virtudes de algún nuevo teclado. El baterista, Phil Collins, se hace todavía más famoso con una serie de boleros insportables dados a publicidad más cerca del fin del siglo XX.

En la época en que Roberto Pettinato dirige la revista "Expreso Imaginario" sale un reportaje muy extenso a los miembros del grupo Genesis, donde explican sus métodos de trabajo y me acuerdo especialmente de esta frase: "Ya tenemos la idea; ahora compliquémosla un poco."

Bien, nada más lejos de mis intenciones. Créase o no, lo que sigue es la forma más simple que he encontrado para una serie de ideas e investigaciones. Y una vez más, aún a riesgo de ser cargoso, diré que la preocupación del texto está puesta en la Condición Argentina y aplicar lo que sigue a un lugar que no sea Argentina corre por cuenta de quien lo hace. No garantizo el éxito... ¡aunque tampoco el fracaso!

Los pantalones vacíos del poder

2. Que los hombres todavía ganen más plata; que griten más, a veces desde balcones; que peguen algún chirlo de vez en cuando... no cierra el panorama; si ellos, (P)adres presentes o futuros no pueden asociarse entre ellos de manera duradera con algún propósito, el poder ha pasado a la mujer, y concretamente a la (M)adre, presente o futura.

3. La historia del machismo es la historia de una subordinación; la del Hombre. Cuando es menos que hombre y sólo llega a ser un macho. Que está solo, lleva una vida de partícula y no puede asociarse con otros, salvo para algunas veces ir de copas y hacer pucheros en el café. Puaj, el tango como banda de sonido... me estaba olvidando.

4. El machismo es un manotazo de ahogado cuando el único recurso para conseguir prestigio social es la oferta de servicios (monetarios, fluídicos, híbridos, etc.) a las futuras (M)adres.

5. En un lugar donde la asociación de hombres se vuelve sospechosa (¿qué pasa, sos raro?) ningún ejército puede alcanzar plena cohesión. Son los ejércitos de putos los que hacen que las fronteras cambien.

6. Gobierno de las (M)adres es gobierno de la amnesia, porque las (M)adres no tienen interés en que se haga evidente el paso del tiempo y quieren vivir en el presente eterno de una juventud donde son presumiblemente fértiles y objeto de apetito.

Sinópsis histórica

7. La novela familiar de la Argentina sugiere que la organización y fundación del país es posible gracias a próceres y a larga cadena de masones, barbudos y bigotes manubrio.

La cadena puede estirarse hasta la segunda presidencia de Yrigoyen, y ahí empiezan los problemas. Yrigoyen es soltero (Martínez Estrada lo llama "el cenobita misógino") y no tiene predicamento sobre las damas; es el último presidente que trata de gobernar basado exclusivamente en una idea sobre el Universal (largos solos de guitarra con jerga patriótica, recopilados por del Mazo) y en la ignorancia de la (M)adre.

8. Pero los días del (P)adre aislado están contados. Las damas se aburren, la (M)adre se enfía, y con esto del charleston y el foxtrot (se ha dicho ya que ella siempre está a la moda) no tiene paciencia para discursos, y su amor por los uniformes (otra moda a fines de los 20) la conduce a un final Félix. Mejor dicho, un final José Félix...

9. Hay una famosa foto de José Félix Uriburu, el

general golpista de 1930, rodeado de damas de la sociedad. ¡Qué poderoso parece!

Pero no dura mucho. Tal vez él también cree que puede gobernar como un Gran Pelotas (de hecho hace desfilar por las calles de Buenos Aires una Legión Cívica que más allá de algunas fotos no parece haber influido mucho en la Historia Argentina).

Pero su carisma de hombre solo ya no basta para sostenerlo.

10. Las asociaciones de barbudos pre-Irigoyen se caracterizan por su laicismo. En algunos fragmentos autobiográficos Borges refiere que en su niñez la religión (católica) es cosa de mujeres y niños, y que los hombres son librepensadores.

A medida que los librepensadores se van muriendo y sus negocios empiezan a salir mal no se puede seguir sobornando a la (M)adre, los "niños" criados por las "mujeres" crecen y celebran el Congreso Eucarístico de 1934, que entrega nuestras almas a la brujería asiática y romana como el Pacto Roca-Runciman había hecho con nuestra carne.

Supremacía teleológica de la (m)adre

11. (M(adres): cerradas sobre sí mismas. Organización en Defensa de la Cría: una organización que mayormente defensiva, neófoba, donde la innovación es sospechosa venga de donde venga; la tranquilidad de saber que nunca habrá presupuesto para Leloir y esas universidades repletas de ciencia loca. Family snapshot; Onganía de rodillas y su Madre Buena pegada al micrófono.

12. Con las (M)adres guerreando entre sí no hay mucha piedad disponible; como lo que es-

tá en juego es inmediato, es la supervivencia de la Cría, ningún código de honor, caballeresco, ética del samurai o florilegio semejante da límites a los medios que puedan emplearse. Y se vuelve norma lo que en una guerra convencional sería un exceso y un crimen; desde el punto de vista de la (M)adre el único crimen sería la blandura. Es lo que suele hacer a las guerras civiles tan crueles (ver en Burckhardt lo que eran las guerras civiles griegas, si no se tiene pariente español que haya serruchado cadáveres para que entren en el cajón) aún más que una guerra de conquista convencional, que una vez obtenido el territorio ambicionado puede desembocar en algunos años de paz hasta que la otra parte se recomponga o se resigne.

"Por defender o salvar al hijo, la madre absoluta estará dispuesta no solamente a sacrificar su vida (y hasta aquí subsistiría la base naturalística por una actitud ética) sino también a mancharse con faltas imperdonables desde el punto de vista ético."
(Julius Evola ,1969)

Para más detalles se puede recurrir a Carlos Octavio Bunge y la última de las narraciones que componen el volumen "Viaje a Través de la Estirpe" (Buenos Aires ,1908)

13. No se defiende una Ley, o una Idea, sino una Cría, y para defenderla se echa mano de cualquier recurso; eso incluye el amasar a la Cría de la vecina. Pero eso no se hace directamente, dado que no ha llegado todavía Lara Croft, debe entrar en juego el hombre, (P)adre biológico de la Cría (o no), duerma en la misma cama (o no) uniformado (o no) que se mueve más rápido (no retiene tanto líquido), tiene más fuerza física y es más probable que tenga permiso para portar armas. Al mismo tiempo el hombre suele operar en grupos, por esa manía recalcitante (de "zoon politikon") que tiene de crear asociaciones alusiva a su necesidad de

Universal. En este contexto las asociaciones sirven en esta ocasión de paraguas para que la (M)adre siga en segundo plano, y cuando las papas quemen no sea citada por Comisiones Investigadoras.

A pesar de permanentes "conatos de asociación" de hombres impera el atomismo social, para hablar mal y pronto el "bellum omnium contra omnes" la guerra de todos contra todos que Hobbes reconocía era el estado de humanidad cuando cada uno estaba librado a su suerte para sobrevivir antes de la fundación de una sociedad política a través de un tratado. Nada de lo antedicho impide al hombre hacer negocios como un Particular que no rinde cuentas al Estado.

"... si se puede hacer la guerra como ciudadano leal, se puede hacerla también como criminal; tal es ese adolescente intrépido en quien las mujeres encuentran su placer y que hace de la guerra un medio para sus ambiciones particulares (es decir, familiares) y se transforma así en un jefe de estado despótico, un Particular, que quiere someter al Estado (lo Universal) en su Particularidad; perversión de la "Sittlichkeit" de la moral habitual (universalista) pagana, antigua, de la moral de los Amos (Alcibiades, Alejandro Magno)".
(Alexander Kojève, comentarios a la "Dialéctica del Amo y del Esclavo" de Hegel, p.114)

14. Camille Paglia (en "Sexual Persona") se refiere a la metáfora genital masculina como concentración y proyección, y a la metáfora básica de la mujer como lo Oculto.

El accionar de la (M)adre participa de un gusto por el secreto muy grande. Diferencia abismal con la guerra como la entiende el falo (Occidente, el Samurai, etc.) donde hay un alto grado de exteriorización; desfiles, una coreografía de la violencia, medallas, la exhibición de los trofeos. Pero la guerra de la (M)adre se libra dentro de un útero, hacia afuera a lo sumo debe verse una patadita; de ahí que el trofeo no se exhibe, sino que "desaparece". Na-

die saca fotos dentro de un campo de detención. Nadie saca un libro autobiográfico con fotos; "Memorias de un Luchador contra la Subversión". La tranquilidad de la (M)adre pide también por un secreto ulterior, que reduce o elimina los recursos de glorificación tan del gusto del (P)adre.

El Capital quiere también su tranquilidad, que de momento coincide con la tranquilidad material de la Madre; el ejército, este Ejército es el brazo armado de la Madre y del Capital.

15. No un mundo que se haya quedado sin ley porque es mundo anterior a cualquier ley: aún el Salvaje Oeste ha tenido su Sheriff, sus abogados... y su Destino Manifiesto, construcción conceptual-ofensiva que difícilmente podría salir de una (M)adre.

Isaac Babel anticipa a De Loof

16. Irónicamente es la guerrilla la que gusta más de ciertos rituales militares y mantiene (mientras puede, aún en el exilio, lo que es especialmente patético) cierto interés en la monumentalización; la razón es clara. La guerrilla es una rebelión contra el (P)adre y busca humillarlo en lo que considera su propio terreno. Aquí hay, creo, un problema de proporción, derivado del elemento pantográfico de esa izquierda que, como la oligarquía que ataca y de la cual es espejo, se limita a trasladar modelos operativos europeos y los larga sobre la pampa sin escala previa en el Hotel de Inmigrantes. Peor aún, sin análisis posterior.

Pues el (P)adre en Argentina tiene siempre su lado de fantasma. No siempre está y cuando está tiene perfil bajo. Sus mandatos raramente tienen carácter compulsivo. Una inmigración todavía fresca puede dar acceso a algún padre brutal, pero después del peronismo la movilidad social es mayor, escaparse fácil, en territorio católico no es tan fácil sentirse acorralado (por el (P)adre). Perón mismo ha actuado como un (P)adre desplazado, pero aún la gente que lo

estima post-1955 sabe que es un exiliado y obra en consecuencia.

Como el (P)adre ha construido sobre todo a principios de siglo y sus instituciones más recientes son de cartón piedra en poco tiempo desaparece de la escena.

Hay que decir que ya aceptar a Isabel (un Intraducible) como Presidenta se parece a un pedido de quiebra, y el hecho que ninguna asociación de (P)adres (por ejemplo un Parlamento) pueda desalojarla a tiempo con los recursos de una ley derivada de un Universal habla a las claras de la postración patriarcal.

La razón en la historia

"Los asociaciones de hombres crean imperios; las de mujeres, ligas de amas de casa."

Gaetan Carracedo

17. Si la Cría, como Particular, no rinde cuentas a un Universal (el Estado creado por la asociación de (P)adres), puede ser que está rindiendo cuentas a otro particular: su propia (M)adre.

En la Pampa y adyacencias el (P)adre ha fracasado y no es digno de confianza. No puede convencer a la (M)adre de acoplarse a su Idea del Universal, porque posiblemente no la tiene o compró un kit que funcionaba con 110 (cuando funcionaba) y la (M)adre también sabe leer y tiene sus nociones sobre el ánodo y el cátodo. Ella sabe que hay... otros Universales, aunque lejanos (trans-atlánticos, trans-históricos) y la tensión está entre el bolazo que (P)adre ofrece y lo que (M)adre puede aceptarle como intermediación.

18. La(M)adre ya no puede ser engañada, no puede ser seducida e impone sus condiciones como para no desalentar del todo al (P)adre... (ella tiene otra guerra frente al reloj biológico y además rivales; de hecho una (M)adre tiene una Cría para tener en el mundo algo que no sea un (P)adre y rivales) las condiciones que impone son:

-catolicismo (antitrascendencia)
 -homofobia ("los negocios los hacés conmigo")
 -amnesia ("soy siempre joven", también "vine de Europa", también "siempre fui católica", "estoy siempre a la moda", este último tópico proyectando larga sombra sobre nuestra historia del arte).

19. La (M)adre nunca tendrá interés en recrear un Universal que pueda sacarle el control de la Cría; sospecha con buen motivo que puede entregar un cuerpo y recibir a cambio una carta y un pedazo de metal.

De ahí un proceso que sólo puede desembocar en la atomización social, porque toda Cría rinde cuentas frente a un Intraducible.

Un Intraducible que es también un Inatacable: "¡Nadie se atreva a tocar a mi Vieja!". Resulta que el rocker no es tan rebelde después de todo, se rebela sólo contra una mitad, contra la "Inmensa Minoría", contra el Esperma.

20. -¿Cómo se dice "desinterés por el Universal" en castellano?
 -¡No te metas!

21. En 1976 se consuma la liquidación del (P)adre (que termina emparedado entre el Hijo que se rebela y la (M)adre que pide Mano Dura) y de cualquier noción de Ley, ¡que de dónde va a salir si no del (P)adre!

Las (M)adres tiene ahora mano libre para sus ajustes de cuenta sin interferencias, empleando para ello sus testaferreros masculinos, y la resistencia más consistente tendrá que ver con otros grupos de (M)adres. Y porque hay (M)adres de ambos lados es tan cruel lo que sigue.

22. No hay verdadera Mano Dura sin una (M)adre atrás.

No verdadera Impunidad sin una (M)adre atrás. Si así no fuera, tarde o temprano, sin contención psicológica at home, los torturadores se colgarían ellos mismos del farol.

23. Hay Madres de Plaza de Mayo pero no hay Padres de Plaza de Mayo; es por eso que el 24 de marzo de 1976 es un día comparativamente tranquilo, donde el intercambio de energías se realiza en un marco de oscuridad y discreción, como gusta la (M)adre. Nadie se envuelve en la bandera y se pega un tiro.

Pensar con materiales

24. "Aquí yo solo, en libros de metal
 he escrito los secretos de la sabiduría
 en horribles conflictos
 con monstruos nacidos del pecado
 que habitan los pechos de todos"

William Blake. "El Primer Libro de Urizen (Cap.2)"

25. "Cuando el viejo Pausanias, en su peregrinación por Grecia visitó el Helicon, le fue mostrado un antiguo ejemplar del primer poema didáctico de los griegos, Los Trabajos y los Días de Hesiodo, escrito en hojas metálicas y muy deteriorado por el tiempo y la intemperie.

Pero vio que, al contrario de los ejemplares usuales, no contenía en un extremo aquel pequeño himno a Zeus, sino que empezaba con la frase: 'dos diosas de la discordia hay en la tierra'."

(F.Nietzsche. "La Lucha de Homero - Prólogo a un Libro que no se ha Escrito", 1871-72)

Lector; si alguna vez soñaste en conocer a un defensor de la Teoría de los Dos Demonios, me presento ante tu trono.

La Cría entre viejo y nuevo mundo

26. En el Viejo Mundo por supuesto que hay defensa de la Cría, pero cuando se arma el toleto guerrero la Cría debe transformarse en Soldado y con la Madre pierde todo nexo, si te he visto no me acuerdo. Es la Idea la que defiende a la Madre y el soldado defiende a la Idea. (Por eso conviene saber griego, para que no te man-

den al Cáucaso o a un submarino y puedas dar lo mejor de tí en un lugar calefaccionado). El Soldado es ahora una pieza más, multiplicado hasta casi el infinito, y vale sólo como parte de una gran masa que se recambia constantemente. Su destino individual no inquieta a los Jefes de Estado Mayor, contubernio de (P)adres por excelencia. Clímax de esta indiferencia en las grandes batallas de desgaste de 1914-18, donde los generales organizan ofensivas que de antemano saben no pueden tener éxito, con el fin de "desgastar" al enemigo. Palabra que puede significar cincuenta mil muertos (Cincuenta mil crías sin opción!) en un día, como el primer día de la ofensiva del Somme en 1916.

(P)adres, (M)adres y Crías hay en todas partes pero definitivamente el Viejo Mundo no es Continente de la (M)adre, sobre todo después que las explosiones volcánicas sepultan la isla de Creta y el Palacio de Minos. Y de ahí en más las distraídas terminan en la hoguera.

Saving Private Bush

27. Los aviones empleados por las dictaduras no comunistas de 1939-45 son máquinas ofensivas basadas en la maniobrabilidad; no tienen blindaje en ninguna parte, ni para el piloto ni para los tanques de combustible; si no pegan el golpe y rajan pueden pasarla muy mal, porque basta una ráfaga (no de viento, sino de plomo) para que se desintegren en el aire. Y cuando el entrenamiento de los pilotos empieza a empeorar (falta de combustible, aumento de la cháchara política) y sus adversarios a desarrollar aviones más potentes y protegidos, no queda más que curtir título de canción de Spinetta. En algún sentido esto entra en una concepción paterna unidireccional, donde sólo queda cumplir un deber, derivado de los mandatos del Universal que se quiere imponer, y donde pedir cualquier protección es visto como una cobardía, como esconderse.

Lo que debe lucirse es la pirueta, el elemento acrobático, lo visual y en el siglo XX, del Futu-

risimo en adelante. Y aún antes, en 1906 el almirante Fisher decía que los acorazados ingleses debían tener menos blindaje y motores más potentes porque "velocidad es coraza".

28. En esas dictaduras se rinde pleitesía a un Gran Pelotas, un Hiper-(P)adre sin (M)adre a su lado. Semejante planteo nunca podría funcionar en Argentina, donde desde Rosas el poder está incompleto si no tiene respaldo-falda; en el caso de Rosas, primero su esposa, y después su hija, retratada por Prilidiano en paleta punzó.

29. Veamos ahora qué pasa con los adversarios de los Grandes Pelotas.

En New York hay un Museo del Aire y del Espacio muy lindo que funciona en un ex-portaaviones de la Task Force 38, el "Intrepid", veterano de la lucha en el Pacífico que ha sobrevivido a varias canciones de Spinetta.

Entre los aviones expuestos está uno similar al avión que tripula George Bush, (P)adre del actual Presidente del Mundo, cuando es derribado en el Pacífico, en 1944 o 1945.

Yo al avión lo conozco por fotos, un torpedero Avenger de un solo motor; ¡resulta que tiene el doble del tamaño que me imagino! Y aparte lo macizo que es ese aparato... ¡blindaje por todas partes! ¡No es algo que puedas derribar con una ráfaga!

Pensando un poco; para esta concepción la vida del piloto es muy valiosa. Porque no por transformarse en guerrero deja de ser un nene de su (M)adre.

30. La islas conquistadas por U.S.A. en 1945 resultan muy costosas en vidas de soldados; al tiempo se realiza una gigantesca manifestación de (M)adres norteamericanas quejándose de que el Gobierno no está haciendo bien las cosas.

En los paneles explicativos del "Intrepid" se aclara que el Gobierno de U.S.A queda tan impresionado por la manifestación (m)aternal antedicha que toma nota y decide que es mejor

arrojar la bomba atómica y acortar plazos para terminar con el boxeo aeronaval.

La decisión descoloca a los militares de carrera, (P)adres al fin, que ya ven el fin de la lucha cercano y creen que la cosa puede ser terminada por medio de los florilegios de estilo patriarcal.

En sus memorias, traducidas al castellano por la Dirección de Publicaciones del Círculo de Aeronáutica en 1951, el almirante Frederick C.Sherman escribe:

"Muchos de los que luchábamos en el Pacífico pensamos que el uso de esta terrible arma era innecesario. En esa época los japoneses eran un pueblo vencido y habríamos obtenido esta victoria empleado medios ortodoxos de lucha."

Y poco después agrega:

"La posición moral de Norteamérica en el mundo de hoy sería todavía mejor si no hubiera utilizado esa arma de destrucción total."

Pero de la misma manera que protege a sus polluelos, si la (M)adre decide "cortar por lo sano" (atajos de un hiperpragmatismo sin honor) cualquier código del guerrero entra en suspenso.

(Insisto con Carlos Octavio Bunge, etc.)

La (M)adre como fuerza operativa es detectable también en América del Norte, a pesar de tanto iluminismo y tanta secularización; como para sospechar que es una condición que permea lo americano desde Alaska a Tierra del Fuego.

(Interpolación a cuento de la historia del rock. Los Beatles (una Asociación) visitando a Elvis Presley (un Particular) detenerse en lo que dicen, Elvis rodeado por el fantasma de su madre al que puede sumarse el coronel Parker, etc.).

31. Aunque con otros matices puede decirse que, en lo que atañe al pensamiento aeronáutico, la dictadura soviética, tras un desastroso comienzo, aplica el principio de usar máquinas que protegen la vida del piloto. Seguir las órdenes del Partido para tener la protección de la

"(M)adre-cita Rusia" atacada por los ojos-de-sapo. Aunque esto forme parte de la misma operación para generar consenso interno que permite que por algunos años la Iglesia Ortodoxa pueda salir de la clandestinidad.

Esto no abarca el pensamiento para la lucha terrestre, donde el desprecio de la jerarquía soviética por la vida de sus propios combatientes no tiene nada que envidiar a la generación anterior.

32. Resumiendo "Irás a la guerra con órdenes de (P)adre, y con bufandita y viandas de (M)adre." Esto es nuevo. En Europa Occidental esto sería visto como un desatino, o el colmo del estetismo, tipo un Stefan George con ansias de retorno a la Madre Noche, etc. (justo quien por otra parte está pendiente de la asociación de hombres con propósitos nada bélicos...)

Flujos del primer descamisado

33. Volvamos un poco a los Grandes Pelotas. Hay un dictador en Europa cuya amante (y esposa de último momento) se llama Eva, que nunca pasa de dactilógrafa y pin-up de Heinrich Hoffmann.

¿Quién la recuerda? Es un nombre al lado de un porongo.

La inspiración de este dictador es otro, con menos pelo, que termina colgado cabeza abajo con su amante. ¿Alguien recuerda otra cosa de esta mujer aparte de que es una amante?

¿Alguien recuerda una mujer entre las autoridades de la Plaza Roja?

¿Alguien recuerda alguna mujer planeando el "Área de Co-Prosperidad en Asia"?

34. Comparar lo que antecede en Argentina, con escenas como las del Renunciamento, o los funerales de Estado con momificación y Culto a la Personalidad hablan de un océano de por medio, para empezar.

"Esta mujer abofetea a los generales y a los jueces en público; a los ministros y senadores les

encomienda tareas y misiones propias del personal doméstico, y unos y otros soportan el vejamen sonriendo e inclinan la cabeza; esa mujer tiene una triste experiencia del género humano. Ha tratado las grandes figuras de la sociedad burguesa en la conyugalidad del tálamo y concibió por el hombre, por el macho humano encarnado por aquellos personajes bajo algunas de sus más nobles investiduras, el desprecio de toda cortesana por su cliente incógnito, del que no le queda después sino el recuerdo de algunas monedas" (carta de un amigo a Martínez Estrada, citada en "¿Qué es esto?", 1956).

¡Y pensar que Fabiana Barrera dice (en aquellas reuniones del Rojas) que las mujeres del interior son carne de cañón! Y este muchacho (León) Rozitchner, ¡dale que te dale Delia con Freud y Clausewitz! Orientalismo sin opio.

Introducción a las ciencias del espíritu

"La más hermosa mujer, manteniendo una perfecta inmovilidad, siempre se volverá una Gorgona".
(Camille Paglia, *Sexual Persona* p.154)

35. El Ministro de Cultura en la Primer Presidencia del esposo de "Esa Mujer" es el dr. Ivanissevich, uno de los cirujanos pionero de la cirugía plástica argentina.

Personalidad que combina neofobia (Ivanissevich es crítico implacable de cualquier atisbo de arte moderno) y mantenimiento del poder de la (M)adre.

Problemas que no podemos estudiar ahora, relativo a la tensión entre neofobia, frivolidad, gusto por la novedad, gatopardismo, incorporación de nuevas tecnologías; porque la utilidad de Ivanissevich por un lado choca con sus conceptos negativos sobre la televisión desde el punto de vista médico (no tengo a mano el nombre de su ponencia, pero está en la Biblioteca Nacional, no así su libro de memorias, "Doy Cuenta"). Posible relación con su caída

en desgracia en la época en que empieza la televisión argentina; la Primera Imagen que se ve en la pantalla es la de la Jefa Espiritual de la Nación.

36. La continuación de Ivanissevich en el plano etérico es el dr. Pedro Ara, el encargado de embalsamar a "Esa Mujer" cuando su continuidad en el mundo material se torna inviable.

El método de Ara para conservar el cadáver, sin remover ningún órgano, inyectando líquidos selladores en arterias, cavidades, es más antiguo de lo que se cree, tiene ya difusión durante la Guerra Civil norteamericana. Es un método caro, eso sí, los que no pueden pagarlo recurren a ataúdes metálicos sellados que, se promete, no tienen filtraciones.

¿Alternativas peludas? (Norman Brown Mix)

"Como los artistas griegos indiferentes al paisaje, Miguel Angel hace de la figura humana el campo de combate; su resistencia a la naturaleza es como la de William Blake; ambos hombres están obsesionados con el sueño de un mundo generado y sostenido por la masculinidad solamente".

(Camille Paglia, *Sexual Persona* p.167)

"La asociación de hombres [en el original 'male bonding', también 'Bruderschaft'] y el patriarcado fueron recursos a los que el hombre se vio forzado por su terrible sentido el poder de la mujer, su alianza arquetípica con la naturaleza cósmica."
(id. ant. p.12)

"El espíritu de virilidad ha desaparecido del mundo. Los hombres (de hoy) no podrían jamás unirse para combatir la buena batalla, porque apenas una mujer se adelante con sus hijos, encontraría un ejército de borregos dispuestos a defenderla y a sofocar la rebelión."
(D.H.Lawrence, "Aaron's Rod")

"Los hombres se hacen sumisos a las mujeres y esclavos del placer, opresores de sus ami-

gos, de sus maestros y de todo lo que merece respeto."

(Mahanirvana - Tantra, IV-52)

La eternidad en las Malvinas: eros der ferne

"Creo porque es absurdo."

Tertuliano (160-230 d.C.)

37. El libro del general Menéndez, gobernador de Malvinas sobre la guerra de 1982 está armado en base al reportaje de un periodista (Carlos Turolo).

Este libro ha sido fuente de dolorosas inspiraciones. Este libro es publicado en agosto de 1983, con los militares todavía en el gobierno.

No es por lo tanto el libro de un izquierdista que busca chicanear y desacreditar a Menéndez a cualquier precio; se lo deja hablar con bastante libertad, las preguntas parecen puestas después de las respuestas para ordenar un monólogo interior.

No es un testimonio que abunde en truculencias o banderas al viento, más bien al contrario, una melancolía, una resignación casi desde el comienzo, un sorprenderse cuando algo sale bien, que nos conduce a enrarecimiento y angustia tan especiales que uno no sabe donde localizarlos.

El grado de desconcierto que se desprende en cada página es abrumador; parece que escucháramos hablar a un elemento en un cuadro de Yves Tanguy, una pelotita de plastilina aislada en un lugar barrido por el viento.

38. Los "agravantes" para llamarlos de alguna forma tienen que ver con lo siguiente; Menéndez no es el atacado. ¡El pertenece a la fuerza atacante! Y tampoco es un civil reclutado a último momento, sino un militar de carrera que franquea la puerta del Colegio Militar en 1947. El es parte de unas Fuerzas Armadas que para 1982 llevan seis años en el gobierno absoluto del país, con derecho de vida y muerte (especialmente de lo segundo) sobre la población, for not to mention el control de la economía. No hay

parlamento, partidos políticos o casa gobernante que les impongan límites. Y se ha pasado por momentos de gran tensión con un país vecino de tradición expansionista y militarista (Chile) lo que haría pensar que se han equipados y preparado para lo peor.

El reclamo territorial que genera la disputa tiene 150 años de existencia, no se presenta de la noche a la mañana.

¿Y entonces?

39. En Malvinas las Fuerzas Armadas quieren representar el papel de una "Bruderschaft" ofensiva con comunidad de objetivos; juegan a que se han independizado de la (M)adre. Los planes para la ocupación de las islas son mantenidos en secreto aún para las esposas de los militares.

La recuperación de Malvinas como causa es recuerdo de una época de inspiración patriarcal, pero esa época ha quedado atrás, aunque los que tanto han hecho por el estado de cosas reinante no se den cuenta.

El background pedagógico se les insinúa en las entrañas; han sido entrenados para tareas de contrainsurgencia, vale decir, para tareas que son las del sereno de la estancia, garantizar la tranquilidad del Capital; su verdadera hipótesis de conflicto es Gramsci y el pelo largo. Y ni siquiera es hipótesis propia, la han recibido en la escuela de las Américas en Panamá.

Para esta hipótesis una guerra contra un ejército convencional está fuera de discusión, incluso el equipamiento de que disponen responde a premisas distintas. La desconfianza (ese regalo de la (M)adre) entre las tres armas es muy grande. Están desamparados, porque no sabe cómo comportarse desconectados de la (M)adre y del Capital.

40. La inercia hace sus negocios, a veces a plena luz del día...

Tan internalizado tienen que son ejército de un país colonial, que los kelpers reciben raciones de comida mayores que el soldado argentino; ¡no sea cosa de pasar por amenaza a la raza blanca! De la misma manera los actos de sabotaje de

los kelpers (que se la pasan escondiendo las llaves de los vehículos, por ejemplo) no son castigados con la dureza que habría que esperar de "curtidos veteranos" de la "guerra anti-subversiva".

Sin sangre menstrual bajo sus pies, las radiaciones que emite la sangre del soldado siguen de largo, chocan contra la piedra, no tiene de dónde agarrarse y el viento y la soledad son tan peligrosos como la artillería enemiga: está en otro planeta.

As this

41. Es fácil enojarse con el pensamiento aeronáutico argentino.

El Pucará es un avión pensado para hostigar piqueteros, fuera de eso es una avioneta ridícula. A lo mejor podría usarse para fumar... que es apenas una transposición de lo que es el concepto original del avión... el control de la producción... ¡el combate contra las plagas rurales...!

42. Con todo si ha de hablarse de los grados del compromiso en 1982 puede decirse que la Fuerza Aérea (incluso la Aviación naval) parecen haberse tomado la cosa con bastante seriedad, puede decirse que lucha hasta los límites de lo posible y si existe algo parecido al honor, queda a salvo.

El Ejército está superado por la situación, porque la experiencia de sus cerebros conductores en la "lucha contra la subversión" no le sirve contra un ejército profesional. Y el soldado raso promedio tiene tres meses de instrucción. La Marina, activa cuando se trata de una Revolución Libertadora, un Planteo, o un salón de tatuajes en la Escuela de Mecánica, mantiene una sorprendente inacción, sobre la que cuesta conservar la sangre fría.

Es bueno recordar que, después de hacer todo lo que hace, Astiz tarda dos horas en izar la bandera blanca en Grytviken.

Más guerrera era Emilia Mazer

43. La pérdida del crucero "General Belgrano" es demasiado para la Marina, es un shock que ya no puede remontar. Las(M)adres no pueden absorber semejante golpe sin consecuencias y la sensación de que un barco argentino, repleto de Crías inmovilizadas es fácil de hundir en medio de la noche y de un océano casi congelado se vuelve demasiado paralizante. Y como se sabe el (P)adre apenas puede sobornar a la (M)adre con triquiñuelas conceptuales. El mar, desde entonces, es del enemigo.

44. Después del hundimiento del "Belgrano" la flota no recibe más órdenes de un Estado Mayor Conjunto, sino de las (M)adres; y la orden es "no salir, que ahí afuera es frío y peligroso". ¡Lo que es muy cierto! También es cierto que no es la flota inglesa y los satélites de la Primer Democracia los que han iniciado la guerra.

La Marina es la que ha planeado el operativo, es la primera en descubrir que se está en guerra: descubre también que no le gusta, y obra en consecuencia.

Teoría de la madre e historia del arte (resumen)

45. Casi no puede hablarse, menos después de la batalla de Caseros (1852), de una historia del Arte exclusivamente al servicio del (P)adre. Prilidiano Pueyrredón cierra un capítulo, con toda la dignidad que se quiera, pero no inaugura nada.

Y comparar el fatalismo con que se sitúan las figuras de Cándido López en comparación con cualquier mediocre cuadro académico sobre batallas de raigambre patriarcal, en términos de humo, asimetría, visibilidad de los estandarte, etc. para darnos cuenta que se ha recorrido... un largo camino.

46. De ahí en más el mandato es claro; hasta la época de la abstracción geométrica se trata de no ofender al "Buen gusto". El resultado es ese "impresionismo algodonoso y chillón" que exas-

pera a Atalaya, con sus damas de cuello largo, sus perritos, sus arlequines ojerosos, sus naturalezas muertas donde todas las flores son fresias de 1 peso, los caballos de Sucesos Argentinos de Quirós, cuando no un indigenismo estrábico, que Lugones pueda elogiar sin sacarse los guantes.

Abismos especialmente insulsos en Schiaffino, ¡que encima tenía prerrogativas docentes!

47. "Hay que estar a la moda" es el siguiente mandato, ejerciendo creciente presión en la segunda mitad del siglo XX, que deriva de las fantasías de eterna juventud de la (M)adre y que gobierna desde entonces ("entonces" quiere decir la abstracción geométrica, la "revista Arturo" (!)).

Este mandato a veces deja vivir y a veces falta poco para que ahorque (¡época de la transvanguardia!)

48. El tiempo es cruel con todos, pero con la (M)adre es sádico, y ella lo sabe.

La tradición es descuidada al máximo para minimizar los efectos de la acumulación temporal, la consigna es que no haya manera de saber la edad de la (M)adre; deseo de llegar al arte con carita de recién levantado. Como no se encuentra la manera de llegar a una Juventud Eterna vía Regeneración, se lo hace por vía de la Amnesia. Sin Revolución Libertadora Paco Jamandreu hubiera debido seguir actualizando los tailleurs para una momia de resina. (ver punto 49, más adelante)

49. Bajo el gobierno de la (M)adre las obras que se producen en Argentina deben ser vistas como ready-mades ensamblados cuya función es simplemente actuar como sincronizador temporal entre los deseos de actualización de la(M)adre y los materiales disponibles, ya se trate de tela, barniz damar, resina poliéster, aerógrafo en 1975, pintura loxon en 1985, resina en 1990, impresión láser en el 2000, etc.

No hay otros contenidos que no puedan ser de-

ducidos si se conoce el estilo-base, normalmente con origen lejos de la Pampa.

50. Nuestra historia del arte como la historia de sucesivos intectos de actualización ("the Upgrade School of Thinking" según el hermano Baigorria).

51. ¡Ojo al piojo! Hay subfenómenos que no es posible examinar ahora en detalle, pero el ingreso de la abstracción geométrica tiene elementos que no es posible tratar en una sola dirección, como avance irrestricto de la (M)adre; Torres García, que tanto hace por la abstracción, tiene una absoluta identificación con un Universal (no se ahorra Platón) lo que significa que está trabajando para el (P)adre. Torres García es uruguayo, lo que de paso muestra por qué aplico esta teoría sólo al ámbito argentino y no al rioplatense. Una influencia que no es posible pasar por alto aunque nuestros primeros abstractos tratan de mencionar a Torres García lo menos posible.

Teoría de la (M)adre: alcances

52. La Teoría de la (M)adre, denominada así con optimismo y descaro, no pretende explicarlo todo y más que reemplazar otros enfoques de la historia su lugar es el de un complemento, o un auxiliar.

También puede servir para que, destruyéndola, alguien se ocupe de algo más que parricidios de estudiantina, "sórdidas razones almaceneras" y muertos prestados.

Lo que aquí se cuenta es tan evidente (me ha costado escribirlo, no verlo) que no me sorprendería la aparición de alguien redactando el mismo concepto, aunque de manera más articulada. Soy sólo un dibujante y mi relación con las palabras no pasa de un "bien, gracias", así que bien contento me pondría.

También entiendo que se trata una construcción que no ayuda a hacer negocios a corto plazo, porque pone en peligro muchos culos y no salva a ninguno.

La cultura en la aldea global

Por Raúl Moneta y
Marcelo González Magnasco

Universalización, regionalismo
y nuevas tecnologías (1)

1. El proceso de universalización puede ser considerado como un avance de la humanidad, pero simultáneamente constituye una especie de destrucción sutil, no sólo de las culturas tradicionales, sino del núcleo creativo de las grandes culturas, sobre cuya base interpretamos la vida, el núcleo ético de la humanidad.

2. Uno de los efectos de la masificación de la cultura es lo que actualmente suele llamarse "globalización", un sistema mundial interconectado mediante redes telemáticas. Como paradoja necesaria, contradicción motora para que el funcionamiento del sistema resista de forma flexible y que las grietas internas no lo hagan estallar; nos encontramos con el regionalismo, al que para definirlo de alguna manera podemos llamarlo subjetivización de la cultura global.

3. El alto desarrollo tecnológico (informática, genética, robótica) ha generado un fuerte impacto en un mundo globalizado por sistemas de comunicación que hoy, como nunca antes en la historia, ha condensado los tiempos y los espacios permitiendo una circulación de una densa masa de información en tiempo real. Un nuevo escenario surge con desafíos para las diversas naciones y culturas que pugnan por sostener y re-significar sus identidades particulares, a través de sus singularidades históricas y regionales. Desafío que enfrenta una suerte de purificación étnica que arrasa nuestros valores, a partir del

protagonismo de los medios de comunicación globalizadores que, muy lejos de establecer nuevos vasos comunicantes entre los pueblos, persisten en una retórica de acumulación de información unidireccional.

Arte, comunicación e informática

Las transformaciones en el marco de la cultura se configuran a través de aspectos diferentes, articulados en una totalidad compleja. En este sentido las nuevas tecnologías juegan un papel doblemente significativo. Por un lado constituyen un nuevo modo de representación cultural que incide, más allá de su rol de herramienta, en el imaginario social, como registro de la percepción y condicionante de los modos de producir y comprender la realidad.

Asimismo, el acceso a estos recursos vehiculiza la producción de conocimiento y la concreción de políticas de gestión y planificación estratégicas, a partir de sus cualidades de registro, acumulación, velocidad, centralización de fuentes diversas, confiabilidad, etc.

Desde esta mirada, la nueva tecnología constituye un modo de representación del mundo y simultáneamente una herramienta de poder.

La presencia en la vida cotidiana de nuevos circuitos comunicacionales y herramientas tecnológicas promueve respuestas antagónicas de similar intensidad: O la adhesión que es depositaria una vez más de la fantasía del progreso basada sólo en el avance científico tecnológico o el rechazo, también frecuente ante lo nuevo, que tiende a desvalorizar sus aportes.

La simple utilización de un video cassette en manos de un niño pequeño, en sus operaciones más elementales (detener la imagen, retrocederla, acelerarla) supone algo más que la ad-

quisición de habilidades operatorias. Implica una modificación estructural del concepto de tiempo que hubiera problematizado a un adulto promedio hace un par de décadas.

Si se entiende la cultura como una tensión entre tradición e innovación, es sin duda un deber de toda política cultural optimizar la aplicación de los recursos tecnológicos para mejorar la calidad de su oferta y recíprocamente preguntarse acerca de la significatividad y las consecuencias de estos cambios.

La capacidad de repetir y reproducir al infinito, la modificación de los conceptos de tiempo y espacio en la vida cotidiana, el acceso a circuitos de comunicación complejos, el impacto de la adquisición de tecnologías de punta en la desocupación y el mercado laboral, la compulsión por construir sistemas de seguridad ante el temor a que se borre la memoria, aparecen como metáfora epistemológica de los nuevos modos de organización social que acompañan las transformaciones.

La cultura participa de esta tensión. Es necesario entonces conocer, manejar y desarrollar programas de actualización y capacitación en el empleo de las nuevas tecnologías, en sus múltiples y diversas facetas y aplicaciones. Y paralelamente construir espacios de debate y consenso que permitan comprender su significación y límites.

4. Una posición regionalista deberá estar marcada por una postura de resistencia al proceso de destrucción; que la mayoría de las veces funciona con estrategias sutiles, corrosivas y constantes, que lleva consigo el proceso de universalización. Desgaste de las culturas menos poderosas que pone en peligro de desaparición a la producción de subjetividad: la cultura masificada del consumo básico.

El peligro de uniformidad y repetición no creativa que el concepto de globalización trae consigo, puede ser resistido desde un regionalismo crítico que comunique y produzca subjetividad

desde determinado espacio, o para señalarlo de manera más prudente, desde determinada localización: la producción de la diferencia en una situación global. Sabiendo que el horizonte específico de la propia cultura es tan solo eso, un horizonte mas, pero es nuestra construcción y la forma particular de mirar al mundo. Ya Goodman había remarcado que tanto la ciencia, el arte y la política (y otras formas culturales) son "modos de hacer mundos".

Hoy la cultura sólo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición que se distancie del mito de progreso de la Ilustración y de un impulso irreal a regresar a las formas del pasado preindustrial.

Preservación de la Identidad Cultural y globalización

Hasta hace relativamente poco tiempo resultaba habitual escuchar predicciones acerca de la configuración de un mundo enfáticamente visual en las comunicaciones como paisaje del fin del discurso guttemberguiano, el fin del libro. Sin embargo Internet ha vuelto a poner en muy primer plano el relato lineal, el relato escrito. Con otras herramientas (electrónicas) está cambiando el soporte que paulatinamente abandona el papel. Sin embargo la estructura del libro, el concepto de libro, de narración, es reflatado y renace de lo que parecían sus estertores.

La infocultura en un mundo interrelacionado por redes con un altísimo grado de interactividad en la información y comunicación desarrollada, plantea interrogantes. ¿Cómo afectará al individuo en la medida que se masifique este tipo de tecnocultura? Esa acción sobre el individuo ¿qué cambios generará en las conductas sociales? Pautas históricamente validadas como la idea de Nación, soberanía, sufrirán cambios, indudablemente, en una cultura globalizada. La relación globalización-regionalismos sugiere por el momento más preguntas que respuestas. Por otro lado la gran cantidad de acumulación y

almacenaje de la información, y por tanto de la memoria, implica una recuperación del patrimonio cultural e histórico. El problema está en que una cultura hipertextual, con un interrelacionamiento en el texto, no ya en forma lineal, sino de una tridimensionalidad de acceso a la información, genera un relacionamiento espacial con esa información de una manera muy diferente y novedosa cuyo abordaje científico se encuentra en un Estado preliminar. La tecnología avanza como una resonancia de la modernidad, a una velocidad mayor que la capacidad del conjunto social para comprenderla. Mientras el individuo accede a lo global resigna cierta referencia de su punto regional y local. Cobra importancia desde una política cultural la recuperación y conservación de lo cotidiano, de lo que tiene un inmediato acceso y opone al universal abstracto un universal situado: la identidad histórica, la consolidación de los tejidos sociales, el contacto directo entre sujetos, la afectividad, el lenguaje propio, la interpretación como competencia para comprender el mundo desde un lugar. Respuestas posibles frente a la brutal hiperproducción de valores culturales transnacionales, globalizados, cuyo signo es que, ante un mismo esfuerzo la realización de manufactura de una imagen comunicacional, se obtenga la mayor cantidad de usuarios, clientes o compradores posibles. El mercado reemplazando al Estado. De todos modos, las grandes corporaciones de producción de mensajes están obligadas a dejar grandes áreas temáticas de lado para abarcar el mayor grado de universalización en su producción. En este descarte se producen fisuras en las que se pueden fortalecer productoras pequeñas y locales, con el apoyo de profesionales que respondan a un nuevo perfil, formados en los conocimientos multimediales. Las Instituciones Culturales y Educativas son parte sustancial de este desafío.

La aparente democratización de acceso a los medios de comunicación y a las fuentes de información, se esteriliza cuando es sólo accesi-

ble a ciertos sectores que tienen la capacidad de ingresar, dejando marginados de estas tecnologías a un alto grado de la población.

Algunos autores plantean enfáticamente la pérdida del aura de la obra de arte ante su reproducción masiva. Y asocian a los medios como protagonistas de la degradación de la obra de arte. Es momento de preguntarse si esta reproductividad técnica acaso no es generadora de nuevas formas de arte.

En gran medida las realizaciones "artísticas" en los nuevos medios son producidas actualmente por operadores técnicos con una formación asistemática, atomizada y autodidacta. Cabría preguntarse por tanto si son los Medios en sí mismos, o quién produce en ellos, los verdaderos ejecutores de las modificaciones y transcripciones del arte en sus formas más tradicionales. O si en todo caso, es la ausencia de especialistas lo que ha permitido embestir sobre este vacío.

Esta generación de espacios, para las modalidades que se están manifestando en un incipiente arte virtual, habrá de ser rescatando códigos tradicionales enhebrados en los nuevos lenguajes de expresión. Y paralelamente inventando su propia comunidad virtual. Valiéndose para ello de la escritura, las representaciones visuales y nuevas formas de producir música e imágenes.

Cultura y Juventud

5. En este escenario es necesaria una dirigencia consciente capaz de facilitarle novedosos espacios sociales para construir nuevos modos organizativos propios, lejos de los espacios cautivos y caducos. Espacios que les permitan generar proyectos culturales colectivos procreadores de las utopías que toda nación necesita.

Por ejemplo, hoy nos encontramos frente a una juventud que está deseosa de confrontar ideas y que da la espalda a las viejas dirigencias, responsabilizándolas de haber sustituido la sana

confrontación "por la negociación"; una juventud que ante la ausencia de espacios propios corre el riesgo de caer en el escepticismo del "todo está bien" que no significa otra cosa que el refugio en un individualismo que se desentiende de la palabra solidaridad.

Uno de sus aspectos centrales consiste en promover la formación de sujetos críticos capaces de seleccionar, procesar y otorgarle sentido al desborde de información circulante, reduciendo la infinitud de caminos posibles a las variables sustantivas capaces de generar vías de profundización y desarrollos comprensivos complejos. Felix Guattari remarcaba en su libro «Las Tres Ecologías» que así como había una ecología del medio ambiente, lo tendría que haber de la subjetividad y las relaciones humanas. Si consideramos al sujeto y a su subjetividad como algo en constante creación, sujetos en proceso, la alienación al discurso del Otro puede ser algo peligrosísimo; la alienación como proceso terminal que en un montaje irreversible transporta al sujeto hacia la disolución. Más aún si aquel Otro sólo es capaz de producir discursos de poder unidireccionales como lo son las pantallas telemáticas y la globalización, más allá de la semblance de participación que no es otra cosa que simulacros destinados al consumo de nuevos productos: Vendedores sonrientes, se-

mi dioses del marketing, armados de speeches destinados a generar la angustiosa demanda de los potenciales clientes, como lo es la finisecular fantasía de no existir si no se está conectado a la infinita red telemática. Slogan publicitario, argumento de venta. El marketing destruyendo al pensamiento y la subjetividad. Consumir no es crear. Es en la producción, en la creación, que el sujeto aparece, no navegando en lo programado o clickeando en el side de Star Trek. De manera opuesta, comprometidos esencialmente con el proceso creativo, proponemos una herramienta para debilitar las duras defensas que obstruyen el proceso de subjetivación y la relación entre el individuo, sus grupos de pertenencia y la sociedad; desde una posición que revalorice una producción cultural federal que priorice los rasgos regionales, pero teniendo en cuenta la necesidad de tener que circular en los espacios virtuales de la globalización.

Nota:

(1) Ponencia presentada en I Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo. Organizado por el Ministerio de Cultura de la República de Cuba, con el auspicio de la UNESCO realizado en junio 1999.

Acrílicos Madison

\$2,90

x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

Memorias distantes

Relato acerca de la convocatoria que en su momento le hicieran Pablo Reinoso y el autor de esta nota al artista Christian Boltanski para participar del Parque de la Memoria en Buenos Aires

Por Marcelo Brodsky

El objetivo era claro, conversar con Christian Boltanski sobre la posibilidad de que participase como artista invitado con una obra suya del Parque de la Memoria junto al Río de la Plata, en la ciudad de Buenos Aires. Era una intención ambiciosa que uno de los artistas que más han trabajado el tema de la memoria en el arte contemporáneo participara con una obra suya de un proyecto en la Argentina, ese territorio remoto y desconocido para él.

Sin embargo, la desaparición de personas llevada a cabo desde el Estado en nuestro país fue un hecho tan fuerte e injusto que conmovió la conciencia de muchos ciudadanos de países lejanos al nuestro. Se convirtió en uno de los emblemas de la represión en el siglo XX. Fue capaz de generar movimientos como los de los familiares de desaparecidos, las abuelas, las madres, los hijos... Tal vez hubiera una posibilidad de que Boltanski considerara la invitación como una oportunidad para hablar de sus mismos temas, pero desde un punto de partida diferente.

Cuando el escultor argentino Pablo Reinoso, residente en París, y yo llegamos al amplio estudio de Boltanski en Malakoff, en los alrededores de París, el artista francés nos recibió con cordialidad. Habíamos armado el encuentro con él para hacerle formalmente la propuesta de que considerara hacer una obra para el Parque en homenaje a los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado en la Argentina en los setenta.

Boltanski nos contó que hacía poco había sido

invitado a realizar una propuesta de tenor parecido, para recordar a las víctimas de la Shoah con un monumento en el centro de la ciudad de Berlín. Boltanski, que no es judío, sino francés de origen polaco, tiene una obra íntimamente ligada a las consecuencias del Holocausto sobre su memoria personal, y sobre la de Europa.

Nos dijo que cada pueblo y cada ciudad de Francia tienen un monumento conmemorativo de las víctimas que cada uno ha tenido en las dos guerras mundiales, en el que están listados los nombres de todos los nacidos en ese lugar que fueron muertos en combate o desaparecieron en acción. Que esos monumentos son "transparentes", que ya no se ven más, que se han integrado al paisaje de un modo tal que los nombres ya no son leídos.

Que escribirlos en un monumento fue un paso hacia su olvido definitivo. Que no creía especialmente en los monumentos y en su rol en la memoria colectiva.

Que para Berlín había propuesto una obra que consistía en la lectura permanente en voz alta en una plaza pública de Berlín de la lista completa de los nombres de los millones de víctimas de la Shoah, durante 24 horas por día, todos los días. Cada persona leería de la lista durante quince minutos, hasta ser reemplazada por la siguiente. Que en el momento en que los nombres se dejaran de leer, significaría que la memoria no era suficientemente fuerte, y que se impondría el silencio. El monumento sería esa obra de lectura, una movilización permanente de ciudadanos dispuestos a recordar a las víctimas, a toda hora del día, manifestando así el reconocimiento pleno de los alemanes de su responsabilidad sobre los hechos y también

de su solidaridad con los asesinados.

Aclaró luego que su propuesta no había sido aceptada, y pasamos a nuestro tema.

Le mostramos el Nunca Más, extrañamente parecido a algunas de sus obras. Lo ojeó detenidamente.

Le propusimos que pensara una propuesta.

Nos contestó que dudaba del carácter verdaderamente memorial de los monumentos, que buscaba propuestas diferentes, de una memoria activa, comprometida con recordar en forma permanente. Nos dijo que si no había hecho ninguna propuesta de monumento escultural o instalación para Berlín referido al Holocausto, que está íntimamente ligado a toda su obra, menos podía hacer una para Buenos Aires, una ciudad totalmente alejada de su obra y sobre los desaparecidos por el terrorismo de estado, un tema del que había oído hablar, pero que no conocía bien.

Se arriesgó a proponernos, sin embargo, que hiciéramos algo distinto en la Argentina: que pusiéramos un aviso en los diarios todos los días, recordando a cada desaparecido, que eso podría ser más eficiente para recordar y para sensibilizar

a la sociedad que construir un monumento que se iría haciendo cada vez más invisible.

Le contestamos que, a diferencia de todos los pueblos y ciudades de Francia, en Argentina no había ningún monumento público de importancia dedicado a los asesinados por la dictadura, que los familiares necesitábamos contar con un lugar donde recordarlos, ya que como estaban desaparecidos no había un sitio donde recordar su memoria y las causas de su muerte y que, además, ya veníamos haciendo avisos en un diario todos los días durante los últimos quince años con los nombres y las fotos de los desaparecidos, pero necesitábamos todavía construirles su primer monumento en un espacio público.

Le llamó la atención que su idea ya se hubiera puesto en práctica antes de que él la imaginara.

Nos retiramos con un apretón de manos, sin llegar a ninguna posibilidad de acuerdo.

(En este momento Marcelo Brodsky se encuentra exponiendo junto a Boltanski en el Jewish Museum de San Francisco la muestra "Face(t)s of Memory. Found Photographs and Family Albums", hasta enero próximo).

¿Sabés tu futuro?

Gema tampoco.
Pero los pókemons sí

Basta de Tarot.
Entrá al siglo XXI
los sábados a las 17 hs
en Belleza y Felicidad
Acuña de Figueroa al 900
(esquina Guardia Vieja)

La obra de Boltanski ya realizada por Página/12

Por G.A.Bruzzone

Cuando hablamos acerca del arte en los '90 en Argentina solemos ingresar en una discusión que se acerca más a los lugares del arte que al arte en sí mismo, llegando incluso a perdernos en la capacidad de discutir acerca del arte sin esa guía. En forma oblicua siempre regresa la frase de que el arte está allí donde no se lo llama o donde no se lo nombra (Maresca/Gumier Maier). ¿Cómo detectarlo entonces sin esa brújula?

Cuando Marcelo Brodsky nos hizo llegar el relato del encuentro con Boltanski invitándolo a participar del proyecto del Parque de la Memoria intuitivamente tomamos conciencia de la dimensión de "obra de arte conceptual" que el diario Página/12 viene haciendo, todos los días desde hace más de diez años, con la publicación de los recordatorios de los desaparecidos y asesinados por la dictadura militar.

En el mapa del arte, y muy especialmente en el territorio del arte conceptual, las cosas muchas veces no se presentan explícitamente y son más aquellas en donde sólo un tiempo después se advierte, o se considera, como "arte" algo que alguien hizo sin saber que estaba haciendo arte. Los que tomaron la decisión de publicar, diariamente, los recordatorios de los desaparecidos seguramente no pensaron que estaban haciendo una obra de arte como la que se le ocurrió a Boltanski y, para su sorpresa, ya estaba hecha. En consecuencia, la definición de obra de arte a la publicación diaria de los recordatorios de los desaparecidos no viene desde los que la gestaron sino por la definición del extraneus, artista notable, que piensa como obra lo que ya fue realizado y se sigue produciendo. También es una manera de advertir, una vez más, del aporte al surgimiento y desarrollo del arte conceptual que siempre se ha hecho desde este lejano margen de los centros de legiti-

mación y difusión del arte internacional.

Según recuerda el gerente general de Página/12, Hugo Soriani, un poco más de un año después que el diario estuviera en los kioscos (26/5/87), fue en agosto de 1988 cuando se publicó el primer recordatorio. Se trataba del de la hija de Estela Carlotto. La idea no reconoce un "autor"; carece, en consecuencia, de maternidades o paternidades y se consensuó entre los organismos de Derecho Humanos y las autoridades del diario. De a poco se fueron sumando otros recordatorios y es en 1990 cuando la práctica se dispara y se convierte en una constante, incluso, muchas veces, difícil de sostener por un periódico con necesidades y espacios pautados de publicidad.

Los familiares concurren al diario con documento de identidad para acreditarse, vienen con la foto, con el texto que quieren incluir y los recordatorios son publicados gratuitamente. Es decir, "la obra" se va construyendo de una manera casi espontánea por la contribución de muchas personas, fundada en la necesidad del recuerdo y nos permite tomar dimensión de lo ocurrido en Argentina en aquellos años.

Como esas fotografías u objetos que colocamos en algún lugar de nuestras casas o del trabajo que nos recuerdan diariamente al ser querido o una situación añorada, mientras nos informamos acerca de la guerra en Kabul, de cuánto aumentó hoy ese nuevo engendro que se llama "riesgo país" y de si este año —por fin— se le dará al Racing del Mostaza Merlo, los recordatorios de Página son el hecho más cotidiano y contundente, en homenaje a nuestra memoria reciente, que se haya hecho en nuestro país.

Se podrá discutir si efectivamente son o no una obra de arte, pero tomando la idea de Boltanski nos pareció oportuno presentarla de esa manera, ¿o sólo son obras de arte las que se muestran en los "lugares del arte" y fueron hechas por "artistas"?

Estética(s) del radicalismo⁽¹⁾

Sutil, casi invisible es su marca...

Nota

(1) Para los lectores extranjeros que pueden confundir el uso de la palabra, queremos aclarar que nos estamos refiriendo al sentido que para los argentinos tiene el término "radical", y sus derivaciones, relacionado con el partido político fundado por Leandro N. Alem a finales del siglo XIX, la Unión Cívica Radical.

Discursos y otros relatos pochísticos

Por ramona

No pocos lectores, al repasar el dossier sobre "Estética(s) del Peronismo" publicado en el número 17 de esta revista, se preguntaron sobre la opinión del mismo generador del calificativo en materia de arte. ¿Cuál habrá sido el gusto pictórico del General? ¿Cuál habrá sido su gusto estético en general del General? escuchamos varias veces preguntar. Pues bien, no estaría nada mal parafrasear a un feroz anti-peronista conocido como Bioy Casares: "No hay que fatigarse con preguntas ya que el tiempo trae todas las respuestas". Porque, en un libro recientemente aparecido y divertidísimo de Esteban Peicovich (Gente bastante inquieta, ediciones Simurg) podemos leer, en el marco de una entrevista realizada a Juan Domingo Perón en 1965. Transcribimos a continuación. Además lo acompañamos de dos intervenciones igualmente inobviables aparecidas una en la Guía Quincenal y la otra en la revista Mundo Peronista, y otros pequeños textos que siguen definiendo una multiplicidad de estéticas.

Las preferencias pictóricas del General

Esteban Peicovich ¿Le atrae la pintura?
¿Quiénes son sus preferidos?

J. D. Perón Los pintores italianos más que los españoles. Leonardo y Miguel Ángel, especialmente. No me gusta la deformación de El Greco. Soy enemigo de la deformación en todo sentido. En los clásicos italianos la maravilla reside en la perfección. Los romanos tomaron eso de los griegos que algo sabían de la proporción.

El Partenón es una obra clave. Y los italianos respetaron esa herencia: La Piedad es perfecta. Hasta el tamaño, un poco más pequeña que el natural. Pienso que la expresión es fundamental, pero cuando se altera la proporción se la afecta. De los pintores españoles el que más me gusta es alguien que acá gusta poco: Murillo. En cambio Velásquez, que aquí gusta mucho, a mí no me gusta nada. Goya me atrae. Es un pintor popular. Lo mismo me sucede con la música. Los clásicos me interesan, pero de vez en cuando. De smoking solo se puede comer una vez cada tanto. Lo lindo es comer en casa, con los amigos. A veces escucho Bach y a veces Beethoven. Pero lo popular, todos los días. Sobre todo Discépolo, ese poeta único de Buenos Aires. Sus tangos tienen contenido musical y literario. "Chorra" es mi preferido. Y qué decir del fondo de "Cambalache". Son tangos que conozco de memoria. Lo tarareo y hasta los canto a veces en el parque. ¿Se dio cuenta de la gracia de "Ahora me asusta una mina que si en la calle se arrima me pongo al lao del botón"? Es fenomenal. Es el más grande poeta popular de la Argentina.

El pueblo, fuente y objeto de la cultura

Por Juan D. Perón

El arte, por bueno que sea, cuando es importado crea solamente un factor o coeficiente de cultura circunstancial y momentáneo. Únicamente en las culturas de los pueblos es permanente aquello que vive perennemente en los pueblos. Y si ese factor es fundamental para cualquier actividad de un país, lo es

mucho más fundamental en el sentido de la cultura del pueblo.

Nosotros hemos establecido también que no queremos una cultura que solamente sature pequeños sectores de la población. Para nosotros, eso no es cultura. La cultura es lo que satura íntegramente todas las esferas y todos los sectores del pueblo. La cultura es popular o no es cultura. Yo no creo que sea un pueblo culto el que tiene cuatro o cinco buenos artistas y cuatro o cinco sabios y los demás son ignorantes en lo uno y en lo otro. Yo prefiero un pueblo que tenga una cultura y una ciencia medianamente desarrolladas, pero en gran profundidad dentro del elemento popular. Así interpreto yo la cultura, porque es de beneficio de los pueblos y no para sectores de privilegio o de excepción.

Cuando nosotros hablamos de cultura en nuestro Plan Quinquenal, no nos referimos a otro tipo de cultura que no sea la popular, y deseamos que así como hasta ahora solamente en algunos se han cultivado las culturas especializadas de todas las artes, comencemos a promover dentro del pueblo las inquietudes superiores, que son las que traen el perfeccionamiento y, diremos, una elevación cultural aparente a la necesidad que el pueblo tiene en sus expansiones espirituales. De ahí que nosotros hemos de propugnar aun más en el Segundo Plan Quinquenal la expansión cultural, en todo sentido, aprovechando lo bueno que tenemos nosotros, que no es despreciable, e importando todo aquello que representa un perfeccionamiento, que puede venir de cualquier parte.

El arte no tiene nacionalidad; el arte es un patrimonio de los hombres y de los pueblos; en consecuencia, el desarrollarlo, el inculcarlo y el engrandecerlo es una tarea que ningún hombre, que ningún pueblo, puede olvidar sin desmedro. Por esa razón nosotros propugnaremos e im-

pulsaremos toda manifestación que tienda a inculcar en nuestro pueblo las necesarias ideas de perfeccionamiento cultural.

"Caiga quien caiga y cueste lo que cueste". Evita

(Revista "Mundo Peronista". Año II – Nº 44 – Bs. As. Junio 15 de 1952)

Monumento al Descamisado

Por Juan D. Perón

En su despacho oficial de la Casa de Gobierno, el presidente de la Nación, general D. Juan Domingo Perón, congregó a los miembros de la Comisión Nacional Honoraria encargada de los trabajos relativos al monumento "al descamisado", dispuesto por ley, para ponerlos en posesión de sus funciones.

Leída el acta constitutiva por el secretario de la comisión, Dr. Dardo Corvalán Mendilaharsu, y suscrita por todos los presentes, encabezados por el ministro del interior, D. Angel G. Borlenghi, que preside aquélla, el general Perón expuso a grandes rasgos su concepto sobre las características que convendrían al monumento proyectado.

"Me parece –dijo– que lo interesante es hacer un monumento que sea profundamente evocativo, por la simple razón de que será un monumento eminentemente popular, que en sus formas y concepción debe ser fácilmente interpretado. No debe ser algo complicado, sino algo que el pueblo entienda, porque ese monumen-

to es para el pueblo, y él entiende lo que impresionan bien sus sentidos y sus sentimientos.”

“El monumento debe ser simple y en él debe estar representado el pueblo en su concepción a través de las distintas épocas de nuestra historia. Su figura central debe ser la del descamisado que todos conocemos y vemos en la calle; la del descamisado que vimos el 17 de octubre.”

A continuación consideró que bien podría tomarse como ejemplo el monumento del Cerro de la Gloria, que nadie puede contemplar sin emoción. Sostuvo que el pueblo debe sentir los monumentos y que ellos deben ser simples y evocativos a la vez que emocionantes:

“Hay que hacer un descamisado tan parecido, como sea posible, al verdadero descamisado. Debe ser un monumento en movimiento, desechando el estatismo que invade la escultura hoy en día.”

Destacó nuevamente el valor del monumento al Ejército de los Andes como exponente de esa concepción.

“La piedra de granito es lo más triste y opaco para un monumento. El mármol y el bronce es lo único noble para la escultura cuando ella debe representar al hombre con sensación de vida. Debemos hacer un monumento grande, no tanto por su volumen sino por su contenido; hay que darle magnificencia; grabar la historia del descamisado desde la colonia, desde el indio encomendero que fue el primer descamisado, hasta la etapa del 17 de octubre, alrededor de todo el monumento. Debe tomarse la época de la colonización, donde tenemos al descamisado trabajando la tierra. Luego tomarlo en la independencia, con su caballo luchando por ella. Ahí tenemos al ‘deshilachado’ de Güemes. Después viene la época de la organización nacional. Lo tenemos después en la época constructiva, trabajando en el campo y en la industria, llegando así en nuestros días al actual

descamisado.”

“El país está en deuda con el descamisado. Ha erigido monumentos a todos los héroes, pero se ha olvidado del descamisado, que es el que ha forjado al lado de aquéllos la grandeza de la patria.”

(Guía Quincenal de la actividad intelectual y artística argentina.. Editado por la Comisión Nacional de Cultura, año 1, n° 8, agosto de 1947, p. 59. Consultado en Fundación Espigas)

El Monumento a Eva Perón

El General Perón representa para la patria, para América y el mundo, el símbolo de una extraordinaria revolución.

Este enorme movimiento argentino que ya se proyecta sobre los siglos del futuro, en la historia de los pueblos, obedece a la conducción personal de su creador, el General Perón.

Si bien es cierto que esta concepción maravillosa del Justicialismo ha conmovido a la República Argentina, desde el fondo de su historia, en su carne y en su espíritu de manera total, no es menos cierto que ya no hay pueblo del mundo que en mayor o en menor dimensión, en mayor o menor intensidad, no vuelva sus ojos hacia el pueblo de Perón, que no solamente tuvo la dicha infinita de hallar el camino de la verdad y dignidad humanas, sino que halló a su apóstol extraordinario en la persona de su Libertador, el General Perón.

Y junto a la talla inconmensurable de su espíritu genial, halló, firme en su grandeza, estupefacta en su amor, infinita en su ternura, la mística sublime de Eva Perón, que alentó con el soplo candente de su fanatismo la antorcha sagrada de la redención argentina, que ya está alumbrando a todos los pueblos de la tierra.

La historia del monumento que ha de perpetuar la memoria inmarcesible de Eva Perón, la escri-

bió Ella misma. Ella instruyó y Ella quiso decir cómo quería que fuese el monumento en el que esperaba descansar cuando muriera. Monumento para su querido Descamisado, que junto con el amor de Perón, fueron la razón de su vida y la razón de su gloria.

El pueblo argentino, el bien amado pueblo argentino del corazón de Eva Perón, se volcó en masa para contribuir generosamente a la obra de erigir ese monumento que Ella quería que fuese, por su simbolismo y su grandiosidad, único en el mundo.

La característica extraordinaria y excepcional grandeza del monumento, cuando su maqueta le fue presentada a Eva Perón, provocaron su entusiasmo y su alegría. "Esto es maravilloso -decía- porque es grande y es sencillo. Esto es lo que yo quería."

Y cuando los miembros de la Comisión a cuyo cargo está la tarea de cumplir el último deseo de Eva Perón, prefirieron que la figura del Descamisado fuese reemplazada por la de Eva Perón en su dimensión y magnitud, el escultor Tommasi aconsejó, con el mismo criterio de Eva Perón, que el monumento debía culminar con la figura del Descamisado, y propuso que la figura de Eva Perón, que reclamaba el mármol, fuera de habituales dimensiones.

Talla Monumental

La monumental obra del escultor Tommasi, se ejecutará en granitos y mármoles argentinos.

En el mundo entero no habrá monumento que supere la grandiosidad del monumento a Eva Perón. Tendrá una altura de 137 metros, superando a la escultura de la estatua de la Libertad, ubicada a la entrada del puerto de Nueva York en 46 metros.

Las características, en detalle, del monumento, son las siguientes: altura 137 metros; altura total de la estatua: 60 metros; diámetro de la escalinata de acceso: 100 metros; peso total del monumento: 43.000 toneladas; hormigón arma-

do: 14.000 metros cúbicos; cantidad de ascensores: 14; peso del sarcófago de plata en cripta: 400 kilos.

Es, como decimos, el monumento más alto del mundo y pasará a ser, por su grandeza y belleza, su octava maravilla.

Y ante él, por los siglos de los siglos, las generaciones argentinas desfilarán en eterna gratitud nacional hacia Eva Perón, que todo lo dio, hasta su vida, por el pueblo que tanto quiso.

Detalles de gloria

"La vida por Perón", tal cual gritaron los descamisados el 17 de Octubre de 1945, proclama a gritos ese Descamisado con su puño en alto, fijado por el artista en la primera de las dieciséis estatuas que sostienen la que corona la grandeza del monumento. Con el otro brazo, el símbolo de la escultura que representa al Descamisado que viene a reclamar la vida de su Líder, se abre la camisa para ofrecer el pecho al enemigo invisible que pretende arrebatarle al Hombre que lucha por su liberación.

La justicia social

Una hermosa figura de mujer que con una mano, enérgica y definitiva, rechaza a quienes encubran el abuso y el privilegio, y con la otra, amor y cariño, recoge la humilde esperanza de un Descamisado.

Independencia económica

La cadena eslabonada en monedas salta hecha pedazos ante la decisión y voluntad de un pueblo que acepta el sacrificio que le impone el orgullo de comprar sus barcos, sus ferrocarriles, sus teléfonos, recuperando todos los valores físicos de la Patria para jurar su independencia económica en Tucumán, donde juró su independencia política.

La soberanía política

A los pies de la varonil figura, las cadenas con su trofeo. El libro que sostiene en una de sus manos dice palabras sagradas del verbo de Perón: "Lo que el pueblo quiere".

La solidaridad

Cristianísima doctrina peronista, de amor y de trabajo. Símbolo de solidaridad leal e indestructible en esa figura de hombre abrazando una haz de espigas de trigal jocundo para ofrecer en su mano pan...

Trabajo

En su supremo esfuerzo, el hombre, pleno de sonrisa el rostro, refleja toda la dignidad del trabajador argentino, ganado para siempre por quienes dignificaron su afán y su labor.

La mujer dignificada

Una escultura de mujer que sobre su corazón graba el rostro de Eva Perón, conduce una urna electoral. Ya son alguien las mujeres argentinas. Eva Perón les dio derechos, dignificándolas.

Derechos del trabajador

Con lo que sueñan los trabajadores del mundo, es esta escultura que lleva en su mano "Los derechos del trabajador". Realidad argentina de la hora presente. Símbolo de una conquista realizada a la sombra de las banderas del Justicialismo.

Los ancianos

Conducidos por Eva Perón, el anciano que encarna esta escultura, sosteniéndose en la columna que el amor de la Muerta Inolvidable levantó para todos los ancianos de la patria, mira hacia el futuro, sereno y confiado en el destino que les dio el peronismo.

Únicos privilegiados

Rodeados de los niños de la patria, Perón y Evita comparten con ellos, con sus juguetes y sus alegrías, la inmensa felicidad de quienes, por el amor y la ternura de sus corazones, fueron consagrados los únicos privilegiados de la patria.

"La razón de mi vida"

Heridos los pies descalzos que se apoyan en el camino de espinas, la resolución, la fe, el fanatismo sagrado de Eva Perón avanzan hacia la gloria inmortal de su destino casi santos; sostiene en una mano "La razón de mi vida" y en la otra levanta la antorcha con la luz de hálito divino que toco su frente.

El Coronel

Delante de la Secretaría de Trabajo y Previsión, el Coronel Perón, mirando el infinito, señala el camino...

El Conductor

En su mano derecha, la antorcha genial de su grandeza. A su lado, el pueblo mirándolo, admirándolo y amándolo.

Relieves

Tres grandes puertas de bronce con bajorrelieves de la Argentina de hoy, darán acceso a la monumental rotonda en cuya cúpula inmensa brillará el sol de sus mosaicos de oro.

Frente a las puertas, extremo opuesto de ellas, se ubicará la estatua de Eva Perón sostenida por dos figuras simbolizando el trabajo del músculo y el del espíritu.

En el borde que corona la rotonda se leerá: "Hubo al lado de Perón una mujer que se dedicó a llevarla al Presidente las esperanzas del Pueblo, que luego Perón convertía en realidad. De aquella mujer sólo sabemos que el Pueblo la llamaba cariñosamente Evita."

Inauguración de la maqueta

El domingo 26 de julio, a las 10 y 30, en el Ministerio de Trabajo y Previsión, el primer magistrado presidió la inauguración de la maqueta del monumento a Eva Perón.

La ceremonia se cumplió en el primer piso del citado ministerio.

El General Perón llegó acompañado por ministros del Poder Ejecutivo y otros altos funcionarios.

Con ellos, el autor de la maqueta y los miembros de la Comisión de Homenaje, el General Perón examinó detenidamente todos los detalles de la magnífica obra que se levantará frente a la residencia Presidencial.

(Publicado en el n° 47, agosto de 1953, de la revista "Mundo Peronista", págs. 21 a 23, con fotografías)

Como se sabe la versión originaria del Monumento al Descamisado mutó luego de la muerte de Evita en su proyecto de mausoleo. El lugar del emplazamiento de este símil del Coloso de Rodas era, aproximadamente, el que actualmente ocupa la Biblioteca Nacional, lugar donde existe actualmente un monumento a Eva Perón inaugurado en los finales del gobierno menemista. Entre el proyecto originario y el actual monumento erigido en honor a Evita existe la misma distancia que hay entre aquél peronismo y este devenido en menemismo.

El pueblo y sus monumentos

Por Eneo

¿Qué piensa el Pueblo de los monumentos que adornan la ciudad ahora que es dueño de esta ciudad? La pregunta parecerá peregrina y quizás como traída de los cabellos. Pero no es tal:

Vivimos en nuestro país una revolución profun-

da, un desertar de fuerzas creadoras y de estratificaciones definitorias que van transformando con ritmo acelerado su geografía, su estructuración social, sus costumbres y su clima psicológico.

Estamos viviendo el sueño de Perón.

Y el Pueblo está concretando el sueño de Perón.

El Pueblo se ha consubstanciado apasionadamente con el sueño de Perón.

El Pueblo ya quiere, con Perón, ser una Nación socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana.

Por el Pueblo se encuentra a sí mismo en Perón.

En Perón y en Evita, su inconfundible y abnegada abanderada.

La pregunta no es peregrina ni descabellada.

Es, simplemente, la pregunta que se hizo un periodista idealista, un periodista peronista, cuando, un sábado por la mañana, tuvo la ocurrencia de pasearse por la ciudad para hacer un repaso visual de los monumentos que adornan los paseos y plazas de una ciudad que ahora pertenece al Pueblo.

Resultó el paseo una encuesta singularmente instructiva, en la que hubo cambios de ideas, reportajes, apreciaciones críticas de estética y de arte, y un sinnúmero de contactos con la carne viva del Pueblo.

Entraña del Pueblo que abrióse francamente a curiosidad del periodista peronista.

- Dígame, compañero, ¿qué piensa usted de los monumentos de su ciudad?

La pregunta sorprendió a algunos que no la supieron contestar.

Otros, sugestionados por nuestra inquietud, prepararon por primera vez en el problema.

Otros recordaron que en alguna ocasión se hicieron idéntica pregunta, a solas con su conciencia.

Pero todos encontraron que la pregunta les tocaba hondo.

Y en sus miradas, al encararlos, dejábamos una

visión de interrogantes con horizontes de inquietudes:

- ¿Qué piensa usted de los monumentos de “su” ciudad?...

En el Rosedal, en los antes aristocráticos jardines y paseos de Palermo, encontramos hombres del pueblo que nos dijeron cosas extraordinarias. Nos dieron su opinión sobre los monumentos de “su ciudad”.

¡Todos coincidían en que los monumentos que adornan la ciudad que hoy es de ellos, del pueblo, eran ignorados por ellos, absoluta y olímpicamente!

- Naturalmente –dice un transeúnte que se nos aproxima atraído por el tema- ¡si este es un paseo de la vieja oligarquía, felizmente desaparecida gracias a la acción del General Perón!... Nos volvemos a mirarlo.

Es un vendedor ambulante de helados, con todo el atuendo.

Es un hombre del pueblo que lee mucho, tiene intenso afán por instruirse.

- Todos estos monumentos han sido instalados aquí para el solaz de la oligarquía que nos esclavizaba. Vean ustedes los motivos ornamentales: faunos, ninfas, seres mitológicos, y, lo que es más sintomático, fíjense ustedes en esas estatuas de mujeres desnudas, que no hablan más que al instinto sexual de los poderosos... Dirigimos la mirada en torno, vemos las estatuas que nos señala y aceptamos su observación.

- Artística y ornamentalmente el Pueblo está ausente de estos paseos. Y es muy natural, porque siempre hemos estado ausentes en la atención y en la mente de la oligarquía, que fue opulentamente servida por artistas bien pagados y sometidos obsesivamente a ella... Nos acercamos a un monumento.

Leemos al pie del mismo el título de la obra: “Herakles”.

Su autor: el famoso escultor francés Bourdelle.
- Dígame usted, ¿cree acaso que este monumento –que será todo lo artístico que usted quiera- nos dice algo a los hombres del pue-

blo?...

- Evidentemente, no...

- Además, el autor es francés...

Y nos lleva hasta otro monumento, que está a pocas cuadras.

Representa aun indio, de atlético cuerpo renacentista, en el momento en que distiende sus músculos entre un inmenso arco y una flecha.

- Este monumento creo que es del mismo autor. ¡Vea usted cómo imaginaban en Europa al pueblo argentino!...

- Cierto, compañero. La oligarquía lo permitía y se sentía halagada...

- ¡Y pagaba generosamente a estos artistas con dinero que extraía de nuestro sudor y de nuestra sangre!...

Seguimos andando por los paseos de Palermo. Un muchacho desmontado de su bicicleta, contempla una estatua de bronce.

La estatua representa a un sembrador en momentos de arrojar las semillas, en forma rudimentaria y primitiva.

- Esta es otra “creación” de los artistas que no conocen el campo, ni el Pueblo, y que viven del halago de la oligarquía –nos dice nuestro acompañante el vendedor de helados- Los campesinos de la época de la oligarquía pasaban hambre y vivían miserablemente. No tenían en su mirada esta olímpica adoración egológica.

- Pero este es un motivo que placía a nuestra oligarquía...

Con nuestro interesante acompañante, continuamos nuestro paseo y desfílamos por entre grupos escultóricos y monumentos.

En una típica escena descubrimos que los monumentos sirven de telón de fondo para grupos familiares aficionados a la fotografía.

Dos muchachas de pueblo son fotografiadas por un mozo, tal vez el novio de una de ellas.

La copia de un monumento de líneas miguelanguescas llama nuestra atención por un detalle. Representa a un musculoso gañán, en tensión esforzada.

¡El Pueblo le marcó el signo de su burla, pintándole en el rostro marmóreo unos mostachos

grotescos!

Por fin, guiados por nuestro acompañante nos detenemos frente al monumento de un artista argentino.

Es "El canto al trabajo", inmenso grupo escultórico de bronce que se encuentra instalado en el Paseo Colón.

Un grupo de hombres y mujeres de bronce, semidesnudos, tirando de una inmensa piedra de bronce.

-Vean ustedes esta barbaridad... -nos dice el vendedor de helados, mientras nuestro fotógrafo efectúa una "toma"- Este es un canto al trabajo de antes, cuando los trabajadores estaban esclavizados por un capitalismo cruelmente explotador. Yo lo llamo "el canto al trabajo inútil", porque los trabajadores argentinos de ahora, los trabajadores de Perón y de Evita, no concebimos hoy que se haga tanto aspavientos para transportar una piedra... ¡Nosotros somos los trabajadores de la Nueva Argentina, donde gozamos de los Derechos del Trabajador y hemos sido dignificados por leyes justas y humanas!...

(Publicado en el n° 19, abril de 1952, de la revista "Mundo Peronista" (págs. 15 a 17, con fotografías))

Evita y el Museo Nacional de Arte Decorativo en tiempos de Pirovano

El Museo Nacional de Arte Decorativo dedica este número de su Boletín a honrar la memoria de EVA PERÓN. Homenaje que rendimos limitándonos a su vinculación con la rama del Arte que representamos.

Delicada misión la nuestra, porque la personalidad de EVA PERÓN es impulso y proyección hacía todos los senderos y huellas de la Patria. Delicada y difícil porque en toda búsqueda del bien sale al encuentro la belleza.

Por eso, no la evocamos en la grandeza de su

rebelión, sino en su constante lucha cotidiana por lograr el bienestar de los hombres de trabajo, ese bienestar que es un sentirse a gusto en su medio y en la vida. Ya lo advirtió el poeta: "Sin un poco de felicidad o se es un santo, o no se puede ser bueno."

EVA PERÓN así lo comprendió y al llevar un poco de gracia a cada humilde rincón familiar, provocaba, quizás, la hermosa metamorfosis del artesano en artista.

Así la evocamos hoy, en toda la verdad de esas palabras de su libro, "El buen gusto es lo último que se pierde en la pobreza".

(Esa edición del Boletín está exclusivamente dedicada a Eva Perón. La portada es una foto de una imagen nocturna de una multitud con antorchas alrededor de un cartel enorme de la cara iconizada de Evita. Se reproducen pasajes de "La razón de mi vida", autobiografía de Eva Duarte de Perón, y se encuentra ilustrado con fotografías de visitas oficiales que realizara junto con J.D. Perón al Museo Nacional de Arte Decorativo, en particular, las correspondientes a la exposición realizada con motivo de la donación de la colección de trajes regionales españoles que recibiera en su visita a España. En las páginas centrales se reproduce su imagen esculpida de perfil y el texto que a continuación se transcribe).

Eva Perón

Por Ignacio Pirovano

Director del Museo Nacional de Arte Decorativo

Cuando tocan a vuelo las campanas, ningún otro sonido deberá alzar su propia voz. El lenguaje de las campanas es categórico, rotundo, por eso todo intento de hacer, en estos momentos, la alabanza de Eva Perón, sería una pobre frase musical perdida en la sonoridad de las campanas en vuelo.

Cuando el paso por la vida y la muerte es un permanente plebiscito, las palabras ya no son

más eficaces y todo adjetivo es deformante.

La Historia, sí, dirá la palabra. Ella que como el Arte, recoge las formas movibles del Tiempo, podrá decir que Eva Perón fue la gran intérprete de un momento del mundo.

El momento del tránsito de la teoría a la acción; de la moral que "debe" hacer, al auténtico que-hacer; del fácil pensar, al difícil obrar de acuerdo con el pensamiento. Así lo dice ella en su libro, con simplicidad: "Aprendí de Perón a ver los caminos que nadie recorre, que nadie se anima a recorrer".

Intérprete de su tiempo, porque supo infundir a los hombres el placer de marchar juntos y de hacer con alegría aquello que sólo se cumplía, y con tristeza.

Pasó por nuestro Museo. De la donación que España le hiciera de los trajes regionales, realizó una fiesta para todos, y así, a través de ella, por su comunicativa generosidad, se reanudó el diálogo de la mujer de España con la mujer de América. "Nada grande se ha hecho solemnemente"; en esto también, Eva Perón fue intérprete de su tiempo.

Y Museo de Arte el nuestro, la evocamos tam-

bién por su afinidad con la estética de nuestros días, estética de la gran dimensión, de los inmensos auditoriums y de las amplias sonoridades. El hombre, de temeroso espectador del mundo se transforma en su protagonista, cada ciudad en un informe escenario donde el realiza sin intermediarios la voluntad de Dios. Y dentro de ese marco está Eva Perón llenado el aire con el ardor de su mística, mística que lleva ya, como en los viejos tiempos fabulosos y heroicos, la célula original del Mito. Dentro y desbordando el marco, porque ella representa la expresión de mujer más legítima de una época.

En Arte el milagro de la supervivencia está en actuar dentro de su Tiempo que, como decía Platón, "es imagen móvil de la eternidad". Quien en la vida lo realiza, ha obrado con la vida ese milagro.

(Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo, Año VII, n° 19, julio/agosto/septiembre de 1952, consultado en Fundación Espigas.)

Evita por Armando Bo

Para finalizar, un postfacio rebosante del más pleno y culinario espíritu degustativo del Justicialismo.

Sabemos de sobra que el peronismo, en tanto narración de conductas factibles de entenderse como estéticas, no sólo se dejó atravesar por actores claves de la cultura de su época, sino que interactuó con éstos en la definición de lo que debe entenderse como manjar (ya sea en el atavío propio de smoking como en la deriva de indumentaria propia de las estrellas de cine). Así Rodolfo Khun nos cuenta que:

"En el film 'El más infeliz del pueblo', Armando Bo fue extra junto a una señora (también extra) que iba a ser muy popular e importante en la historia argentina: Eva Duarte.

"Muchas veces hemos ido a almorzar con Eva Duarte a una lechería que estaba al lado de los estudios EFA, en la que daban de almorzar bifés, chorizos, papas fritas y huevos. A veces nos pasábamos diez días sin cobrar. Entonces ella decía: ¿A qué me invitás? ¿A papas fritas, huevos, chorizos? ¿Para qué alcanza? Es que el bife era caro. Valía 50 centavos".

Luisa Pedrouzo

Galería de Arte

Presenta

Expo Inaugural II

5 de diciembre hasta fines de febrero

Raúl Flores

Daniel Ontiveros

Gumier Maier

Cristina Piffer

Hernán Marina

Miguel Ronsino

Nushi Muntaabski

Hugo Vidal

Arenales 834

43255110

luisa_pedrouzo@interar.com.ar

Palpitando Documenta

PLATTFORM1_DOCUMENTA 11: DEMOKRATIE ALS UNVOLLENDETER PROZESS/DEMOCRACIA COMO PROCESO INCONCLUSO

Por Timo Berger

HAUS DER KULTUREN DER WELT/
CASA DE LAS CULTURAS DEL MUNDO,
BERLIN, DEL 9 AL 30 DE OCTUBRE DE 2001

Okwui Enwezor, director artístico de la Documenta XXI, ofreció de entrada a la exposición en Kassel del próximo año un ciclo de lecturas y charlas que hacen hincapié en el aspecto político del Arte y la necesidad de cuestionar y repensar conceptos políticos vigentes, como la democracia, desde un lugar artístico-intelectual. En su idea del arte, el trabajo artístico está intrínsecamente relacionado con el sistema político-social del cual sólo se desprende para reflexionar y criticarlo, en un movimiento de distanciamiento, no de aislamiento. A esa noción de Brecht reencontramos en la primera ponencia, el 9 de octubre, de Homi K. Bhabha, crítico literario y teórico del poscolonialismo oriundo de la India que actualmente enseña en la Universidad de Chicago. Bhabha hablaba de la necesidad de analizar la democracia no sólo como un proceso inconcluso, sino como un proyecto de-realizado, lo cual -a la manera de la deconstrucción derridiana- quiere decir que hay que reconcebir la democracia como un proceso que apunta no sólo a lo actual, y por ende resulta defectuoso y parcialmente inacabado, sino que también aspira al reino de lo posible, incluyendo el momento utópico de la imaginación. Ese modo de interpretar los fenómenos no en oposiciones sino en contigüidades, también fue aplicado por Bhabha para cuestionar las interpretaciones del 11 de setiembre que constatan un "choque de civilizaciones". Al utilizar ese argumento civilizatorio, se retoma -sin querer- el lenguaje de los tiranos que pretenden hablar en

nombre de la civilización para reprimir y extinguir sus adversarios. Cuando la retórica política se contenta con formular dicotomías, p.ej. nosotros vs. ellos, las naciones adquieren una apariencia sumamente imperialista que provoca tanta injusticia, indignación y angustia, porque el argumento civilizatorio discrimina también ciertos ciudadanos por su cultura o sus tradiciones. Entonces habría que preguntarse qué narración de la democracia eligimos para ir más allá del conflicto de civilizaciones. Y es la hora en que entra la visión del colonizado que por su condición fue condenado durante el periodo colonial a tragarse los desequilibrios del orden impuesto por las naciones europeas que a la vez actuaban como demócratas en sus países y como régimes despóticos en las colonias. Eso también explica como pueden coexistir dentro de una civilización distintas nociones de democracia. Para medirlos hay que distanciar el concepto mismo de democracia, sacándolo de su contexto para probar su traducibilidad y detectar qué grupos de gentes por razones de clase, raza, genero, cultura son considerados inaptos para el proceso democrático incluyendo-excluyendolos a un mismo tiempo. Lo que se encuentra en las entrañas de la democracia es una lucha entre su universalismo en términos de comparación cultural (lo cual tiende a relativizar y trascender la cultura propia) y su etnocentrismo (lo cual se empeña a superiorizar la cultura propia). Bhabha cita a Gramsci que llamaba a los agentes de ese movimiento hacia la universalización "frente cultural", un conjunto de personas que anhela una denacionalización parcial traduciendo su condición no en términos nacionales o étnicos, sino relacionándose con otros actores minoritarios de otras culturas, étnias, naciones. Para la vida cotidiana nos puede servir la noción gramsciana de la filosofía del parte que nos hace entender mejor el papel de los subalternos. Las minorías son destinados por su condición de subalternas a comitirse a la justicia cultural y al trabajo

emancipatorio de la imaginación. Su estrategia de enfrentamiento no puede ser una de oposición total homogeneizando y demonizando al Estado, sino de actuar tangencial, contiguo a él en el nombre de "lo humano" y con una demanda perpetua de representación, redistribución y responsabilidad. En su apertura histórica el grupo subalterno transgrede los límites que el estado reclama y inicia una poesis de imaginar al mundo como un proyecto ético y político. En el contexto de la llamada globalización hay que aclarar dos cosas: primero, que aceleración no puede ser vista como su característico definitorio; en algunos campos sí, en otros hay más bien una reducción de velocidad, como en el tratamiento de asilados y inmigrantes ilegales que a veces están detenidos más de un año hasta decidir su causa. Segundo, siguiendo la noción de Gramsci, hay que hablar de contigüidades no de contradicciones sociales o políticos: porque el lenguaje de contradicciones es teleológico y utiliza una forma que totaliza un fragmento dentro de un sistema holístico. Contigüidad como medida crítica permite evaluar al momento de transición entre lo antiguo y lo nuevo -aquella condición flotantes del estado incubatorio-, y la jurisdicción de frontera entre nacional, de-, trans- y posnacional del regimen global. En el tercer espacio, en los intersticios, la zona de contacto entre pasado, presente y futuro se localiza la cultura creando un doble horizonte: por un lado, el nuevo orden mundial, por el otro, la etnización. Hoy en día, las incertidumbres y los pendientes jurídicos son mayores que en antiguas formas de la globalización, como el colonialismo y el imperialismo, que no consideraban esclavos y colonizados miembros del mundo civilizado. Condición decisiva para asumir una postura universalista es la capacidad de distanciarse de la posición propia, identificándose con la condición de los "Otros", y de desplazarse, transformando y traduciendo la territorialidad (y temporalidad) de nuestro reclamo de

pertenecer al universo que nos concierne con el fin de relacionarnos con lo que no nos concierne y que disocia nuestro sentido de soberanía social y certidumbre moral. El horizonte doble que se abre en los intersticios de un nuevo internacionalismo pone en relieve un mundo global entre abogacía y aspiración, entre leyes y ética abriendo un lugar para la narración: El derecho de narrar resulta de esa necesidad de medir entre universalismo y etnización como un derecho enunciativo comunal y dialógico. La identificación con las minoridades representa en ese cuadro de la globalización una forma de activismo que comete a un intercambio intercultural, trans-grupal y emancipatorio. Llamando la atención a la potencialidad de las leyes y derechos actuales, el concepto de la minoría es un proceso de afiliación y nos lleva a repensar y replantar el lugar de dónde hablamos. Tal vez en un próximo paso nos permita enfrentar los problemas causados por la globalización.

El 18 de octubre había una charla con Ernesto Laclau, un sociólogo argentino, que profundizaba el tema de reconcebir la representación en términos de heterogeneidad social. La heterogeneidad actual emergió en las décadas recientes a causa de la globalización de las relaciones económicas, la cual tuvo como consecuencia una diferenciación internacional de las relaciones de trabajo y un flujo aumentado de mercancías y migrantes. Así empezó un proceso que transforma las sociedades homogeneizadas por la modernidad en sociedades de minorías. Esas minorías precisan de la representación para articularse en el proceso democrático dentro de comunidades cada vez más disociadas.

La lectura más fascinante por su combinación equilibrado de análisis y entretenimiento, de teoría y práctica, fue la ponencia sobre la situación política de África transaharino de Wole Soyinka, condecorado con el premio nobel de literatura en el 1987. Después de darnos un cua-

dro sobre el desarrollo político actual en distintos países africanos atrapándonos en un estado de ignorancia casi total, empezó a especular porqué en los estados africanos se volvieron a instalar dictaduras militares durante tantos años. Decía que era una cuestión que llevaba mucho tiempo sin resolver. Una de sus teorías fue que los dictadores anhelan la muerte, pero que, no hace mucho, se dio cuenta de que lo que verdaderamente aspiraban era lo único que en ningún caso podían conseguir: un funeral estatal. Y de ese análisis más literario que científico -uno puede pensar en las grandes novelas latinoamericanas de dictadores- nace también la idea cómo resolver el problema de las condesguidas dictaduras: en un primer paso ver cómo funcionan los funerales en países como Nigeria

donde el entierro es la ceremonia más importante de la vida humana por la duración y los gastos, y en un segundo paso, inventar una nueva tradición de funerales estatales para dictadores vivientes. Eso significaría que las sociedades africanas les brindarían ceremonias con todo el pomp incluido, con mausoleos y filmación y velorios de dos semanas, y en cambio, los dictadores renunciarían de su poder político. Donde Bhabha busca un lenguaje de contigüidades que evita pensar en contradicciones, Soyinka pone en práctica una contigüidad performativa: dictadores y oprimidos pueden convivir pacíficamente si cada uno se ocupa de su territorio, si cada uno se empeña en otro ritual.

Estudio Rich Espacio de Arte

Invita a Ud.(s) del 29/11 al 13/12
muestra con los siguientes artistas:

Rosa Schilman
Josefina Ocantos
Raúl Bourilhon
Patricia Bertisch
Susana Leticia Brennan
Christina César Schmidt

Del 15/12 al 05/01/02
Gran Fera de Arte
Cientos de óleos, grabados y esculturas de
diferentes artistas plásticos
Lunes a Sábados de 11:00 a 19:00 hs.

Costa Rica 4670. Palermo Viejo
Tel: 4833-0324
e-mail: estudiorich@ciudad.com.ar

Sonoridad Amarilla

Nora Dobarro

“Sosteniendo”

pinturas - fotografías

Inaugura el 8 de diciembre a las 19 hs

Martes a domingos de 12 a 02 hs.

Fitz Roy 1983/5 – Palermo

Tel.: 4777-7931

E-mail: sonoamarilla@house.com.ar

¡No se resistan!

Nuevos servicios digitales de ramona
para artistas, galerías, museos y afines

banners en ramona semanal y la web de ramona

avisos destacados en ramona semanal

e-mailing: invitaciones para muestras y
eventos a través del exclusivo mailing de ramona

fotografía digital de muestras
distribuida en ramona semanal

web sites para distintas necesidades y presupuestos
(desde \$20 mensuales)

descuentos de año nuevo hasta el 30%

ramona@proyectovenus.org
con "servicios digitales" en el asunto

“Seamos autodidactas mientras podamos”

Sergio Avello y Roberto Jacoby charlaron de bueyes perdidos y pinceles encontrados mientras anochecía bellamente

(...)

SA Empecemos hablando de ramona ¿te parece?

RJ Bueno... ramona era una obsesión de Gustavo Bruzzone y un deseo de Cippolini, de Gumier y otros. No se podía llevar a cabo con los mecanismos tradicionales, una revista con director, jefe de redacción, cronistas, fotógrafos, papel ilustración. Mi concepto —Gustavo lo conecta con mis obras mediáticas— fue inventar un marco o una tela en blanco para que los artistas escribieran, discutieran, opinaran.

Después era fundamental que estuviera hecha por artistas. Por eso estaban Marula, Cecilia Pavón, Passolini, Chiachio, Laguna, Cippo, Carlos Moreira, Kiwi Sainz, Ros y Pérsico desde las primeras reuniones.

Para mí era armar un poco de lío, mover el avispero. Y tenía que ser de mínimo costo y mínimo esfuerzo de producción. Por eso es que no tiene imágenes.

SA Yo creí que era para hacerse los vivos.

RJ Había un pacto de no opinión. Con ramona un montón de artistas se pusieron a escribir sobre otros, a mirarlos. Después se pasaron y les agarró miedo.

De todos modos, ramona expresó algo que estaba en el ambiente, sino nunca hubiera podido llegar a lo que es hoy. Incluso actuó sobre la crítica y sobre otros proyectos de redes artistas, que por suerte ahora proliferan como hongos.

SA Ahora está casi académica ¿cómo seguirá el año que viene?

RJ No me imagino la próxima mutación de ramona. Nunca leo todo un número antes de que salga, pero éste con sólo sobrevolarlo, me parece extraordinario. Eso es lo mejor de ramona, que me sorprende siempre. No sé cómo se podría superar, pero seguro que la realidad le dará una forma.

SA A mí me encanta ramona, aunque no lea

todos los artículos y aunque ya casi ni lea.

RJ Ramona es amada con frenesí por muchas personas y los colaboradores son lo mejor de lo mejor.

Por otro lado, cuando intervienen decenas o cientos de personas, también es agobiante. Varios amigos desde hace 15 o 30 años me tiraron pésima onda por un título o porque publicamos a Lindner o porque la carta de tal es mas larga que la de cual. Los títulos son fuente de conflicto siempre.

SA Porque son divertidos...y tripleintencionados.

RJ Y muy pocos entienden que ni Bruzzone ni yo somos los "directores", que no hay "directores". La gente sigue buscando amos para odiar o amar. Se que eso es casi imposible de cambiar, pero me cansa un poco...

Vos en un momento fomentaste mucho la relación entre el arte y las personas.

No tenías la actitud egoísta del artista que mira su propia obra, al que le importa la carrera.

Promoviste una actividad de la ciudad, como por ejemplo ocupar una estación de trenes, mostrar las cosas que hiciste en el garaje, las fiestas, la música, la movida, juntar gente heterogénea. El arte como parte de la vida.

SA Sí, en mi vida he mezclado como loco. Recuerdo que Eros fue importante. Las fiestas nómades del Club Eros donde mixamos fashion, artistas, drags, DJ's y gente del barrio, todavía resuenan.

Muchas veces me encuentro con chicos que me dicen "¿vos hacías Eros?", me encanta.

RJ Sí, fue el fin de los ochenta y el comienzo de los 90. Yo tenía muchas esperanzas y hacer esa movida me cambió la vida. Eros es un mito porque fue al mismo tiempo que las raves en Inglaterra. Eros, Decadance y lo del Body Art en Palladium, me fueron llevando a otra vida, como los gatos.

SA La cosa para mí en ese momento era el arte para y con amigos. No tenía planeada una carrera y tampoco me hubiera salido, pero sí era una manera amistosa que tenía que ver con encontrarse y que cada uno mostrara su arte. Para esos eventos no elegía "artistas", sino "amigos".

RJ Algunos eran malos. No hacías una curación como la haría Gumier Maier, por obras.

SA O por colores... Siempre dije que me gusta el arte de mis amigos, al margen de que

admire a grandes artistas. Los que estaban a mi alcance eran mis amigos, siempre había algo para rescatar, algo para decir, una novedad, siempre pelaban algo, eran amables, lindos y generosos con la ciudad.

RJ Me acuerdo una muestra en 3 de Febrero que coincidió con el levantamiento de Rico y hacía un calor insoportable. Había manifestaciones en Congreso y no había transporte. La estación parecía una zona liberada. Fui con Daniel Melgarejo que estaba en Buenos Aires y después nos fuimos a las manifestaciones.

¿Quiénes eran tus amigos?

SA Vos, Nico Maza, Grippo, Cambre, Lacroix, Suárez, Conte, Bueno, Monzo, De Loof, Bunader, Baño, Batato, Kuitca, Frangella, Harthe, De Ilzarbe, Bony, Kuro, Reyna, Prior, Marroñe, Garófalo, Aguirrezabala, Torroja, Forrester y Capilla en su mejor momento. Y muchos que me olvido ahora.

Hace poco miraba los afiches de la muestra de Mar del Plata y están todos, era muy atractiva esa mezcla. A la gente le gustó mucho y a mí hacerla.

RJ Pero esos que nombrás son casi todos buenos artistas, no solamente amigos.

SA Claro, la familia.

RJ A mí me impresiona un poco eso de tener una especie de aire familia, de líneas, de espíritu que va pasando de una a otra generación. Hoy no son los mismos quizás pero fueron transmitiendo un clima, un estado de ser artista. Era más una profesión de fe que una fe profesional.

SA Siempre teorizando, Robert.

RJ Al revés, es un sentimiento casi de extrañeza. ¿Cómo puede pasar un espíritu sesentista a lo Cancela Mesejean, Stoppani, Dalila, a los chicos de la moda, que ni los conocieron? Y cómo hoy hay también otros chicos que no son ni ochenta ni noventa pero también llevan la guirnalda. En todo momento se reproduce ese estado de gracia... ¿quienes serán hoy?

SA Los músicos.

RJ ¿Los DJ?

SA Los artistas que se dedican a la música, a la electrónica, al research en general.

RJ Sí, yo pensaba lo mismo con Chacra99, con "13 chicos lindos", con Start cuando produjimos "Sensaciones" con Genoud, Laguna, Berjerman y Pavón y "Jacarandance" de Gary Pimiento, con Trincado, Nijenson y DJJJ. Los Es-

tupendo, Miguel Castro, Sergio Pángaro.

Siempre trato de que se crucen músicos con los artistas visuales. Estilo Rosario Bléfari, un ejemplo de artista completa.

SA Oh, sí. Tiene una obra buenísima que hizo en Panoramix, que es genial.

RJ Me acuerdo, Rosario escribió un canción en la pared de adelante. Yo también usé el "site specific" en Proa en esa muestra que curaron las Bellezas.

SA Curare, curare...

RJ ¿Cómo funciona el interés por lo que hacen los otros respecto de lo que uno mismo hace? Últimamente me pregunto mucho por el egoísmo del artista versus la conexión con los demás. Quizás es necesario centrarse obsesivamente sobre sí mismo para hacer algo. Pero por otro lado, es empobrecedor.

SA Ese interés es el de estimularte y poder seguir estudiando a otros artistas y sus cruzadas. Tengo la suerte de conocer artistas increíbles cuyas obras nunca habría tocado de no ser por trabajar en la Fundación Proa desde la parte del montaje, es otro acercamiento más. Adriana dijo hace un tiempo "qué bárbaro que vos siendo artista no seas celoso de los demás y que le encuentres algo genial a todos..."

RJ Te gustan todos.

SA Es que simplemente el hombre que hace arte me parece una buena persona que está apostando a algo genial.

RJ Los artistas en sí son en general bárbaros pero ¿no te parece que hay cálculo en lo que mucha gente hace? Veo un formulismo de masas. Sobre todo a partir de Palermo. Una especie de Neo Deco. Todo está tan bien...

SA Ojalá fueran Neo Deco, son orgánicos, son psicobolche stablished, algo rarísimo.

RJ En realidad, el Deco fuiste vos. Arte Decorativo Argentino.

SA Ese nombre se le ocurrió a Erika Scoda, una gran artista. Todos los artistas tienen siempre algo genial. Algunos ni los conozco ni me interesa lo que hacen, pero en general me encantan y la paso bien con ellos.

RJ Yo tengo sentimientos contradictorios.

Por una parte los artistas somos un mundo aparte, que por suerte existe y me deja respirar, para volver a la realidad horrenda. Por otro lado, nos veo como monstruos iguales o peores que el resto del mundo.

SA ¿Decís que nos matarías?

RJ Tampoco el suicidio.

SA Ahora hay muchas chicas haciendo arte.

RJ Eso me parece bueno.

SA Yo soy un terrible machista y digo que el arte es cosa de hombres. Siempre dije que la pintura es cosa de hombres.

RJ ¿No era de putos?

SA Sí, pero puedo pensar diferente a partir de ahora.

RJ Además ¿quién pinta ahora...?

SA Es tan lindo encastrarse. Pero es cierto, ahora la gente hace como que pinta.

RJ Ahora la factura o la sensibilidad están en relación a un concepto o a algo que va más allá.

SA Me gusta defender la pintura, otros medios no me llaman, por más que sean genial el video, la compu, pero me atrae el folk de la pintura, los pinceles, el óleo, la tela, eso me vuelve loco, es genial. Pero digo que debo defenderla porque me parece que le va a pasar como a la porcelana, que también era genial, esas artesanías. La pintura escapa a una artesanía, no creo que lo sea, es algo más normal, más de toda la gente, todas las culturas lo tienen. El aborígen pone un poco de barro en su piel y ya está pintando. Es fácil y ancestral.

RJ Yo extendería la cosa más que a la artesanía a la lógica del material, que me parece muy interesante. La idea de que cada material te permite descubrir otras formas, otros deseos, te puede producir ideas nuevas que no tenías antes. El material te da la idea y no sos vos quien decide qué vas a hacer.

SA Eso es indagar. Porque a veces pintando no descubris nada, solamente pintás, te preguntás, formulás. Pero no creo que llegues a descubrir cosas. A mí me pasa por temporadas enteras no poder a descubrir absolutamente na-

da. Pero sigo haciendo cantidad de cuadros porque me digo que con alguno voy a poder agarrar un ritmo, voy a tener un tiempo...

Hay un montón de detalles, la trama en la que está inmersa la pintura, que tengas el tiempo, el horario, que no escuches ruidos molestos, tener aguarrás, que ese día no tengas ganas de ir al cine, son conjunciones que hacen a la pintura, porque ella no funciona por sí sola. Por ejemplo un día digo ay, qué lindo pintar, pero las cinco de la tarde me agarran cerca de la Reserva Ecológica, y digo bueno, tengo que ir, y llegar, hacerlo, es un gran esfuerzo que está muy deestimado. Es un rito, una ceremonia.

RJ Es algo muy íntimo. ¿Lo podrías hacer con otra gente?

SA No, siempre te distraés. Hay un momento íntimo que es cuando decís "acá está", estás solo ante tu obra. En un momento estuvo de moda un intercambio entre artistas, pintaba un rato cada uno, era re ochenta, después ya no se usó más.

También la tecnología me maravilla. En este momento no me parece genio el pintor, sino el científico que se manda programas de compu, alta tecnología, eso me maravilla, me admira. Me pasa cuando estoy adelante de la Mac, no puedo creer que la flechita elija tu idea, tu herramienta, tu pincel.

RJ Creo que en cualquier caso siempre tiene que haber una relación con la materia propia que estás trabajando, no puede ser algo externo a eso. En lo que yo me metí hace años, que es lo de trabajar con otra gente, generar grupos, las relaciones sociales como una materia, lo encuentro cada vez más difícil.

SA Creo que corresponde mucho a nuestro momento histórico, me parece que estamos muy egoístas los argentinos, desde todo ámbito y el arte no escapa, cada uno trata de cuidar sus pequeñas cosas.

Yo pensaba que Buenos Aires iba a ser más genial, más generosa, pero no. Oigo criticar a los artistas argentinos, gente de afuera que dice, bueno, pensábamos otra cosa, son muy pobres, son lindas ideas, pero...

Y yo digo que claro que somos pobres por donde se mire, porque caminamos por una ciudad donde están las baldosas rotas y en Buenos Aires pasan cosas pobres y no podemos hacer mega obras increíbles donde pase de todo. Es imposible.

RJ Además los extranjeros tienen un criterio re choto, esa idea museística del shopping, donde todo tiene que tener la dimensión del parque de diversiones y la perfección del gran show...

SA No, no, lo que parece que les sorprende es la poquísima solidaridad, comunicación. Los extranjeros ven que la banda artística está disociada, no tiene info y no deja entrar cosas de afuera, son impermeables. Eso lo oí de distintas visitas, de curadores, de directores de museos. Somos como aldeanas, hawaianas.

RJ Eso parece muy tentador... no veo las minis de flores...

SA Van por dentro... Hay gente con buenísimas intenciones estéticas, y quieren estar ok... por ahí parece una estupidez, pero creo que un tipo que está tratando de hacer una obra buena y le está costando y tiene un esfuerzo y se quiere proyectar y levantar sobre sí mismo diciendo ser artista, es un tipo al que hay que prestarle atención.

En Argentina un tipo que quiere ser artista está muy lejos de ser querido, apreciado o gratificado, qué sé yo.

Al actor o a cualquier otro le dan más bola. Es una lástima que Argentina sea tan chota en ese sentido. El interior es muy bueno con respecto a eso, cuidan más a sus artistas, las tías le compran la obra y acá es un núcleo de gente medio carroña.

RJ Yo odio decir que antes era mejor. Me gustaría decir que ahora es mejor. Pero no estoy seguro, la situación es pésima y lo admirable es que haya gente que siga con ganas de inventar, juntarse, de hacer. En el último remate de Belleza y Felicidad, los principales compradores fueron los artistas.

SA Hoy miraba el cielo y pensaba qué genio el cielo. Era como si lo hubiera visto por prime-

ra vez... No me siento artista sino que vivo artísticamente.

A mí lo que me gusta de vos es que enseñás que es bueno ser curioso, estar informado, saber quién es quién, siempre registrás al artista bueno, al canchero, al pendejo, al que es diferente a los demás. Has avivados a muchos artistas. Sos muy generoso, a mí me compraste la primera obra.

RJ Qué visión la mía.

SA Me hubieras comprado un vestido...

RJ A mí me gustó, probablemente por algo que no era, pero me gustó porque era como rehacer cierto arte de los 60, aquel minimalismo, con material de deshecho.

SA Yo diría simplismo, usando Schonflex, que para mí en ese momento era toda una novedad.

RJ Y era medio como decir cualquiera puede hacerlo, yo puedo hacerlo, y burlarse un poco de eso, porque ellos, los minimalistas, lo hacían todo perfecto, los ángulo, estaba todo enduido hasta el...

SA El culo...

RJ ... y vos lo hacías con el Schonflex y el cartón corrugado, me parecía una especie de comentario.

SA Yo jamás lo había pensado tan así. Era porque era lo único que me salía, trabajaba en cine y me gustaba mucho el cartón pintado.

Por otro lado me parecía amoroso el minimal, y creía que por ahí iba la cosa, que no había que decir demasiado para expresar algo y ser querido. Con poquita cosa se armaba un universo. Me hubiera gustado ser más conceptual.

RJ A mí me hubiera gustado ser menos conceptual pero me pasa lo mismo con lo de ser artista. Lo entiendo más como un territorio de vida que como una carrera. En todo caso, estaría empezando mi carrera, haciendo mi currículo. Pero sé que artista soy vitalmente, tenga o no obras relevantes.

Lo que hay es una increíble superabundancia de galerías. Hay más 250 muestras mensuales en Buenos Aires. ¿Cuántos artistas habrá en todo este movimiento?

SA Podrían existir muchísimos, algunos geniales y otros basura. Puede que se deje de usar en un momento ser artista. Imaginate que dentro de veinte años será "politically incorrect" pintar al óleo porque es super contaminante y entierran todos los cuadros en un basurero nuclear. Mirá si pasa eso. Harte va a quedar bozado...

RJ Artistas biodegradables y no biodegradables.

SA Joglar se va poner de moda porque es todo tela y maderas, no sé... Kósice con el acrílico...

RJ Emite gases tóxicos invisibles.

SA Me puse bastante "eco" y no uso pinceles de pelo sino espátulas. Porque adoro los monos, me da no sé qué. En Leidi estaban vendiendo una colección de pinceles de mono pero dije no, no, de ninguna manera.

Me gustan mucho los músicos, me parecen unos bombones, son muy creativos, evolucionan más que el artista plástico, que es un quemado y siempre repite la misma fórmula y patina. A mí me gusta el artista que puede dialogar con varias experiencias, que es lo que me gustaba hacer a mí pero que no me sale porque me cuelgo.

RJ Las grandes colgadas de Avello. Ando medio harto de estar con una extremidad en cada isla. Aunque no me guste, la especialización triunfa.

SA La atomización.

RJ ¿Ya habremos llegado a la mínima unidad? ¿Cuándo vendrá el momento de la reconstitución?

SA Es bueno hacer cosas diferentes, podés llegar a especializarte en cantidad de cosas.

¿Vos decís que especializarte en una cosa es lo mejor que te puede pasar?

RJ Es lo que hago yo, me especializa durante algunos días. Lo único que me sostiene o me destruye son mis obsesiones ridículas. Me gustaría dedicarme exclusivamente a la iluminación, como en mi muestra en Belleza.

SA Es un pelotazo haber hecho una sola cosa.

RJ Eso ya no me puede pasar. Lo que sí me puede pasar es empezar ahora a hacer una única cosa.

SA Es un lío eso. Seamos autodidactas mientras podamos. ¿No?

RJ Sí, hacer siempre lo que no sabemos. Pero ese autodidactismo ¿no es lo que los extranjeros observan con cierta desconfianza? Los artistas argentinos no estudiamos en grandes escuelas ni tenemos formación ni información de historia del arte.

SA Sí, pero ellos dan por supuesto "Latinoamérica", entonces se imaginan a nuestros aborígenes originales que llegan con su cultura a la ciudad, y nada que ver, se encuentran con una cultura europeísta, americanizada y bastante desactualizada, pequeños grupos con experiencias predigeridas, entonces piensan que no somos ni una ni otra cosa. Creo que les gustaría ir a ver una muestra del Museo Etnográfico y se van a quedar más helados que si van al Bellas Artes, más allá de que adore a Glusberg, es más top el Etnográfico de Moreno, en San Telmo, la cestería guaraní o platería pampa...

Es buenisísima la muestra de ponchos del museo de Artes Decorativas...

(...)

SA Entiendo que en otro momento los artistas trataron de ser más comunitarios, más abiertos.

RJ Bueno, es el caso de Belleza y Felicidad, y en un punto Sonoridad Amarilla y Duplus, son gente que hace esas cosas.

SA Es muy copiado el nombre de Sonoridad, me confunde siempre.

RJ Por Sonoridad Amapola.

SA Obvio, es una estupidez pretender copiar a los Estupendo

RJ Creo que hay algunos grupos así, que

trabajan para una movida y que les gusta más eso que estar en una muestra de cualquier galería, el espíritu del Rojas o La Zona.

SA A mí "el espíritu Rojas" me da urticaria.

RJ ¿Por qué?

SA No me doy cuenta.. yo fui más la de la Zona, pero nunca digo "el espíritu de la Zona".

RJ Sí, pero tampoco dejó tanto como el Rojas, fue una cosa más efímera. Tengo un recuerdo de mucha humedad, Lilita Maresca borracha y desnudándose, Vivi Tellas haciendo visitas guiadas y todos trabajando.

SA Pasó mucho tiempo antes.

RJ Otro tipo de gente.

SA Una vez fui a un lugar re lejos y había un afiche que decía Partido Obrero y tenía como un símbolo + y un corazón. Ese tipo de luchas fueron muy enriquecedoras, por ejemplo los "Mariscos en tu calipso" contra los "Últimos pintores", siempre existieron esas rivalidades. Ahora no sé si existen porque nuestros pibes son únicos, solistas.

RJ A mí no me gusta pero tampoco me voy a poner en contra. Los del Rosario sí son de aglutinarse, se defienden entre ellos. Creo que ser rosarino es pertenecer a una colectividad. Un rosarino llegando a New York sabe que ahí lo apoyan los rosarinos, pero los porteños no, si pueden clavarte un puñal lo hacen con gusto.

SA A mí acá me trataron muy bien.

RJ Justamente porque sos marplatense.

SA Porque soy una abstracta provinciana sureña.

RJ Y aparte porque sos una persona adorable.

SA Gracias, Rober.

RJ ¿No estuvimos un poquito tímidos?

SA Sí, medio down.

RJ Yo porque vengo de un día malo.

SA Entonces tomemos daiquiri.

Esteban Righie
se suscribió a ramona

Silvia Madroz
tiene a ramona en su biblioteca

Eduardo Silberstein
sigue coleccionando a ramona

Francisco Sánchez
recibe a ramona todos los meses

Marcelo Pombo
colecciona ramona

Graciela Salvi
lee a ramona en su casa

Javier Sánchez Gómez
se suscribió a ramona

Juan Severino
tiene a ramona en su biblioteca

Esmeralda Carballido
sigue coleccionando a ramona

Juana Uboldi
recibe a ramona todos los meses

Pelusa Borthwick
colecciona ramona

Alejandro Weber
lee a ramona en su casa

Pablo Gentili
lee a ramona en su casa

Elena Gazzano
lee a ramona en su casa

Carlos Jarusz
lee a ramona en su casa

Alberta Jofre
lee a ramona en su casa

Oscar Rosa
lee a ramona en su casa

Adolfo Sciarra
leen a ramona en su casa

Visite Café ramona

www.proyectovenus.org/ramona
clíck en café

Mendoza hierve

El 11, 12 y 13 de octubre de 2001, y gracias al esfuerzo de muchos artistas locales capitaneados en la ocasión por la infatigable Eleonora Molina, también artista y gestora del evento, se realizaron en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo el título de "Renovarte", las Primeras Jornadas de Crítica y Actualización, en la que disertaron Rafael Cippolini, Jorge Gumier Maier, Santiago García Navarro, Gustavo Bruzzone y la profesora María Forcada y realizaron clínicas Pablo Siquier y Ernesto Ballesteros, además de efectuar un recorrido narrativo por sus respectivas obras. Este dossier no es sino una antología de algunos de los momentos más interesantes de esta experiencia, a los que se agregan los comentarios de E. Molina y Laura Valdivieso.

De eso no se hablaba...

Consecuencias de la visita de Jorge Gumier Maier, Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Rafael Cippolini, Santiago García Navarro y Gustavo Bruzzone a la provincia de Mendoza.

JORNADAS DE CRITICA DE ARTE. IMAGEN '90.
 NUEVAS TENDENCIAS EN ARTE ARGENTINO.
 CLÍNICAS – DEBATES - CONFERENCIAS.
 MENDOZA. OCTUBRE DE 2001

Por Eleonora Molina

De eso no se habla- decía un profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, mientras un alumno, incongruente con la realidad estética de Mendoza intentaba dibujar "pelotitas de colores" sobre la cabeza de la modelo que posaba desnuda en el aula, en clara postura renacentista. De ese tiempo hasta ahora, no pasó tanto, sin embargo el poder residual se trasluce, y no son pocos los que lo vislumbran.

Es que, "... en Mendoza, ocurren cosas extrañas..." decía Pablo Siquier (Ramona 6, pag.9) en una de sus visitas a la provincia con respecto a la sorpresa ante la evidencia de que aquí, quien no pasó por la Facultad de Artes y Diseño, no es reconocido. Artistas como Le Parc, Quino y Alonzo lograron reconocimiento sin necesidad de excusar su discurso en el vaivén de ideas entre "interior y puerto". De los contemporáneos puedo nombrar a Hoffman; y me quedo con ganas de nombrar el resto de los artistas que, con una obra coherente y residiendo en la provincia no logran trascender.

Un grupo de alumnos y artistas egresados de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, quisimos romper con la tradición. Queríamos instaurar, por lo menos, la duda.

Renovar estructuras de la atiborrada Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo no es una tarea fácil. Lo mismo sucede en los espacios de legitimación cultural que funcionan a merced

del discurso de ésta alta casa de estudios. Una fuerte tradición expresionistas con tintes de modernidad no facilita la pluralidad de géneros artísticos; falta de presupuesto, falta de intensión, y sobre todo una absurda negación para cambiar la actualidad salpicada con una pésima administración de los espacios culturales denotando un marcado egoísmo, y por qué no, una necesidad de estructuras antiguas y pacatas imposibilitaban cualquier tipo de acción a favor de lo que planteábamos como necesidad.

Pese a todo, y con muy poco, casi escaso, o bien... nulo apoyo por parte del Gobierno provincial logramos, gracias a la apertura de la Facultad de Artes, y al apoyo de empresas privadas la realización de las Jornadas.

Mi agradecimiento a Pablo Siquier, Ernesto Ballesteros, Jorge Gumier Maier, Rafael Cippolini, Satiago García Navarro y Gustavo Bruzzone por aceptar la invitación y ser, de alguna manera, los pioneros en acercarse a éste proyecto.

Mendoza no está preparada, ni siquiera tiene un discurso planteado de lo que sería su metodología de trabajo. Muchos de los artistas en formación, como es mi caso, nos sentimos anegados ante la emergencia de nuevos espacios nacionales que arremeten con fuerza sin miedo al fracaso.

El arte de Mendoza tiene un abigarramiento hacia el oficio del artista, trabajo entendido desde las disciplinas de la vieja academia de arte. Se priorisa el trabajo del taller (pintura, escultura o grabado) trabajo que a su vez, no admite fusiones ni desdibujamientos, la labor como trabajador-artista se encuentra planteada en cada obra y se priorisa ésta característica por encima de cualquier enunciado.

La emergencia de nuevas tendencias no se vislumbra como pretendemos y se mira con recelo todo lo acontecido desde una poética conceptual o abstracta.

La carencia de una formación fuera de la "academia" y la inexistencia de espacios alternativos donde el arte pueda exponerse potencian éstas dificultades.

Sin embargo, no puedo negar la existencia de artistas de delicada y sentida labor con una obra coherente, firme y sentida, formada desde una absoluta confrontación entre la vanguardia que los seduce y la tradición que les dio origen. Entre ellos puedo nombrar, olvidando a muchos más a: Luis Quesada, Eliana Molinelli, Miguel Gandolfo, Chalo Tulián, Egar Murillo. Como así también una veintena de jóvenes artistas que tratamos de renovar conceptos y recurrir a otros modos para encarar el arte.

La formación entonces, para aquellos alumnos y artistas que no sentimos la intensión, o la necesidad, de bajar al puerto para terminar nuestra formación, intensión que no alberga capricho, sino que no vivimos la inevitable necesidad de marcar posiciones geográficas para que una obra tenga o no el contenido que buscamos, se ve dificultada por la escasez de recursos para evitar salir expulsados de la provincia que nos da la identidad, pero no la pluralidad que buscamos.

Las jornadas

Las Jornadas plantearon una toma de conciencia y un momento de reflexión interna. La calidad de las disertaciones cautivó a más de uno de los participantes sorprendidos e ignorantes en materia contemporánea de "artes visuales de producción nacional"

Las Jornadas movilizaron a más de uno, podría asegurar y me atrevo a enunciar, que la estética del Rojas que instauró Jorge Gumier Maier en la década del '90, o el recorte que representa la colección Bruzzone con respecto al Arte

Argentino, la obsesión en la obra de Pablo Siquier, la síntesis de Ernesto Ballesteros, la ponencia de García Navarro o el universo plagado de citas de Rafael Cippolini, sería algo así como la "antiestética" de la fuerte tradición mendocina.

Por Mendoza, la Prof. María Forcada (artista plástica, Prof. De la Facultad de Artes y Diseño) se encargó de exponer lo acontecido en Mendoza en materia de Artes Visuales en la década del '90.

Su discurso generó una de las polémicas más destacadas en los tres días de Jornadas.

La investigación de Forcada, llevó a entender que en Mendoza habían pasado muy pocos hitos, y que como tal, debía ser "objetiva" con la realidad, cruda y hostil, que domina la estética mendocina.

Tal vez no se diferenció que, por un lado presentaría a los "docentes" que influyeron en la formación de nuevos emergentes, y para éstos últimos el tiempo estuvo acotado para analizar, conceptualmente, cada una de las propuestas presentadas.

Conclusiones

Las Jornadas plantearon lo que pretendíamos, instaurar: la duda. Renovar el juicio estético, conocer tendencias, descubrir otros modos para entender el arte, abrir las puertas de la Facultad al público especializado que trabaja de modo satelital a merced de ésta. Ampliar el rumbo de la historia del arte argentino argumentada desde sus protagonistas, y reconocernos foráneos en el universo de las nuevas tendencias.

Si verdaderamente fue así, las jornadas fueron beneficiosa desde variados punto de vista. Si verdaderamente conseguimos un público que permita una continuidad bien entendida de lo

que necesitamos, entonces Mendoza tiene mucho para hacer y replantear.

Si fue así, los artistas mendocinos tendremos que replantear dos posiciones frente al arte, estar en reserva y esperar que la buena voluntad del tiempo nos reconozca; o en constante trabajo de selección y maduración. Me quedo con éste último postulado.

Mendoza debe sacrificar empolvadas estructuras para volver como vino nuevo, para mañana decir con orgullo que, existe un arte mendocino, sin necesidad de impostar un lugar que no nos pertenece y falsear una identidad que no hace bien a nadie. Evitando esas comparaciones tediadas, que a esta altura, no construye ni dife-

rencia, sino que deja un resabio de falta de coherencia y apertura y errónea diferenciación.

Existen en Mendoza artistas que sostienen el arte desde otra perspectiva, que coinciden con Lamborghini cuando enuncia "la Vanguardia es la parodia crítica de la tradición"

Plantear nuestra postura no es tarea fácil, será cuestión de no doblegar el esfuerzo e intentar, inclusive, desde el Aconcagua que aquellos que les interese se sumen al proyecto para que, desde otro lugar se escuche otra vez "en Mendoza ocurren cosas extrañas" pero que ésta vez la justificación sea el postulado más acertado para ser reconocidos como arte argentino.

Resina poliéster y moldes repetibles

Claudia Aranovich,

el verdadero curso práctico intensivo de resinas, siliconas, látex, epoxy, copias humanas en alginato: sólo del 21 al 24 de enero y del 19 al 22 de febrero.

Para arte, diseño, escenogr., archit.

Tel 4361-2237

caranovich@sinectis.com.ar

www.webs.sinectis.com.ar/clauidaaaranovich

Taller Obra Gráfica Carla Rey

Gráfica experimental y digital

Clínica de obra

Jornadas teóricas

de arte contemporáneo

4712-3118

crey@interlink.com.ar

Pinceladas y otros condimentos

Programa dedicado al arte en general y a las artes plásticas en particular

Radio Cultura FM 97.9

Sábados de 14 a 15 hs.

Idea y conducción: Stella Sidi

Taller Marco Otero

Clases de pintura

Expresionismo Abstracto

154 493 5500

Palermo Viejo

www.marcootero.com.ar

marcootero@arnet.com.ar

(10-19 hs.)

La necesidad de nuevos modelos

JORNADAS DE CRITICA DE ARTE . IMAGEN '90.
 NUEVAS TENDENCIAS EN ARTE ARGENTINO.
 CLÍNICAS — DEBATES - CONFERENCIAS.
 MENDOZA. OCTUBRE DE 2001

Por Laura Valdivieso

Pensar la década del noventa es una tarea obligatoria para quienes pretendemos seguirle los pasos a las producciones artísticas cercanas a nosotros. Los mendocinos sabemos algunas cosas de casi todos los tiempos y de unos pocos lugares del mundo, sabemos que, por otra parte, hemos obtenido de nuestras escuelas de arte y, especialmente, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.

El modelo centro/periferia nos dejó este gran cúmulo de información, organizada sobre las producciones prácticas y teóricas extrapoladas desde Europa, en especial, en los finales del siglo XIX y mediados del XX. Pero no olvidemos que Mendoza fue, además, periferia de un pequeño centro como Buenos Aires. En este contexto, se animó a armar su propia infraestructura (escuelas de arte, museos, subsecretarías de cultura y demás), pero poco se preocupó de documentar y relatar su propio parecer, en general, y especialmente en lo que se refiere a las artes plásticas.

De los modelos académicos europeos, avanzó (¿avanzó?) dirigiendo su atención hacia lo que se llamó "arte nacional". Así, Panorama de la Pintura Argentina de Aldo Pellegrini, por nombrar un ejemplo, pasó a ser bibliografía obligatoria cuando había que rendir Historia del Arte V (materia que se ocupaba y se ocupa del Arte Americano y Argentino, desde lo precolombino hasta nuestros días). De allí que pasamos a contar con alguna información más sistemática referida a las artes plásticas argentinas, pero que poco tiene que ver con la realidad local y su propio proceso. Hoy todos

sabemos que las pretensiones abarcativas de procesos históricos se convierten en relatos concebidos desde los centros de poder, de tal modo que esto de "lo nacional" en realidad, lo constituyó una serie de documentos de Buenos Aires relatándose a sí misma, desde principios del siglo XX, contándonos cómo se producía allí una puesta al día con el mundo que subsanaba el atraso temporal heredado del siglo XIX. Grupos y tendencias que importaban y reinterpretaban ideas, cada vez más sincrónicamente con los grandes centros internacionales. Seguíamos y seguimos sin saber qué pasó en Mendoza.

Pero llegaron los noventa y las minorías se posicionaron, coexistiendo con otras, sin necesidad de un sincronismo temporal ni estético. Se diluyó, y creo que el atentado a las Torres Gemelas va a ser un eslabón más, el modelo centro/periferia. Ya había terminado el movimiento de las vanguardias europeas y con él, la idea de seguir lineamientos liderados por los "grandes artistas" que, no casualmente, siempre actuaban en los "grandes centros". Aprovechando estos cambios que significaron una ventaja para los pequeños lugares, Buenos Aires vio nacer grupos de artistas, críticos, curadores y demás operadores culturales que materializaron un relato propio y despreocupado. Y acá mismo me estoy preguntando si cabe la palabra "propio", porque no quiero decir nacionalista, ni quiero referirme a categorías como "identidad" o algo que se le parezca. Digo relato propio en un sentido literal, es decir, aquello que pasó en Buenos Aires sin hacer valoraciones que resulten de una puesta en situación con el resto del mundo.

Después de la década del '80, cuando se dieron los últimos coletazos del viejo modelo con la irrupción de la Trasvanguardia, surgió un grupo de individualidades fuertes que poco tenían en común unos con otros. Quiero decir que no eran tendencias estilísticas, ni progra-

mas ideológicos ni operatorias comunes. Sólo algunos artistas que potencian una subjetividad ligada a obsesiones personales. Por eso, la década del '90 no tiene un relato abarcador, sino diferentes recortes, que tuvieron sus espacios propios, sus coleccionistas, sus curadores, etc. Tal vez los fenómenos más representativos de estas características fueron los que se dieron en torno al Centro Cultural Rojas y al ICI. Los disertantes de estas jornadas, protagonistas indiscutidos de estos fenómenos, se refirieron, de un modo u otro, a este modelo minoritario, liberador de las tiranías de la internacionalización pero también de la identidad nacional o regional, con la atención puesta en la investigación estética.

En la vereda de atrás, porque ni siquiera amerita decir de enfrente, la Facultad de Artes dejó ver, en cambio, una especie de anquilosamiento de discurso, empobrecido y con pretensiones todavía abarcadoras. Insistiendo en un esquema de poder centralizado, se ubicó en el lugar que habían ocupado los otros centros en los períodos históricos anteriores (lease París o Buenos Aires). La ponencia de la Prof. María Forcada, a mi entender, no hizo más que evidenciar los tics de esa institución. Se tituló "Arte en los '90 en Mendoza" y fue como una especie de historia de la Facultad de Artes: sus maestros, los premios que estos obtuvieron (en los que

además actuaron como jurados) y sus alumnos promovidos, que también obtuvieron premios. Se refirió a los disertantes invitados como "extranjeros", dejando a la vista un subtexto que ve a Mendoza como un fenómeno localista, sin comprender que el modelo de los noventa son minorías desperdigadas por el mundo con poco sentido de lugar. Dejó así traslucir un sistema endogámico que ni siquiera se innova a sí mismo.

De mi paso por estas jornadas, me quedó abierta esta reflexión que quiero compartir con ustedes: Mendoza necesita modelos estructurales nuevos para las artes plásticas. Necesita centros sistematizados de documentación e información que le permitan mirarse a sí misma con una perspectiva del siglo XXI. Necesita recuperar el nivel académico que tuvo hace cuarenta años, espacios de exposición alternativos, coleccionistas jóvenes que no consuman sólo a los artistas pompiers, crítica especializada y difusión en los medios. Necesita desligarse de esquemas ideológicos y estéticos importados (lo que no es malo en sí mismo) y anacrónicos (lo que creo que sí es grave) cuyo análisis merecería otro artículo, que se han perpetuado. La década del '90 ha visto aparecer minorías inesperadas en la escena internacional, lo que significa que este "nuevo modelo" le da más oportunidades a lugares pequeños como este.

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

La Historia del Arte se inventó para intentar mitigar el miedo al Arte

Por Rafael Cippolini
11 de Octubre

Parte I

12 Voy a empezar dando algunas vueltas sobre esto, al mejor estilo equilibrista, o sea, malabares con el título que le puse a ésta charla, e intentar una gracia de pases cuando vengo y propongo hablarles de la "licuefacción de la idea de tradición en el arte de los años '90", corriendo el riesgo de perderme más de una vez en ciertos gestos quizá retrospectivos, propios o ajenos, y dejar finalmente todo en el suspenso de este frágil deleite, sobre los aspectos que presenta la tradición o la idea de tradición en los diferentes momentos a través ese tiempo en el que el arte argentino se convirtió en algo llamado Arte Argentino. No solamente en los '90, sino antes y también después.

Cómo ustedes bien saben, en eso que damos en llamar "Campo del arte", "de las artes visuales", hay desde hace rato y operando de manera constitutiva, dos discursos muy fuertes, que son aquellos que interpelan y organizan las mismas disposiciones de este Campo y los mismos dispositivos de legitimidad que lo asisten. Estos son: la Crítica de Arte y la Historia del Arte, o sea, dos instituciones nacidas en el siglo XVIII que se reinventan a sí mismas a lo largo de los años, adjudicándose distintas funciones y diversos atributos.

Si pensamos en la crítica de un modo abstracto y general, no del todo histórico, una de las primeras cosas que podemos observar es que a

un objeto de arte dado, un objeto determinado, la crítica sobreagrega o inscribe o propone un plus de sentidos.

O sea, dispone una lectura, un sistema de lectura. Un objeto que en principio es simplemente eso, para que luego la crítica lo instale en el centro de un discurso. Si lo vemos desde un punto de vista psicoanalítico, podemos decir que trata de descubrir o obtener de allí un contenido latente.

Generalmente la historia también nos demuestra que ese contenido latente está más en la cabeza del crítico que en el objeto en sí que sigue siendo un objeto mudo. La manifestación de ese contenido latente no hace sino exhibir el estilo del crítico. Por el contrario, la Historia del Arte construye ese objeto como un objeto de arte pero a la vez histórico, proponiéndolo a un relato particular de épocas y atributos, a partir de una idea de sentido.

Me llama la atención como problema, y digo "problema" porque de alguna manera estamos frente a una interpelación que requiere y exige una solución, se interroga a un objeto mudo de donde se intentan extraer varios síntomas. Algunos de éstos, para referirnos a algo más específico, se vienen repitiendo a lo largo de dos o tres décadas, y cada vez con mayor frecuencia.

Hay dos dispositivos en pugna, a veces articulados como vasos comunicantes, otras veces produciendo tensiones entre sí, tanto en la historia como de la crítica, que tienen que ver con la disposición de los bienes artísticos, y uno de estos es la clasificación y el otro de tradición. Pareciera que estas dos herramientas, estos

dos elementos de trabajo tanto de críticos como de historiadores les sirven para fabricar eso que se llama un "objeto de arte" y ahora vamos a ver qué podemos entender con una cosa y con la otra, ante nada con respecto a las posibilidades que nos acerca la idea de tradición. Poner la obra en relación, ponerla en funcionamiento dentro de una tradición o como blanco de una clasificación para obtener, en cada caso, respuestas que se quieren definitivas.

También me llaman la atención, lo voy a decir, una serie de síntomas bastante recientes y anecdóticos, que tiene mas que ver con mi historia personal.

Hay dos artistas, argentinos ellos, uno de ellos es de aquello que llamó "los sesenta tardíos", o sea, su segundo lustro. Yuyo Noé, pintor de la nueva figuración, insiste siempre en que hay un grupo de artistas vinculado al primer lustro de los '60 y otro del segundo. Este artista identificado, según Noé, con los "sesenta tardíos", es Pablo Suárez, dueño de una obra vasta que atraviesa varias décadas, que si bien comienza en la década del '60 también tiene un a fuerte presencia en los '70, vuelve a resurgir con mucha fuerza en los '80 y en los '90.

Pablo Suárez, con respecto a esto que decíamos que a un objeto de arte un crítico le agrega un plus, un valor, una visión, un sistema de lecturas, pedía que esa misma obra de arte, pedía para esa misma obra de arte, lo que denominó "una reserva de sentido".

No es nuevo este pedido. Por ejemplo, durante las vanguardias históricas, ustedes se acuerdan también que se trataba de definir constantemente la identidad de un objeto de acuerdo a las nuevas estéticas entonces surgentes. Como era de esperar, esto provocaba batallas de gusto y denominación. Una de estas famosas batallas tiene por protagonista a Andre Bretón, líder de los surrealistas y máximo teórico, escritor y autor del manifiesto, una batalla, digo, con otro artista de más o menos su misma edad, que no estaba vinculado específicamente con el grupo de los surrealistas, pero al que algunos críticos confundían con ellos. Este fue Jean Cocteau.

Breton y Cocteau se odiaban entre sí por razones estrictamente personales. Breton se decía "¿cómo podemos hacer para que un objeto tenga una reserva de sentido, una marca tan personal y cercana a la voluntad que el artista abraza, y que lo convierta en un objeto surrealista, para que ya nadie pueda confundirlo con una de estas asquerosidades que hace Monsieur Cocteau?".

O sea ¿como se puede de alguna manera establecer algún tipo de síntoma que sea "irreductible"? Este síntoma de irreductibilidad es el que reclamaba, un sentido de resistencia en la obra, que de alguna manera pueda no ser resbaladizo al momento de una interpretación, de una hermenéutica de obra propuesta por una intención, digamos, exógena.

Otro artista del los '90, que expuso aquí en Mendoza el año pasado o el anterior, Fabio Kacero, le contesta casi con una paráfrasis, diciéndole que lo que a él le gustaría es que una obra tenga o posea una "reserva de sinsentido". De esa manera habría, dentro de este campo de atribuciones, dos polos fuertes, alguien que quiere dotar o extraer como si fuera una piedra filosofal - ese reservorio interno - un sentido y otro quiere preservar un sinsentido.

Son dos posiciones bastante extremas, que llevan al artista a reservarse una interpretación de obra, como es el caso de Pablo Suárez, un acercamiento, o sea que tal obra esté vinculada con cierta percepción, y otro sería, en su contrario, precisamente que trate de escaparse y sea lábil, dúctil y que no termine... de dar sentido, una y otra vez, como una máquina descompuesta. Que sea incómoda constantemente, una incomodidad en el mismo objeto, un objeto incómodo a cualquier interpretación.

Volvemos a lo anterior. Dentro de ésta cacería del objeto, hay dos acercamientos, modos de clasificación y ésta tradición que jugaría las veces de instrumento en este campo de batalla virtual entre lo que es una reserva de sentido, y una reserva de sinsentido.

Se me ocurren al menos en este momento, dos anécdotas, por eso dije que iba a apelar a

mi memoria personal, para ver específicamente algunos inconvenientes en un dispositivo y en el otro.

Comencemos primero por la clasificación. Ustedes se acuerdan que una de las novedades de la vanguardia fue, además de la pertenencia a una estética determinada, también la pertenencia a un grupo humano. En la década del '20 hubo un división tajante y fuerte dentro la vanguardia argentina, de dos grupos muy encontrados hasta cierto punto, muy diversos, y esto los enfrenta - y habría que volver a revisarlos hasta ver en qué punto estaban realmente enfrentados en todos sus postulados -. Uno era el grupo de Florida y el otro el de Boedo.

El grupo de Florida, como ustedes bien se acuerdan, se llamaba así porque se reunía en una confitería que es una casa de té muy tradicional, la Richmond, que aún existe y todavía se encuentra en la calle Florida (de ahí su nombre). Como se reunían ahí, estos artistas que estaba vinculados a la segunda época de una revista de artes que se llamaba Martín Fierro, que es la que propicia el desembarco de las vanguardias europeas en la provincia de Buenos Aires, se llamaban así, el grupo de Florida. El grupo de Boedo, su rival, estaba vinculado a una editorial, la editorial Claridad, que precisamente tenían su sede en la calle Boedo, en el barrio del mismo nombre, y es por eso que reciben esta denominación. En esa época, las vanguardias criollas tenían, ya ven, nombres de calles, convirtiéndose así a la historia de arte en una suerte de guía Filcar.

En un momento determinado el grupo de Florida, que tenía entre sus filas además de a Xul Solar, Pettoruti y Macedonio Fernández... nada menos que a Jorge Luis Borges, sabe que es objeto de una clasificación. En un momento se empiezan a difundir, a hacer públicos estos debates y Borges recordándolo posteriormente, dijo: "yo realmente siempre quise pertenecer al grupo de Boedo, pero ¿qué pasó? cuando los voy a ver a Ernesto Palacios y Roberto Mariani, que eran los que hicieron la lista, los que dieron forma a éste debate, me dijeron: Borges, déje-

se de embromar, estuvimos dos meses armando la lista de quién estaba en Boedo y quién en Florida; ahora usted se acuerda ¡y tarde! de lo que quiere y nos quiere cambiar algo que ya está listo para la publicación". Y Borges les dice: "...bueno...sí, pero mi deseo..." y éstos le contestan: "...su deseo nada..Estuvimos armando la lista un montón de tiempo. Tenemos otras cosas que hacer ¡déjese de embromar! Usted quedó en Florida y será para la eternidad un partidario de Florida".

Éste es un ejemplo de cómo puede funcionar, de una manera quizás no tan anómala - y después voy a decir por qué no tan anómala -, una clasificación con respecto a una tradición.

Ustedes saben que el término clasificación, en definitiva, lo podemos entender bien en un sentido laxo. No es necesario hacer más especificaciones al respecto. Tiene que ver con una pertenencia específica, con un sentido de pertenencia, ubicación, pertenencia que también se da en la idea de tradición. También una idea de... la palabra tradición es una palabra muy antigua, en realidad es una palabra ritual que los romanos ya conocían: la "traditio", que se refiere no solamente a una pertenencia, sino también a un traspaso de una posesión, a otra posesión.

Los que estudiaron Derecho recuerdan en los Derechos Reales, que se debe "hacer tradición de una cosa", poner en funcionamiento la tradición, el dar, el disponer...una persona que entrega a otra un derecho sobre la cosa, esa es la idea de tradición.

Dije que iba a apelar a mi memoria, bueno...no hace tanto tiempo hará unos tres años, una revista española, madrileña creo, preparaba un número sobre arte argentino, coordinado por un crítico argentino. Eva Grinstein, acá presente, participó de ese número. Santiago García Navarro fue compañero de quien organizó ese número, compañero del diario la Nación, que se llama López Anaya. Una cosa curiosa es que otro crítico, director hoy de un museo, fue el encargado a hacer el capítulo que correspondía al arte concreto.

Las vanguardias del arte concreto, tuvieron su escenario en la década del 40 y 50 y que comienzan con un manifiesto inolvidable que es el "Manifiesto de los cuatro jóvenes" que escribió Tomas Maldonado, cuyo contenido es definirse por oposición. Ellos dicen claramente: "nosotros no tenemos ningún tipo de propuesta, pero si sabemos lo que no queremos, qué no queremos" y dicen muy claramente, "no queremos al "Agakham de los mediocres". Así es como llamaban a Victorica, entonces premio nacional. Gracioso es que en ese sentido, por una de esas casualidades... yo que soy amigo de Fabio Kacero, estaba en su casa cuando viene este crítico a hacerle una nota para este número de la revista Lápis. Y lo primero que trata de establecer es una idea de tradición. Entonces, y como la obra de Kacero tiene, en principio parecería, una filiación de carácter concreto, lo primero que le pregunta es: "¿Vos notas tu vinculación al arte concreto, a las vanguardias concretas de los '40?" Y Kacero, que es un artista de los '90, no tarda mucho en pensar y le dice: "No". "Pero vos no ves, por lo menos, algún tipo de filiación de intercambio, dialogo?". Y Kacero vuelve a repetirle: "No". A la tercera vez le repregunta: "Bueno... ¿pero vos no crees que es licito ver este tipo de filiación, ésta unión, esta manera de dialogo intertemporal, esta refacción entre uno y otro?" . Y Kacero vuelve a decir: "La verdad... no."

Sin embargo, si nosotros vamos al número de esa revista el crítico dice algo así como: "Bueno...si bien el artista Kacero, por ahí sin que sea voluntad implícita suya..., bien podríamos decir que la década del 40 influyó mayormente en la obra de la que es autor, como también se revela este espíritu concreto en la de muchos otros artistas jóvenes de los '90".

Yo, lo que quiero demostrar es, no tan solo demostrar, sino traer a la palestra, dentro de las resonancias incluso afectivas, las tremendas distorsiones que puede llegar a tener el afán de construir una tradición, obligando al crítico a hacer "un acto de enmienda".

Bueno: "hay una reserva de sinsentido, pero, en

fin, enmendemos".

Finalmente tratemos de dar un nuevo tamiz a esta construcción de tradición, como es obvio en todos estos casos, ya que hay una construcción de idea del arte que es absolutamente imperativa y que tiene que ver con un sistema de legitimación.

Como bien sabemos, lo que nosotros llamamos arte, hoy, o lo que venimos entendiendo por arte desde hace unos siglos (esto lo dicen muchos historiadores de diversas corrientes), al menos desde el siglo XVI o en el XVI no conoce antecedentes.

La idea de arte es absolutamente Renacentista. ¿Antes que existía?, bueno... algo que se podía entender retrospectivamente en ese horizonte de sentido de arte, pero que quizás no era arte y que tenía que más que ver con una practica religiosa, con una práctica social, pero que no podía ser definido exactamente con lo que nosotros hoy llamamos Arte.

Algunos teóricos actuales como Arthur Danto, que es un filósofo que viene de la filosofía analítica y comienza a practicar, hace 20 años aproximadamente, la critica de arte, sospecha que este marco, si se quiere, ésta definición de arte, esta posibilidad de describir y entender el arte que comienza con el Renacimiento, se acabó.

Por eso, una de las obras más polémicas y recientes se llama "Después del fin del arte" y él propone una fecha precisa, con su modo polémico y provocativo, fecha que coincide con una exposición de Andy Warhol de 1964.

Entonces, la conclusión o la premisa de esta conclusión es que, el arte conceptual que surge a mediados de los '60, pero que comienza un poco antes, y abre una nueva posibilidad, un nuevo marco de lectura, una nueva era de post – arte.

Hacia 1915, un teórico Ruso, Einsetein, escribió una historia del arte del Siglo XX,

Ustedes se preguntarán cómo un teórico en el año 1915 puede escribir una historia del arte del siglo XX, si estamos a 15 años del comienzo de siglo. No es tan disparatado: si nosotros pensamos que, parándonos sólo en Cézanne, que

quizás es el provocador y el iniciador, directa e indirectamente, de todas las vanguardias posteriores, si un teórico asentado sobre Cézanne dispara con los ojos vendados una flecha hacia delante, es muy probable que esa flecha pueda llegar, si el crítico tenía mucha visión, en un Mondrian.

Quizás en Cézanne estaba ya un Mondrian.

En lo que no podía dar nunca, es ese nuevo horizonte, ese nuevo quiebre de sentido, que fue Duchamp.

Un artista imposible de prever

Duchamp comenzó con su conceptualismo muy temprano, ya en la década del '10 y lo hizo con una poética muy personal, desde muy joven. Su famosa obra, el mingitorio de 1917, está cambiando las reglas de interpretación del arte, aunque él no tenía demasiadas intenciones de cambiar absolutamente nada, sino de proponer una poética personal.

Ustedes fíjense que entre las primeras obras conceptuales de Duchamp y la década del '60 donde de alguna manera se institucionaliza progresivamente el conceptualismo, existe un margen de décadas importantes.

En la década del '60 hay una democratización, si se quiere (es una palabra impropia, en este caso), de el sentido de este aspecto conceptual que inaugura Duchamp.

Lo que en Duchamp es una poética personal, individual, después se convierte en plataforma de despegue de muchos artistas que se llamarán así "conceptuales".

Durante 50 años no existió el arte conceptual, sino únicamente obras conceptuales hechas por Duchamp.

En la década del '60 ésta práctica duchampiana comienza, de alguna manera e indudablemente, a democratizarse. Empieza a ser una tarrina desde la cual empezar a producir. Y tal es así, que bueno... no mucho después dice: no existe ya un arte no - conceptual, es imposible volver a una instancia anterior al conceptualismo. Como también se dijo que "una tela en blanco hoy contiene ya todas las operatorias de la Historia del Arte", o sea, una tela en blanco,

después del conceptualismo, puede ser perfectamente una obra de arte.

Era muy simple para un historiados como Gombrich, saber que era arte o qué no era arte...

Después del conceptualismo, la pregunta parece ser: "¿cuando es arte?" o "¿qué puede ser arte?", interrogaciones que se empiezan a diseminar como un virus. La pregunta es, finalmente, como sostener, de alguna manera, un mecanismo para el arte.

Es que no debemos sino pensar que el nacimiento del arte coincide, con un grado sorprendente de (García Navarro tose y no se escucha en la grabación) ...con el nacimiento de una idea de Hombre. Lo que nosotros entendemos como hombre, en cuanto a sus atributos y según ya lo clásico, tal como lo dijeron los posestructuralistas, comienza precisamente en esos años, una idea progresiva...digamos que hay una re - invención del hombre, de los atributos del hombre, de aquello que coincide casi con los atributos del arte. Lo interesante también es que, visto desde este lugar, el decreto de la muerte del hombre fue un decreto sugerido por Foucault precisamente de un libro que abrió una polémica inmensa a mediados de la década del 60: "Las palabras y las cosas", que marcaría y también coincidiría casi plenamente con el surgimiento de este horizonte conceptual en la nueva manera de entender las lecturas que pueden hacerse de un objeto artístico.

Mi gran discrepancia, con pensadores como Danto, es que yo creo que en realidad Duchamp no viene a abrir una nueva instancia en el arte, una nueva instancia de aquello que podemos entender como arte, sino que es casi todo lo contrario.

Creo que progresivamente nos vamos a ir dando cuenta que lo que viene a hacer Duchamp es a cerrar toda una idea de arte. Creo que es quizás el último espécimen de una larga historia y de sus herederos, estoy hablando de Duchamp de la manera mas plural posible, estoy hablando también de los duchampianos, que en algunos casos lo que hacen es desnaturalizar y adulterar a Duchamp y que son operaciones por

qué no lícitas; Duchamp viene a cerrar una historia absolutamente renacentista, ya que aquello que nace en el Renacimiento de alguna manera acaba Duchamp para crear un hiato, que evidentemente no sabemos en qué va a concluir.

Con Duchamp y el conceptualismo que provocó se está cerrando todo un capítulo enorme de la historia del arte.

El conceptualismo no es una plataforma... algo... que nos va a abrir a un nuevo mundo, sino que finalmente está cerrando un montón de posibilidades...

Hay un fin del arte, sí, pero no es que éste duchampismo viene a posteriori de éste fin de arte, sino que es precisamente éste fin del arte.

¿Por qué? porque bueno... claramente éste sistema de libertades del hombre, este sistema nominal...finalmente el artista, el que puede determinar qué es arte o qué no es arte, vendría a concluir con las (ruido) prerrogativas de ese hombre que se creó en el Renacimiento.

Por otro lado, es curioso porque, como estamos diciendo, no se trata sólo de la voluntad de un artista, ¿por qué? porque no es solamente el artista el que da un status o una condición o una posibilidad a la obra. Estamos hablando de la historia del arte como dadora de sentido, estamos hablando de la crítica de arte como dadora de sentido.

Volviendo entonces a los problemas que plantea la tradición, es claro que una de las alternativas, quizás no buscadas, que el arte de los '90 puso en escena cuando se descorrió el telón, es una suerte de amnesia.

El artista se presentaba como un ser amnésico, como alguien que dejaba entre paréntesis muchos de los discursos que estaban circulando o que podían circular es ese momento.

En la década del '80 quizás no fue así porque había otros recursos, la ironía... Claramente la ironía era uno de los recursos fuertísimos, que notamos en muchos de los artistas de los '80, a partir de una distancia irónica, una visión mucho más militante con respecto a la adulteración de algunos postulados del arte en tanto

Historia del Arte. Entre éstos amnésicos de los noventa también hubo artistas que trataron de conjugar la posibilidad de una amnesia haciendo o construyendo algo así como un conceptualismo al cuadrado, si se quiere, teniendo en cuenta en esto que no hay nada en definitiva que sea mas enunciativo que un artista conceptual.

Un artista conceptual no deja a su obra sola, no la abandona, sino que la dota de un subtexto. ¿Es posible un conceptualismo sin subtexto?... es mi pregunta. En general, no. El conceptualismo se presenta con una intención. Hay críticos que dicen que antes de escribir sobre la obra de un artista van a documentarse sobre quién es ese artista y cuáles son sus intenciones. Y si sus intenciones no están lo claramente explicitadas, no lo entienden, ergo, no lo pueden legitimar.

Es así: la historia del arte y la crítica no intentan sino comprender al arte, lo que de cierta manera viene a coincidir con el primero de los grandes malentendidos.

Asistimos a ese pensar en como construir finalmente una estética, una presentación formal del mundo a partir de un texto, a partir de un conjunto de intenciones, o sea que, parecería que existe un miedo absoluto a que la obra quede sola, desprotegida, que pueda de alguna manera... tratar de extraer de ahí de alguna manera ese sentido que pedía Suárez, escondido o no, de alguna manera disperso en las posibilidades de lectura de una obra o de ese sinsentido de obra que reclamaba Kacero.

El campo del arte se inventó por el mismo miedo que la posibilidad de arte descubre.

Estamos finalmente frente y con esta familia de amnésicos, en esta guerra de familiares, y es curioso también.... yo también sufro de amnesias.

Me es curioso decir cual es el rol y las desplazamientos o las políticas por las que atraviesa, por qué no, la historia del arte. De allí viene, la emergencia de un oficio subjetivo, nosotros... pensemos que la historia del arte es una máquina política, una máquina de exclusiones

desde su nacimiento en el Siglo XVIII. Ustedes fíjense, haciendo un breve paneo epistemológico, que la historia del arte casi surge simultáneamente a la primitiva etnología, de la que devendrá la antropología, que es la visión que tiene el hombre blanco, el hombre europeo, del resto del mundo y sobre eso basa su bien cultural.

Una visión de evaluación de los demás a partir de lo propio, donde el sujeto que da sentido... la historia del arte es absolutamente europea, ¿qué sucede?

Durante mucho tiempo aquellos que querían construir un objeto artístico tenían que ir a cobijarse en los bienes bastante imperativos de la historia del arte, que volvemos, una vez más, a distribuir en dos dispositivos claros que pueden emerger de diferentes formas, como son la tradición y la clasificación.

La historia de una tradición nacional, continental, universal o regional. Y ¿cómo vinculamos a un artista con otro...?

Frente a eso, una de las alternativas quizás sea la emergencia de voces subjetivas, es decir que, no hay una sola voz. No hay una sola voz en la historia del arte, sino que la historia, casi por una magia literaria, comienza a pluralizarse y se convierte en historia que empieza a reclamar nuevos espacios de sentido o de sinsentido, en los que no hay necesariamente continuidad, conexión.

En el Siglo XVII todavía estamos muy cerca de los postulados de las Luces, de los postulados enciclopédicos, del anhelo por una progresión infinita por el hombre dada por su hacer. A medida que estos postulados comienzan a ser relativizados, ya porque muestran sus inconvenientes insalvables, la historia comienza muchas veces a convertirse en un baluceo o un tartamudeo, y así genera otro de los debates que hoy esta en el tapete, en el pináculo de su gloria, que es una nueva batalla, que es la batalla entre la experiencia y la realización.

Un crítico, historiador y ensayista francés que ha agitado bastante las aguas, Jean Clair, publicó, hace unos 5 años, un libro que se llama "La

responsabilidad de los artistas". Se trata del actual Director del Museo Picasso. Lo que el plantea es, de qué manera se puede legitimar (me gustaría volver sobre esta palabra, no lo voy a hacer hoy, voy a ir finalizando este capítulo con un continuará, como se debe) diciendo bueno... ¿cómo se puede legitimar...cómo dar valor a la experiencia, y qué se entiende por la experiencia? El arte conceptual, a partir de sus textos, trata de dar forma a una experiencia, trata alguna...lo que se llama también la desmaterialización del arte, es decir, ir abandonando la artesanía, la laboriosidad, para encontrar un juego más mental. La realización sería aquello que reclama, o reclamaría un poco Clair, ésta suerte de nuevo regreso a la forma, una reinención del oficio.

Bueno, por esto me parece que si se trata de la reinención del oficio a partir de una amnesia, lo mejor que puedo hacer es dejarle el lugar a Gummier Maier, quien fue un protagonista y uno de los hacedores de lo que fue el espacio del Rojas, un territorio... la invención de una galería donde precisamente este prototipo de artista que era un artista múltiple de muchas cabezas, disímil a sí, finalmente participaba de estos síntomas de laboriosidad y de amnésis.

Gracias.

Parte II

Sábado 13 de Octubre.

(Visto desde ahí debo parecer Calderón de la Barca...)

Buenas noches. Como ustedes bien saben las dos aventuras más intensas del Siglo XX en artes visuales son, nada más y nada menos, que la emergencia de la abstracción, y toda su familia de fenómenos, y por otro lado, el conceptualismo.

Si lo miramos retrospectivamente, en el Siglo XX, las dos grandes novedades son estos campos que abren la abstracción y el conceptualismo.

Hay algo que me inquieta y me parece funda-

mental a modo de preámbulo y es el cómo construir una tradición a partir de diferentes planos... por ejemplo, una tradición para la abstracción.

Y no me refiero únicamente a nuestro país. Argentina es un punto geográfico más dentro del mapa universal en donde develar estos síntomas, que inevitablemente no puedo dejar de ligar a una discusión compleja que tiene más de dos siglos, pero que en el XX logra una intensidad particularísima.

Interrogante que podría enunciarse así, en siguiente pregunta : ¿realmente el arte, que no sabemos cómo definir, es trabajo?

Teóricos y artistas han dado en principio voluntad enunciativa en un sentido y en otro, a favor o en contra.

Yo pensaba a modo de ejemplo, en Rodin. Uds. saben que Rodin se consiguió un secretario de lujo que era nada menos que Rilke.

Y Rilke escribió en sus cartas algo como: "...yo quiero aprender de él. Levantarme temprano y tener una tarea específica para realizar todos los días, una disciplina y demás..."

Lo más curioso es que Rilke, finalmente, se ubicó un maravilloso castillo en Duino y pasó en él 10 años sin hacer absolutamente nada.

Otro caso, que a mi me llama la atención y sus protagonistas no pertenecen a las artes visuales, sino a la literatura, en este caso, a la argentina. Es el caso (digámoslo así) de Ricardo Güiraldes.

Güiraldes, como ustedes bien saben, en algún momento se obsesionó con la escritura de la que sería no mucho después su novela consagratoria, Don Segundo Sombra. Y para esta tarea necesitaba, eso creyó, un secretario.

Le recomendaron una persona joven, con mucho espíritu, aunque le advirtieron que tenía faltas de ortografía. Mas tarde, recibió a ese joven que resultó llamarse Roberto Arlt.

Parece que éste ya insistía, y no poco, con uno de sus históricos slogans: "el futuro es nuestro por prepotencia del trabajo".

Lo cierto es que una vez que escribió su gran novela consagratoria, Güiraldes decidió irse a

Francia, donde se convirtió al Hinduismo y se dedicó a hacer Yoga. No escribió nunca más, salvo algunos poemas que son simplemente un relato de ésta transformación. Además terminó escogiendo el idioma galo para sus textos, agotado, como dijo en cierta ocasión, del castellano...

No se qué química... es raro o al menos lo parece, todo esto... el ejemplo que provoca el efecto opuesto al buscado en una primera instancia.

Bertold Brecht, sin ir más lejos, era un entusiasta del trabajo, a tal punto que ponía un mapamundi sobre su escritorio para jamás olvidarse que estaba en el mundo.

Otro ejemplo raro que da cuenta de la relación simbólica "mercado – trabajo" es Picasso. Uds. habrán escuchado muchas veces que Picasso decía: "... si yo quiero algo, lo pinto..." Por ejemplo: "Quiero... no sé... una bicicleta". Pintaba la bicicleta, luego vendía el cuadro y no se compraba una bicicleta, ya que hablamos de un artista que tuvo una consagración temprana, con la venta de cuadro se compraba más de una bicicleta.

Lo que no entiendo, si llevamos esta fórmula a sus consecuencias finales, para qué pintaba autorretratos.

Lo cierto es que, para ir introduciéndonos en las historias de la abstracción, los historiadores del arte consignan, en un principio, el momento en que nace la abstracción o que la abstracción es inventada. Y ubican esta creación, la encarnan, en un artista ruso, Wasily Kandinsky, y en este punto empiezan las complicaciones. Porque si nosotros leemos un libro editado en 1911 "De lo espiritual en el arte", que tiene más de una traducción, podemos enterarnos que la abstracción no nace de una búsqueda estrictamente formal, sino de uno de sus intereses que lo llevó a tener un carnet ¿por qué un carnet? Porque Kandinsky era miembro, mejor dicho, socio, de la sociedad Teosófica.

Era, fue, uno de los discípulos de Helena Blavatsky, inolvidable teósofa. Estamos hablando de principios de siglo pasado. La Teosofía, jun-

to con otros saberes de época, fue una de las tantas reacciones que tuvo la modernidad naciente o una modernidad, como dije anteriormente, aquella que nace en las artes visuales con el impresionismo.

Entonces Kandisky, en definitiva, se encontró pintando vibraciones, largándose y aventurándose en la aventura del color puro. Después un crítico de arte... un crítico español de la época, o un poco posterior, de la década del '20, escribió "...la abstracción tiene su comienzo en una descuido de Kandinsky, que colgó un cuadro al revés".

No sé, no termino de adivinar en qué manera interviene una mirada, y cómo podría nacer la abstracción simplemente porque un cuadro se vio al revés.

Éstas malinterpretaciones, que tanto bien hacen a estas enunciaciones del arte, muchas veces funcionan a partir de otros malos entendidos... bueno, en política ni hablemos, el mundo está hecho a partir de malos entendidos (y no sólo de mala fe) y el arte funciona de la misma manera, en maquetas de malos entendidos.

Si pensamos en este génesis de la abstracción, que surge ya no de una búsqueda formal, sino espiritista, la cual plantea desde el vamos, desde su origen, una serie de temblores con respecto al concepto de tradición. Ustedes también saben que la Teosofía, de alguna manera, está vinculada, sé bien no es lo mismo, no vamos a entrar en eso, al espiritismo.

Entonces no pude sino preguntarme en varias oportunidades: "quizás la tradición abstracta es una tradición construida con la voces desde el más allá, con el ser habitado por los ausentes". Puntos de fuga que se dan en el presente... en éstas Jornadas se habló constantemente de un artista, Benito Laren, quien fue invitado hace aproximadamente 5 años por la ex – modelo y conductora Mora Furtado a cenar a uno de sus programas de televisión por cable. Y en un momento dado, cuando Laren presenta uno de sus cuadros a la pantalla, Furtado le pregunta: "...bueno, Benito, veo que trabajas mucho..." Y Benito contesta: "...no, yo recibo la información

desde la bases... los recibo a ellos, ellos me habitan y finalmente las cosas se hacen". Todo el rato señaló a lo alto, haciendo referencia a los tripulantes de naves extraterrestres.

Curioso también que este postulado coincide en algo con el de Alberto Heredia, que comienza sus Memorias, aún inéditas, dictadas a su discípulo, el poeta Marcos Cesarsky, diciendo: "...yo, en realidad, no sé cómo hice todo lo que hice. Porque en realidad a mí no me gusta hacer nada. Me seduce la vagancia, la fiaca, y sin embargo, algo hice"

Todo esto coincide, en su singularidad, con la experiencia de un escritor venezolano: Oswaldo Trejo, autor de "La metástasis del verbo", quien decía: "...Yo en principio me quedaba dormido, y luego de despertarme, curiosamente habían 10 cuadrillas escritas por mí mientras dormía". En ésta línea de misterios, en que una obra se ha conformado, incluso, en contra voluntad del artista, en un desgano, podríamos hacer un paralelo, continuando en todos estos síntomas a la figura de Kandinsky, como propuse hace un momento, a un contemporáneo suyo, a un Egipcio devoto de Santa. Rita, que se llamó Filippo Tomasso Marinetti.

Marinetti, que escribe y publica en el Diario Figaro, en París y en 1909, el "Manifiesto Futurista", el mismo con el que se podría decir que comienzan las vanguardias históricas y sobre todo, indudablemente, las del Siglo XX, es uno de los primeros artistas en complejizar más y más la función del trabajo en la vida del artista.

Ahora, el valor no es un valor de trabajo. Marinetti dueño de un inigualable impulso destructivo, no deseaba sino acabar con la tradición.

A Marinetti no le hubiera interesado, en absoluto, escuchar las voces que escuchaba Kandinsky.

Es notorio este recaudo en la transmisión y el malentendido, o la transmisión de malentendidos que podrían conformar una tradición.

Luego de los principios fundamentales de Filippo Tomasso... como buen militante que era... propone una exportación de futuristas. Y uno de los lugares adonde va, a realizar su prédica, es

a Rusia, porque se había enterado que allí tenía fans.

Entonces llega a Rusia, y no curiosamente, estos fans, los que luego serían reconocidos mundialmente bajo el apelativo de constructivistas, eran los inolvidables formalistas rusos, que en ese primer momento formaban parte de, nada más y nada menos, que las filas del futurismo ruso.

A Marinetti, que no entendía ni una palabra de ruso, le preguntan en francés, sus fans rusos que recitaban y gesticulaban sin solución de continuidad poemas futuristas y rusos, que pensaba de lo que estaba viendo. A lo que Marinetti contesta: "...muy lindas las rusas..." Y cuando le insisten en la pregunta vuelve a repetir: "realmente, realmente, muy lindas las rusas".

En el año 1911, en que como dije se editó el libro de Kandinsky, circulaba por ciertos circuitos de Buenos Aires una revista editada por la Escuela de Bellas Artes local, órgano de la misma, titulada "Athinae", en la que uno de los máximos colaboradores era, nada más y nada menos que Martín Malharro.

En un número de 1911, repito, se publica una crítica al Manifiesto Futurista donde bueno... pobre Marinetti, lo trataban como un retardado mental. Sin embargo Marinetti viene al país unos años después, ya en la década del veinte, invitado por la revista Martín Fierro, que en esa época dirigía Eva Méndez.

Cuando Marinetti llega a Argentina se da una cosa muy curiosa. Si nosotros leemos las notas en su defensa, no nos caben dudas que ésta fue acérrima. Uno a priori diría... y bueno... tienen que defender la novedad.

No, todo lo contrario. En las revistas de esa época, al menos en unos cuatro o cinco artículos, se puede detectar el mismo juicio, la misma argumentación: ¿Para qué traer a Marinetti que ya es viejo, si ya pasó de moda? ¿Por qué no traen a alguien más moderno?

Y finalmente Borges y Gironde, entre otros, responden: "...bueno, estará pasado de mo-

da, pero nosotros lo trajimos... Ése es nuestro mérito".

Algo similar es lo que argumenta, siempre, el actual director del Museo Nacional de Bellas Artes cuando asegura: "... No importa que esté pasado de moda, lo importante es que yo lo traje..." O sea, ya no es importante quién viene, sino que éste director lo haya traído.

Curiosamente, sí hay una serie de coordenadas que se cruzan de manera muy violenta un poco después, una década larga después, a principios de los '40 con unos artistas que son los concretos y de los que hablé en una charla anterior.

Primero el arte concreto y luego en los múltiples pseudópodos en los que se fue multiplicando, conformando y dividiendo, ellos, en principio todos, de la tendencia concreta que fuera, odiaban la abstracción en su misma definición. El concretismo se definió negativamente contra aquello que no era concreto.

¿Por qué? Porque la abstracción la entendían, finalmente, como el último residuo de un arte ilusionista y figurativo. Todos los concretos veían en la abstracción que, como bien sabemos, comienza con Kandinsky, el último refugio de la figuración contra la cual reaccionan y lo hacen de un modo no tan amable.

Otra de las cuestiones que, como ya dijimos y hablamos de un manifiesto futurista... bueno... los que mejor aprendieron fueron los artistas argentinos del arte concreto. Si empezamos a sumar la cantidad de manifiestos que escribieron, sigue resultando una cifra increíble.

En ningún otro momento del arte argentino se escribe tanto de una manera, digamos... como estableciendo categorías a priori, como estableciendo categorías de lectura antes incluso de desarrollar formalmente la obra.

Pero al mismo tiempo que se establecían categorías a priori, también se ponía (éstas ponían) un sujeto en escena, y ese sujeto tenía características que retomaban esa preponderancia de aplicación al trabajo.

¿Por qué? Por una razón muy simple. Se

querían diferenciar de algunas propuestas anteriores.

Existe en esto, una suerte de dialéctica negadora con lo casi inmediatamente anterior.

Y sí. Ellos pensaban, porque de alguna manera lo hacían negativamente, en algunos artistas, no solamente académicos, sino en otros como Oliverio Gironde, que fue quien escribió el Manifiesto de la revista Martín Fierro, manifiesto pionero de la Argentina del Siglo XX, y uno de los que mejor traduce estas vanguardias europeas en el Río de la Plata.

Lo más curioso de todo esto, es que se quieren diferenciar de todo artista que, como Gironde, hubiera coqueteado con la provocación o el escándalo.

Lo que hacen entonces, es decir: "...lo que nosotros hacemos no es una provocación, todo lo contrario, somos y seremos socialmente útiles".

Y así, presentándose como socialmente útiles, como científicos, reclamaban un estatuto y un reconocimiento de la sociedad totalmente diferenciado de lo que debían de haber sido las vanguardias anteriores.

¿Por qué? Porque bueno... finalmente un artista era tan útil como un ingeniero, un medico, un abogado.

Ponían en marcha un emprolijamiento, si vale la palabra, de la figura del artista, y para esto uno de los mecanismos más inmediatos era echar mano a lecturas científicas, a lo que se entregaron sin perder tiempo, mientras inventaban una ficción de ciencia, ya que los postulados de todos estos artistas no son científicos sino son una reacción estética hecha por artistas, una pura poética inspirada en postulados científicos. No hay una relación, hay una "cientificidad literaturizada" y de segundo orden.

Si. Existe una base, estaban influenciados e inspirados, o sea... una palabra que ellos odiarían: la inspiración. Palabra que precisamente no utilizaron jamás porque no estaban inspirados, sino que trabajaban.

Dentro curiosamente de ésta dialéctica, querría

hablar de un mendocino del cual soy fans, Julio Le Parc, bueno... ¿quien no es fans de Le Parc? Le Parc, y esto en confesión propia, estaba fascinado por los concretos, pero también la diferencia como artista, buscaba hacer una transformación y una de las estrategias fue irse a Francia con una beca que lo ayudó a dar el paso inicial.

Hablando del tema de categorías, de esas muestras en el Museo Nacional de Bellas Artes, de una retrospectiva de Julio Le Parc que fue comentada en el primer número de ramona, que bueno... no hace falta hablar de dicha muestra, porque aquí ustedes conocen maravillosamente bien la obra.

Lo que Le Parc introduce son las posibilidades enormes de un elemento lúdico que no tenía nada que ver con la idea de trabajo.

Una persona que se planteó (que se sigue planteando) lo socialmente útil, propone una obra que no tiene nada que ver con el trabajo, sino con el juego.

Como ejemplo, podría mencionar sus inolvidables baldosas móviles de madera. Él hace una experiencia muy rara. Me contaba que una de las cosas que más le entretuvo, porque esa fue la palabra que usó, fue sentarse en un café, dejando abandonadas en la calle, un cuadrado con esas baldosas de madera que producían inestabilidad a aquel que se posara sobre ellas, además de ese ruido rarísimo.

Dejarlas ahí para estudiar la reacción de la de la gente.

Es que la gente se subía, no sabía bien como relacionarse con eso, que era la obra de arte en sí. Pero sin establecer jamás una mirada previa. Por ejemplo: si cualquiera de nosotros va a ver un cuadro expresionista ya tiene un background analógico.

En éste caso no, porque un transeúnte no sabía qué podía ser eso, unas baldosas móviles de madera sobre las que podía pararse, no tenía ni idea que esas baldosas eran arte.

También lo sitúa en otro lugar. Cuando nosotros íbamos a ver esa obra suya que es una máqui-

na, y en principio no sabíamos para que era, cómo funcionaba, y de repente apretabas un botón y era un ventilador que te tiraba aire en la cara, que venía directamente a tu cara, todo lo que supieras sobre historia del arte no te servía en lo más mínimo, se creaba así una situación en la cual la única experiencia que contaba era la inmediata.

Entonces es el elemento sorpresa el que se convierte en el motor del arte. Hay algo que esa obra hace en nosotros de manera física inmediata, y que nos impide en el momento inmediato que lo estábamos observando, siquiera pensar en una posibilidad de tradición. Porque no pensamos en la analogía que recién estuvimos mencionando.

La sorpresa hace una disrupción con la posible analogía interpelativa que nosotros podemos hacer muy a posteriori.

Entonces yo le pregunto en una charla que salió publicada en ramona: "¿Ud. es consciente que introdujo en el arte argentino una categoría nueva, una categoría como bien podrían ser el género o la memoria o cualquiera de las que nosotros estuvimos mencionando en éstos días, pero que en este caso resulta que se trata nada menos que de la "diversión"?"

A lo que Le Parc contesta: "No había pensado en eso, pero me agrada".

Fijémonos si nosotros le proponíamos eso a, no sé...incluso a un Maldonado, un teórico y uno de los adalides del Concretismo. Le comentábamos al pasar "¡qué divertida que es su obra!". No me quiero imaginar los improperios de los que me habría hecho acreedor.

Un artista del Siglo XIX, argentino, un Prilidiano Pueyrredón o un Morel, si uno activara una máquina del tiempo y le pudiera comentar: "¡qué divertida que es su obra!" ¿cambiaríamos por siempre la historia del arte argentino?.

Algo inverosímil desde el punto de vista del lenguaje o del enunciado. Porque en realidad la Historia del Arte no hace otra cosa que velar por la corrección de los enunciados que propone.

Sin embargo, se puede aceptar una manera de agrupar y de ver un fenómeno cómo éste.

Pensaba también, en éste afán clasificatorio, del que estuve hablando el otro día, cómo se clasifican, cómo era crear un orden, ya que como decían los dadaístas también: "la falta de sistema es un sistema. Pero más simpático".

En éste orden o desorden de cosas, me acuerdo ahora de otra anécdota, en el centro Pompidour, en el año `78.

Entran del brazo dos viejos héroes: uno era Borges y el otro Roger Caillois.

Caillois, para quienes no lo conocen, fue un escritor francés, que terminó siendo miembro de la Academia Francesa, y que también, antes, fue miembro del grupo surrealista y amante de Victoria Ocampo, digámoslo, ahora que se publicó el epistolario.

En ese momento suben al escenario, están dando una charla y Caillois le pregunta a Borges:

"...Borges, algo que yo admiro de Ud. es que, con algunas obsesiones tuyas, tan heterogéneas, logró construir un sistema. Por ejemplo Usted hizo un sistema literario, partió de un laberinto, un tigre, una daga..."

Y Borges le contestó: "... Bueno, eso es bastante fácil. Nosotros podemos crear un sistema con cualquier cosa, por ejemplo, con patos y estrellas..."

Entonces Caillois le dijo, a su vez: "... qué curioso, yo me acuerdo de la constelación de cisnes, pero no recuerdo ninguna de patos..."

En éste sistema de constelación con patos, encuentro, se me ocurren, más caminos de lectura para proponer. Gustavo Bruzzone hablaba en su charla sobre la colección de Ignacio Pirovano, personaje entrañable.

Por qué no pensar una constelación, digo yo, así como introdujimos un sistema aparente de lectura - porque son todos sistemas aparentes - con vacas. Si introdujimos patos ¿por qué no introducir vacas?

Ignacio Pirovano estaba obsesionado por una proporción, que no era la proporción áurea, si-

no una que él había encontrado, descubierto. Una proporción, no sé por qué cálculo, no me quiero enterar tampoco, por la que una Aberdeen Angus tenía la proporción exacta del Partenón griego.

Con esta proporción él inventó el Toro y la Vaca Partenón.

Y lo más increíble, es que si ustedes revisan la historia de la Sociedad Rural, le dieron varios premios al Toro Partenón de Ignacio Pirovano, que al mismo tiempo era el director, nada más y nada menos, que del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires.

Entonces... ahí tenemos una vaca, después tenemos otra vaca que es la de Omar Viñole, y acá introducimos un problema muy importante. Omar Viñole, es conocido en la historia de la literatura argentina como el "Hombre de la vaca". Éste hombre de la vaca aparece como habitante de un libro que les recomiendo y que lei de muy chico, que es un best-seller universal, "Confieso que he vivido" del Nobel Neruda, sus memorias. Ahí es donde él delata que le tenía miedo a Viñole. Lo que Viñole hacía era pasear por la ciudad a su vaca y escribirle poemas. Pero para promocionarse hacía una performance, que consistía en entrar a cualquier cocktail, siempre con la vaca.

La gente de entonces le tenía pavor, y no era solamente por la vaca en sí... digamos... los olores... sino que... obviamente la vaca padecía de una natural incontinenencia.

Y proponía, con sus defecaciones, el desorden en cualquier reunión.

Hará cosa de dos años, un crítico Rodrigo Alonso, proponía a Omar Viñole, como un antecedente del arte performático.

Hace también algunos años, participé de una performance del pintor Alfredo Prior en el Museo de Arte Moderno de Bs. As. que se tituló "Cómo resucitar a una liebre muerta".

Cuando terminó esta performance, más allá de algún exabrupto por parte de Marta Minujin y una diputada amiga suya, lo que sucedió es que

mucha gente del público decía "qué bárbaro, esta cosa histriónica del teatro..." y lo cierto es que yo no veía teatro por ningún lado.

Pensaba ¿cómo el sistema de lectura de una performance es entendido como un hecho teatral, que es, evidentemente, algo tan diferente?.

¿Qué hubiera sucedido, por ejemplo, si Marcel Duchamp, que fue un artista visual y que decidió, en algún momento dejar de pintar, hubiera sido escritor?

Si el arte conceptual sólo es parte de las artes visuales por una razón histórica y ésta es que Duchamp fue un pintor ¿Qué pasaría si un escritor hubiera sido el disparador en una poética de arte conceptual?

¿Hoy el conceptualismo estaría invariablemente unido a la literatura?

¿Hay alguna solución para esto?

Es un problema que no tiene realmente respuesta inmediata... y con ésta incógnita me quiero despedir.

Nota

Puzzle mental, estas charlas juegan (o mejor, jugaron, e incluso siguen jugando) el desafío de imitar la plácida disposición de una breve pléyade de matrushkas o babushkas, la disciplinada geografía familiar de unos pocos pensamientos que se travisten unos en otros proponiéndose el desafío, incluso, de reaparecer en diferentes citas, a saber: una disímil disposición de elementos que traje a cuenta en las jornadas mendocinas, forman parte del curso "Teorías y nuevas teorías sobre arte argentino" que estoy desarrollando en la "Pequeña Universidad Creativa" en el mismo momento en que estos textos son editados en este doble número 19/20. Finalmente, el título de este curso no es otro que el que oficiará de nombre de la nueva sección que inauguraré a partir del próximo número de esta revista. (R.C.)

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

Las guerras de la Tradición y el misterio del cartel

CONVERSACIÓN ENTRE GUMIER MAIER, CIPPOLINI Y GARCÍA NAVARRO, EL JUEVES 11 DE OCTUBRE DE 2001, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO, MENDOZA.

Santiago García Navarro (Dirigiéndose al auditorio) Bueno, discúlpenme, pero no estoy en mis mejores condiciones. Técnicamente debería decir que estoy apunado, tanto, que estuve a punto de desertar de esta charla, aunque finalmente, estimulado por las cosas que dijeron (Rafael) Cippolini y (Jorge) Gumier Maier hace apenas un rato, los invité a que se sentaran ahora al lado mío para discutir algunas cuestiones y proponer más puntos de contacto con respecto a lo que yo tenía pensado charlar con ustedes en esta oportunidad.

En fin, hoy los temas estaban relacionados, sobre todo, con la posición que suelen adoptar la crítica y la historia del arte como forma de legitimación, especialmente en lo referente al arte argentino de los '90, que, por ser una producción muy reciente, tienen una continuidad aun hoy, tanto en lo que mostró Gumier Maier como en lo hablado por Cippolini. Aspectos de un arte que no solamente siguen produciéndose en este momento, sino que, además tienen o conservan un discurso muy cercano a lo que han hecho en la década pasada.

Esto ya es un problema, es decir: el problema fundamental que se planteó es, de qué manera considerar o de qué manera hacer, practicar la crítica respecto a la producción de los '90, nominada o, mejor dicho, exhibida en el Rojas, básicamente bajo la curaduría de Gumier. Ésta es muy clara y deshecha (y me corregirás) todo tipo de lectura que intente darle un senti-

do, una inserción dentro de una tradición, lo cual es un primer problema a ser atendido, porque si bien es cierto que la producción de estos artistas, que podría decirse que han conformado la estética Rojas, incluso independientemente y más allá del lugar donde se exhibió la estética Rojas, dando nacimiento a una categoría, por cierto bastante precaria y que no dice demasiado por sí misma, pero que está ligada a lo que sucedió en ese lugar de exhibición, esta estética que se ha dicho que es light, que se ha dicho que es rosa, que es gay, que es banal, termina estando ligada a una no - discursividad, a la negación de un discurso, a la negación y no - inserción en una tradición.

Creo, asimismo, que si bien no es cierto que ninguno de los artistas de los '90 cree estar ligado al arte concreto de los '40, o cree que está ligado al Pop - como Restany quiso verlo -, no está ligado de manera consciente, quiero decir, si sus obras son obras que se han creado con una enorme producción anterior a sus espaldas y eso se nota.

Para mí, la primera cuestión que me parece interesante, es que, quizás estos artistas que no estaban proponiendo arte, entran sí... Son considerados artistas y su obra es considerada obra a partir de una legitimación que es la que les da Gumier Maier y por tanto es una manera de decir "esto es arte".

Cuando Gumier y Cippolini también planteaban el... (perdón, no estoy con mucha energía) ...hablaban de la función de la historia, como la historia del arte, que legitima en función de la historia social, política, económica y que plantea

un sentido evolutivo, entonces dicen...bueno, Gumier dice: "acá no conviene pensar sino en poéticas personales".

Esto es cierto, pero al mismo tiempo hay una cantidad de recursos en la obra de estos artistas, que tiene que ver con formas de arte previo, y en general tiendo a creer que ninguna de las obras de estos artistas esta desvinculada del pasado, de... la presencia anterior del arte conceptual.

Desde por ejemplo, la obra de Fabio Kacero que toma elementos del diseño gráfico y los incorpora a una producción más plástica hasta la obra de Omar Schilliro que en una operación duchampiana lo que hace es recomponer objetos, a partir de objetos previos.

A mí esto me parece que esto no es producto de la intención de los artistas, pero sí puede ser producto del diseño de la lectura y no me parece para nada inválida la posibilidad de abrir una lectura en ese sentido, lo que decía por ejemplo Carlos Basualdo - o incluso Nicolás Guagnini - cuando presentaron una muestra que tuvo varios nombres y llegó a llamarse "The rational twist", que se presentó hace unos años en Nueva York proponiendo una curaduría ficcional y cuyo texto capital se publicó hace poco en la revista ramona, que está dirigida, entre otros, por Cippolini.

Si bien no había una relación por parte de los artistas de vincularse a la tradición, sí planteaban la posibilidad de que esa vinculación se estableciera desde la mirada, desde la lectura, desde la recepción.

Y para mí en ese sentido, esa operación es muy similar a la que Gumier ha hecho desde su "cátedra" en el Rojas, en el sentido que ha recogido la obra de esta gente, legitimándola.

Esto a parte, un poco anecdótico, pero Gumier Maier es una de las primeras personas que yo entrevisté cuando comencé a trabajar en La Nación, así como una de las primeras muestras sobre la que escribí fue el Tao del Arte, creo que fue mi cuarta o quinta nota... ya llevo 300

no sé... y precisamente lo que había hecho Gumier en esa muestra era rescatar la obra de un pintor fallecido no sé si era almacenero, llamado Ziliante Mussetti y que toda la vida había pintado y permanecido en la oscuridad entonces...

Me parece interesante también el problema en este lugar, el problema de una cierta creación a partir de la mirada.

Esto implica legitimación, como hizo el hombre europeo a lo largo de siglos en un avance colonialista, imponer su propia visión del mundo sobre otras culturas.

En principio, como un germen de invasión hacia otros campos que tiene que ver con la mirada, y para mí... digamos... en un caso extremo que puede llegar la aniquilación del otro... bueno..... pero no me parece conveniente tratar aquí, y por eso lo que me gustaría ahora conversar es sobre cuál es ese límite en el que el curador, el crítico, el artista que se pone del otro lado, ve una producción, rescata valores que le parecen válidos, rescata valores y los presenta como una producción, con un marco, un contexto que en este caso fue un contexto artístico.

En este sentido quería saber por qué, desde qué lugar hay para ustedes dos... digamos... cuál es el aspecto negativo de esta forma de legitimar, que me parece inevitable, absolutamente inevitable.

Buena esa sería mi primer pregunta.

Rafael Cippolini Recién hablabas de esta filiación, que yo cité, de la obra de Kacero con el arte concreto, o ésta provocación, porque finalmente ver un objeto de Kacero y proponerle una tradición previa, sea cual sea, no deja de ser una provocación, en cierto sentido. Provocación, claro, que por su obviedad política, no me interesa en lo más mínimo.

Hay una anécdota divertidísima (al menos para mí): ustedes se acuerdan que el arte concreto en Argentina comenzó a nacer en muestras ocurridas en casas particulares, como la de En-

rique Pichón Rivière, primero bajo el rótulo de Arte Concreto Invención, después desde las diversas escisiones de Madí, más luego aún en otra escisión más que fue el Perceptivismo de Lozza, así como el Arte Escultórico Arquitectural, entre tantas y tantas diversificaciones en las que se derivó y transformó ese núcleo primitivo. Los mismos artistas proponían sus estrategias de división y autoclasificación.

Es que uno de los fenómenos de la clasificación, o los recursos o del repertorio retórico de nuestras artes criollas... bueno... de alguna manera los artistas fueron dándose autodenominaciones, que curiosamente no obedecían a presupuestos netamente estéticos, a veces eran incluso razonables en su epistemología disparatada, es verdad, pero estas separaciones vigorosas, a menudo más personales que específicamente estéticas, los obligaba a autodefinirse, a presentarse en sociedad mediante una autodefinition previa.

Gracioso, digo, es que cuando Lozza crea ese movimiento personal que conocimos como Perceptivismo, Xul Solar lo desafió: "Lozza, está usted tan convencido de que esto es nuevo, pero en realidad yo creo que todo lo que usted plantea está ya inscripto, en su perfección, en el ancestral Libro Tibetano de los muertos".

Con esto, lo que hacía Xul, como vos bien decís, era proponer, si bien no una solución ficcional, por lo menos sí una solución improbable o de una probabilidad bastante laxa, pero indudablemente tan atractiva como perturbante.

Con esto quiero decir que los artistas suelen proponer muchas veces su autoclasificación y son los primeros que quieren que su obra sea leída de cierto modo. No sería, como pide Pablo Suárez, una reserva de sentido, sino todo lo contrario, o sea: poner el sentido como si fuera una pancarta sin reserva alguna.

Aclarar impudicamente: "Esto debe leerse así, cada uno de estos manifiestos debe interpretarse siguiendo el siguiente orden hermenéutico". Recuerden ustedes que en la década del '40

fue cuando más manifiestos se escribieron, el manifiesto fue concebido como un manual de uso, una definición a priori, "esto debe leerse de la siguiente manera". Hay que recordar, asimismo, que estos manifiestos no siempre fueron propuestos por artistas, sino por críticos que también actuaron como artistas escribiendo estos manifiestos y produciendo una maravillosa confusión de roles.

También si pensamos en la historiografía argentina que nace, y en esto estamos todos de acuerdo, con Eduardo Schiaffino, quién además de ser un artista era al mismo tiempo crítico, o sea que, en ese sentido no es que una pertenencia a la crítica... Puede ser que Gumier, que en algún momento actuó como crítico, sea una de las tantas encarnaciones que sugieran que el sistema de roles puede ser bastante intercambiable, como la historia nos viene a demostrar en otros ejemplos que podrían sumarse, como también la historia nos viene a demostrar la obsesión que existió en Argentina siempre, quizás por creernos europeos en el exilio - como dijo Borges en algún momento -, de ser habitantes de la Historia como hacedora de Civilidad. Un síntoma sería que uno de los primeros artistas si bien no nacido en Argentina, pero sí en producir arte en la Argentina, Hipólito Bacle, imprimía calendarios, o sea: arte para recordar que estamos inmersos en el tiempo, la materia prima - una de las materias primas - de la Historia.

Digamos que, de alguna manera, esa manera... la forma más literal de inscribirse en la Historia, de participar de una historia que juegue su rol en la narración de la Historia, así con mayúsculas.

Con respecto a la mirada, vuelvo a decir que quizás este juego que propuse en la charla anterior, de dos enunciados disímiles propuestos por artistas de distintas generaciones, la propuesta de una reserva de sentido y de otra de sin sentido, venga a actuar en algo que ya en sí es un síntoma que indicaría que ya los artis-

tas, y esto puede estar sujeto a varias revisiones... parecería que los artistas proponen cada vez menos su manera de ser leídos, alejan la prepotencia de un enunciado previo que se vincule a su obra, desde algo que escape a ciertos paradigmas de época.

Lo que veo en el conceptualismo es que, ese eje de coordenadas cartesianas es muy estrecho, que hay un repertorio de temas que pueden ser la identidad, el género, la memoria, el cuerpo, los centros y sus arrabales, etc, que son una serie...un repertorio muy estrecho... aburrido, obvio, desmoralizante, variaciones sobre una lista muy limitada.

Eso no quiere decir.... que el artista en general trata de ajustarse a ese repertorio, a ese repertorio estrecho.

No veo mal que un artista proponga el propio... puede ser muy interesante que un artista vuelva a proponernos un enunciado previo fuera de este elenco tan escolar. Hay muchos enunciados previos que son y pueden ser absolutamente disparatados a lo largo del tiempo, porque envejecen o porque son leídos de otra manera, es una proposición de lectura. Hay artistas que quieren ser leídos de una determinada manera y después resulta que son leídos e interpretados de una manera absolutamente diferente, ya que juega esa multivocidad de las palabras o de contextualizaciones que hacen que una obra se convierta en otra, simplemente porque cambia las condiciones de lectura.

Claro que no veo mal, en absoluto, que se haga una curación de carácter ficcional, es más, en un punto me encanta. Digamos que habría que consignar en qué consiste esa ficcionalización, pero me parece fabuloso, ya que tiene que ver con esos relatos que citaba antes, de historias en plural, más ligadas a esa otra posibilidad de experiencia que pedía Gumier. Así: historias que desobedezcan a la Historia.

Pero vuelco a repetir, me parece que muchas veces por una cuestión de mercado, en general porque están muy ligados a una realidad de mercado, ciertas condiciones de artísticidad no

son más que obviedades tautológicas al cubo, ya que se resuelven previsiblemente en formatos artísticos que se repiten hasta quedar incluso sorprendidos por la palabra hartazgo. Gumier escribió bastante de esto.

Hay un formato artístico, por ejemplo, vinculado al género, que hace entonces que todos, al proponerse cómo adecuarse a...

(Risas y asombro. Se cae a centímetros de la cabeza de García Navarro, con gran estrépito, el cartel institucional de la Facultad de Artes y Diseño. Un cartel de 1,50x 80 cm, de acrílico).

Bueno... parece que he generado... (risas) fenómenos...

Newton no nos quiere...

Pero finalmente, es eso... hay a veces que la galerías de arte... o el mercado, para poder vender sus obras, necesitan convencer a sus clientes de que ese objeto es artístico. Entonces si un artista le viene con un repertorio muy grande, le dicen: "bueno, ¿en qué quedamos?... ¿qué es el arte? Es una confusión... no entiendo!". Entonces si ese artista le contesta: "no, mire, el arte se determina en una coordenada de ciertos presupuestos básicos", es mucho más fácil la lectura. Lo que digo es que, las lecturas más habituales son terriblemente reduccionistas y sumidas a un dogma que no deja mucho espacio para que esa ficción haga su propio trabajo.

SGN Bueno, hay varias cosas en eso que decís, porque puede ser tan amplio o tan acotado un repertorio de conceptos como género, identidad, otredad, geografía, etc, como los repertorios formales que pueden tener la pintura. Desde ese punto de vista, creo, hay limitaciones para todos y creo que los artistas que verdaderamente desafían al arte son los que logran hacer una obra duradera, perenne y eso independientemente de si trabajan en el conceptualismo o si trabajan en la pintura, o en cualquier otro medio, ya que de alguna manera la pintura

ya está atravesada por el conceptualismo... pero...

RC Cuando vos hablas - y me interesa profundamente lo que decís - de perennidad de una obra. Digamos... ¿qué determina para vos la perennidad de una obra? Yo no lo sé. Porque estamos hablando de una legitimación por medio de lecturas... ¿Existen lecturas perennes? ¿Existen obras perennes sin lecturas perennes o viceversa?

SGN Bueno, es que nos metemos en un campo enorme... a lo largo de la Historia del Arte hay obras que suben y bajan todo el tiempo en la consideración artística o del público. Tiene que ver.. me refiero a la obra de Leonardo... no sé, no entiendo la pregunta, algo tan simple como eso... no quiero centrar el debate en esto.

Lo que quiero decir es que me parece que, lo que puede llegar a determinar el consumo inmediato de una obra, la fácil digestión de cualquier obra por medio de un mercado, es el mismo mercado, y que eso afecta a cualquier tipo de producción.

Entonces, pensar que hay lugares que están resguardados de la amenaza del mercado... pensar desde ese lugar, esa postura, un intentar escaparse de todo tipo de tradiciones, de todo tipo de mandatos, que venga a legitimarse desde otro lugar, que venga desde los países centrales o de la propia tradición no me parece que sea el punto definitorio.

Y por otra parte este hecho definitorio, este hecho de decir "no quiero instaurarme en ninguna tradición, definiendo poéticas personales, indirectamente" es instaurarse en una tradición. Es mantener o continuar una mentalidad trivial de vanguardista, de ruptura de lo que antecede. Entonces desde este lugar es que me parece nuevamente problemático la manera de insertar la producción del Rojas o de considerar la producción del Rojas, insertada o no digamos...

Creo que uno propone la inserción o no, desde

una tradición. Pero... ¿desde donde consideramos el arte de los '90, centrado en el Rojas?

Por esto esta pregunta me interesa especialmente que la contestes vos, Gumier.

Jorge Gumier Maier Es que no creo en "un arte del Rojas". A veces se habla de los artistas del Rojas y ni sé quienes son los artistas del Rojas. Hay algunos que siento que han marcado bastante esta experiencia y así su nombre está muy asociado a la misma, como por ejemplo Marcelo Pombo, a quien no alcancé a mostrar hoy, porque no nos dio el tiempo. Pombo es un artista que está muy asociado a la imagen de la Galería del Rojas, expuso dos veces, una vez solo y otra en una colectiva. Y a quedado como el paradigma de Rojas.

A mí me da risa porque dicen: "en el Rojas eran todos colores pastel" ¿no? "Así el arte en los '90". Y el único que pintaba con colores pastel era yo. Salvo yo nunca hubo colores pastel en el Rojas.

Otro de los "cliché": "cualquier cosa con lentejuelas a Gumier Maier le encanta". Esto fue dicho varias veces. Jamás y no porque me haya opuesto, jamás hubo una obra con lentejuelas. Una crítica de arte argentina, cierta vez va al Rojas y me dice : "Ayyyy... ¡jamás hubiera imaginado una muestra en el Rojas sin color!".

Era una muestra monocromática blanco y negro. Y había habido varias.

Entonces yo quiero decir, esteeee...

SGN Una de las cosas que dije es que es muy endeble la categoría ... hablar de "la estética Rojas", hablar de que... ni siquiera está ligada al espacio de exhibición. Sino que está ligada básicamente a vos, a tu trabajo de selección... a tu mirada.

JGM Claro.

SGN Eso es... a lo que vulgarmente se conoce como "estética del Rojas"

JGM ¡Sí, claro! Como hace cualquiera con cualquier lugar. Digamos, cualquiera que está en lugar como el Rojas en el momento que me tocó estar.

SGN Pero no lo planteo desde el lugar de la crítica.

JGM ...No, no, no...

SGN Pero sí me parece un problema, de todas maneras.

JGM ...ehhh...

SGN ...Que sí me parece un problema.

JGM Yo, ehhhh¿cuál es el problema? Me perdí...
(risas)

SGN Quiero decir... la...

JGM ¿La "mirada legitimadora"?

SGN Bueno, no... por un lado digo que hay que tratar de conculcar las posibles legitimaciones, pero por otro estás legitimando, algo que a mí me parece no solamente válido, sino inevitable.

JGM ¡¡¡Claro que es válido e inevitable!!! Y encontrarse así unas obras de arte también, es válido e inevitable. Podemos no encontrar sentido, lo que yo niego es que ese sea el sentido de la obra de arte. La obra de arte es como dice Julia Kristeva, " Ahí donde no existe el sentido, sino que existe una producción incesante de sentido".

Lo que quiere decir Kristeva es que el sentido no se estanca, cuando se estanca, cuando se puede definir, deja de ser sentido. Semiosis dice ella. Lo que hay es semiosis, no sentido. Dice que ya no tiene más valor decir "significado y significante", que me parece que es el delirio

de esta ola de neoracionalistas de la que yo hacía mención antes, que estuvo expresada entre otras cosas en el boom del estructuralismo.

Entonces, cuando vos seguís hablando que el repertorio de ideas puede ser tan estrecho como el repertorio formal, o tan amplio como... Yo ya no puedo pensar en forma y contenido, porque la idea misma sería contenido. Yo ya no creo en los contenidos de una obras, yo creo en los diálogos que hay entre el productor y su obra y los consumidores o espectadores y las obras. La pobre obra es una excusa y no tiene la culpa de lo que entendamos nosotros que... como si fuese inherente a ella. Creo que no hay una verdad en las obras. Recién hablábamos con vos y con Cippolini de esa propuesta que dice algo como "el arte es lo que se encuentra entre el espectador y la obra, un lugar intermedio donde ejercer una tensión flotante"

¡Y esta frase me encanta! Saca la noción de arte y la abstrae del objeto. El objeto es nada más que la excusa. Así como un icono Bizantino es el intermedio con la divinidad, la obra de arte es una mediación para la experiencia estética.

A mí lo que me interesa es la experiencia estética, en una especie de oposición, más que en oposición de diferenciación, con el objeto estético. Lo que me preocupa es como es imposible no encontrar sentido. Es imposible no asociar, no pensar aún cuando estamos escuchando la más abstracta de las sinfonías, por ejemplo...digo la música, porque es más abstracta la música que el arte visual.

Este... no podemos dejar de pensar y asociar, no tiene nada malo hacerlo. Lo que a mí me preocupa es cuando esta legitimación, este afán de comprensión, se articula desde, como se hacía referencia desde acá, al aparato del mundo del arte, que no es ni siquiera el mercado. Son los 800 millones de estudiantes para ser curadores en Estados Unidos.

El otro día en Bs. As. se hizo una exposición de arte de mujeres y fue curada por... ochenta y pi-

co de curadoras.

O sea, aparece una producción de universidades, de bienales, donde no se venden las obras. El mercado del arte, creo que es una parte bastante acotada de lo que entendemos como mundo del arte, de ésta estructura que actúa sobre el arte y que es la que pasa a legitimar que es lo artístico y qué es lo que no lo es. Antes de este encuentro hablábamos de este gran aparato, este gran circuito que cumplen en escala doméstica de lo que sería una Bienal Internacional, a veces para bien, a veces para mal, las Facultades de Arte.

¿Qué pasa? El artista... como somos unos pobres pichones... ¿viste? Por algo nos dedicamos al arte, porque sino.. o hacemos unas cositas para no volvernos locos o salimos de la locura o porque estamos por entrar ahí, no sé muy bien.

Pero tratamos de sostener nuestra vida y hacerlos entender en el mundo por medio de nuestra producción en el arte. Queremos que nos quieran, vamos a decir la verdad. Necesitamos de la legitimación y nos enganchamos con el primero que legitime.

(risas)

Pero esto es así, vos fijate, puedo hablar con cierta impunidad porque no conozco el panorama de la Facultad de Mendoza, pero conozco otras realidades: Córdoba, La Plata, Rosario, Tucumán, Bahía Blanca y la propia Bs. As. Vos podés detectar a la perfección quien es de segundo año y estudia con fulano y quién es de cuarto y estudia con el otro fulano. Y no pasa por lo formal, a veces sí también, más bien pasa por la adscripción a una creencia... ¿qué creencia? Esto es arte y esto no.

Creo que uno de los riesgos de la globalización del arte es la tremenda homogeneización de criterios y de valoraciones y de producción de sentidos sobre la obra de arte. Yo no me expongo para que se me encuentre sentido, ya que es inevitable encontrar sentido. Creo que todos los sentidos están bien, es decir... yo creo en esto, en esto que decía Cippolini de la dispersión del

sentido, en la no coagulación del sentido de una obra.

Y lo que me preocupa es ver en muchas obras contemporáneas, y no solo contemporáneas, también de décadas pasadas, donde yo como espectador reboto frente a la obra. Es decir, la obra más que meterme en el mambo, en la película, en el sentido, en la producción de sentido de esa persona que la estuvo haciendo, lo que hace es informarme de las opiniones de esta persona... ¿Y a mí qué me importa lo que piensa Juan Pérez sobre el mundo, las mujeres o...lo que fuera? ¿Quién es él? ¿Quiénes somos los artistas para dar opiniones más meritorias o importantes sobre los problemas del mundo?

Aparte ¿quién dice qué son los problemas del mundo?

Esta agenda que Cippolini recién reseñó y que viene (nos llega) desde los estudios culturales de las universidades norteamericanas donde han priorizado los temas de identidad, memoria, cuerpo y género como las preocupaciones del mundo actual.

Recién el año pasado, fines del año pasado, fines del 2000, se produjeron dos obras, no estoy hablando ni criticando estas obras, se produjeron, digo, las dos primeras obras que yo recuerdo que tenían como problemática la desocupación en la Argentina.

Ahora yo digo... si nosotros pensamos una agenda de preocupaciones más que la identidad en la Argentina... ¿Cómo a estos artistas tan preocupados por palpar el contexto, el medio, no se les había ocurrido antes? Recién se les ocurrió, digamos... recién entró como problema o como temática por el arte en diciembre del 2000.

Entonces, bueno... ¿qué pasa con esta atención....digamos, con esta intención de reflexión de registro?

Es obvio que toda obra de arte da cuenta de su tiempo y de su contexto, y por esto mismo no hace falta subrayarlo. Es inevitable, no podríamos hacer... no podría haber surgido el Futuris-

mo en el Siglo XVII, ni el Rococó podría surgir ahora, sería imposible.

Los estilos y los géneros, por decirlo de alguna manera, están condicionados históricamente, son productos históricos más que condicionamientos históricos.

Entonces... me pregunto ... ¿por qué esta cosa de pretender...? esto que Cippolini decía, esta especie de valor agregado de una obra, "que no tan solo sea, sino que de cuenta de".

Esto es un poco lo que...

SGN Lo que me parece es que el Futurismo tenía una inserción clarísima y era muy consciente del momento histórico que estaba atravesando, que fue la exaltación de la máquina, del nuevo poderío industrial. Me parece que de todas maneras el problema no está...

RC Hablaba antes del fin del arte, y hay quienes vinculan y construyen, precisamente, el fin del arte a partir de ese horizonte del conceptualismo coincidente con "el fin de la era de los manifiestos".

Se dieron cuenta que, el primer manifiesto que funciona como tal en el arte, de una manera explícita y contundente e histórica, y que es decano, claro, es el Manifiesto Futurista. Un manifiesto que inaugura la prerrogativa del sentido de una experiencia estética de cara al siglo XX. Si vos pensás en el arte del Siglo XIX, siempre encontrarás un subtexto o varios, pero de manera soterrada. La actitud manifiesta e intensa, la que crea el repertorio explícito, comienza por las vanguardias históricas, o sea con aquellos que crean los primeros repertorios, enunciados en los manifiestos como manuales de sentido. Curiosa y paradójicamente también son aquellos que proponen una vuelta a cero y volver a barajar para volver a dar sentido a lo que comenzaba a perderlo, ante la inminencia de la Primera Guerra Mundial.

Pablo Siquier Me gustaría hacer una pregunta a Gumier, con respecto a lo que acaba de de-

cir. Vos hablabas de los artistas que te interesaban, y descartabas, en principio, como dijo Kristeva, las obras que coagulaban el sentido...te gustaba lo que era más abierto, con posibilidades de resonancias no predeterminadas, etc, y que de todas maneras guardaban, más allá de las ambigüedades, una estética del Rojas, digamos, que órbita a partir de Omar Schilliro, de Pombo... Digamos que hay cosas que no podemos definir en sus bordes pero si en sus centros ¿no? Como una estética determinada. No pensás entonces que existen otros lugares que no sean la estética del Rojas donde ocurra esa posibilidad de no sé... se me ocurre "producciones hiper – industriales", por ejemplo, que en el Rojas nunca hubo, hubo blanco y negro, hubo lentejuelas o no, no hubo lentejuelas, ni producción cara por ejemplo. Eran todas cosas... eh... ¿te parece que hay otro lugar donde ocurra eso? ¿Se entiende mi pregunta?

JGM Sí, me parece que sí. De hecho te iba a decir que, bueno... de los artistas que mostré. Benito Laren es cierto que expuso por primera vez en el Rojas... quién mas fue...Kacero no. Kacero participó del Rojas en una colectiva y nada más, y cuando ya era famoso, o sea que de ahí a decir que perteneció al Rojas... por eso lo incluyo... Generalmente yo trato de mostrar o nuestro obras de Siquier, que tampoco es un artista que se haya iniciado en el Rojas, participó de una colectiva ahí...

Creo que está en todas partes y en todas las décadas. Es cierto que en el Rojas lo que hice fue darme los gustos, yo tenía un lugar, nadie me daba bola y me puse hacer lo que quería y punto... Como en el living de mi casa, pero con acceso gratuito y a todos, nada más.

No era mi pretensión generar un canon de que los que entraban... Hay muchos artistas que han pasado por el Rojas... que no voy a dar los nombres pero y a mí me parece un asco.

PS A bueno... justamente era eso de lo

que quería que hablaras.

JGM -A mí hay muchos que me parecen espantosos y me digo "¡cómo mostré esto!" y bueno, en aquél momento... Hoy lo hablábamos en el viaje con Rafael Cippolini en el avión, aquello que...digamos... a lo que voy yo. Por qué me resisto... Es cierto lo que dice Si-quer, que hay ciertas características que podrían, no se si unir, pero si vincular por ahí... un centro, aunque los bordes sean difusos. Pero me resisto, porque creo que sobre ésta etiqueta "artistas del Rojas" se ha montado una nueva clasificación, una nueva categoría, y, como dice Cippolini, cuando se fijan en estas categorías empiezan los problemas ¿viste? O se acaba el arte.

Es como el viejo chiste de Einstein, bahh... chiste no. La anécdota de Einstein es así: cuando le pedían, no sé si en París o dónde, que explique la Teoría de la Relatividad, entonces la explicaba, la gente no entendía. La volvía a explicar más sencillamente y la gente nuevamente no la entendía, la explicaba más sencillo, la gente una vez más no la entendía, la volvía a explicar otra vez, y la gente dice...aahh.. ¡ahora sí! "Bueno - dice Einstein -, pero esto ya no es la teoría de la relatividad".

Entonces yo creo... las clasificaciones vienen muy bien a fines didácticos, pero nos perdemos el arte. Entonces... están los que lograron "ingresar" a, por ejemplo, el expresionismo, o sea en la Historia del Arte misma. Así como también están los Fuyita, los que no entraron.. no entraron en la Escuela ¿viste, no?

No formaron parte de "grosas" tradiciones, como diría Cippolini.

RC No fueron a la escuela.

JGM ¡Claro! Directamente no fueron a la escuela. Es gente que se va perdiendo. Entonces decimos, "expresionismo" y nos quedamos con dos o tres imágenes, maquetas casi, caricaturas de lo que es el expresionismo...

Por dar otro ejemplo: se dice Pop Art., decimos Warhol, y nos olvidamos de muchos, de todos los demás. No sé si mejores o peores. Existen, son producciones diferenciadas, tiene sentido y estas categorías, como "Pop Art", implican necesariamente, como cualquier categoría, jerarquizaciones, límites, reprobaciones, y aprobaciones.

A mí me interesan los artistas.

SGN Está bien, pero insisto en que el problema se puede aplicar a cualquier tipo de producción, por ejemplo la producción post Rojas... y voy a explicar qué es esto porque parece una nueva categoría que cierra las cosas.

Una cantidad de artistas que, después del auge de las principales figuras del Rojas, o del grupo mas selecto de elegidos por Gumier, han empezado a trabajar imitando ciertas claves, ciertos elementos comunes a toda esa producción. A mí me parece, que la crítica que vos haces a los estudios curatoriales de las escuelas norteamericanas... lo que me parece censurable es que haya artistas que trabajen respondiendo a los mandatos de la teoría, llenando casilleros que la teoría propone. De ninguna manera identifico esto con la producción conceptual general. E incluso el mismo término conceptual es absolutamente difuso. No me parece nada mal que un artista trabaje sobre la memoria, sobre el género. Me parece mal, sí, que esté dando una opinión - sobre, pero precisamente hay una buena cantidad de artistas que trabajan desde la intuición y desde el concepto al mismo tiempo. Entonces ahí hay intersticios de un sentido que no puede definirse de manera absolutamente racional, lo que entonces permite incluir a la producción conceptual dentro de una producción artística que pueda considerarse como tal.

Polarizan esas... por un lado el arte conceptual o todo lo que se desprende del arte conceptual y por otro lado lo que se opone al arte conceptual.

RC Dos cosas: primero: hace ya mucho César Aira escribió que Hitchcock era un artista cuya labor había consistido ante todo, en constituirse a sí mismo como un proliferador de teorías, como una fuente de la cual brotaron un montón de teorías que hoy funcionan proponiendo algo así como una naturalidad que nadie advierte.

También pensaba en cuanto a eso, al artista, como aquel que propone teorías diversas a partir de una forma. Si vamos a la etimología, "teoría" deviene en su raíz de "contemplación", o sea, teoría es contemplar. Contemplar intensamente. Hay un libro de Hans Blumenberg, un pensador alemán contemporáneo que falleció hace relativamente poco, que inventó una disciplina, la "metaforología", o sea, el estudio del mundo a partir de la metáfora, quien también escribió un libro fascinante que se llama la "Risa de la muchacha tracia" una prehistoria de la teoría. De su origen. Nos deja un pequeño relato, aclarando que la teoría nace con Tales de Mileto, a quien consideramos el primero de los filósofos. Y ¿qué pasa? Tales de Mileto, que además de filósofo era astrónomo, una noche de verano mirando el cielo y caminando... se cayó en un pozo y quedó totalmente atontado, y lo primero que escuchó en su aton-

tamiento fue a su criada, que era una muchacha tracia, se estaba riendo de su estupidez, que lo llevó a darse el porrazo. Creo que nunca escapamos... que nunca escaparemos de ese que es el pecado original de la fascinación de la teoría. Una contemplación que nos lleva también a hacer el ridículo en un momento... una sensación de ridículo a la que no podemos escapar.

Segundo: otra de las tantas cosas que... me llama la atención. Creo que alguna vez hablamos de respuestas ... Pero vos hablas por ejemplo del Rojas, y cuando decís Rojas te referís siempre a la gestión Gumier. Pero el Rojas sigue, hay otra gestión. Hay como un hiato, más de una galería del Rojas... no hay un solo Rojas...

SGN - Hay un Rojas que me interesa que es el Rojas de Gumier, que no es el Rojas ligado al "espacio", básicamente, y creo que es algo que ya lo comentamos....
(risas cómplices)

RC (Al público) ¿Alguna pregunta...? Les agradecemos muchísimo la atención y nos vemos mañana. Gracias.

Claudia Haber

Inaugura "Jardines Fluctuantes"

El sábado 8 de diciembre a las 19 hs.
en el C.C.Borges
(Viamonte y San Martín)

www.jardinesfluctuantes.8m.com
claudiahaber@yahoo.com

Verónica Ballestrini

Centro Cultural Recoleta

17 de enero al 10 de febrero

www.geocities.com/veballestrini

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

Av. Roosevelt 5367 (1431) Cap. Fed. Tel/fax.
4522-1214
informes@lacarpinteriaarte.com.ar
www.lacarpinteriaarte.com.ar

Espacio de Arte Lelé de Troya

Bar - restaurant
Casa de vinos
Un espacio dedicado
a las artes plásticas

Próxima muestra:
Ana Casanova

Inaugura viernes 14 de diciembre
a las 19 hs.

Costa Rica 4901
Tel: 4832-2726

Sonoridad Amarilla

Premier
FRATICORNICOS
Primer combo cualquierista
semiimbécil

Presentación el 14 de diciembre
a las 21 hs.

Martes a domingos de 12 a 02 hs.
Fitz Roy 1983/5 – Palermo
Tel.: 4777-7931
E-mail: sonoamarilla@house.com.ar

¿Cuál fue el último disco que te compraste? ¿Ese?
¡Siempre lo mismo! ¿No te aburrís un poco? ¡A ver si
te compras un par de discos como la
gente! No te preocupes, casi todo tiene solución. Mirá,
haceme caso, metete en este sitio de internet: WWW.gourmetmusical.com, y empezá a buscar lo si-
guiente. ¿tenés para anotar? Bueno, ahí va: Ginastera, Al-
berto - Paz, Juan Carlos - García, Leo - Acqua Records -
Electroacústica - Drexler, Jorge - Valverde, Gabriel - Sar-
moría, Nora - Compañía del tempranillo - Melopea Discos
- Melero, Daniel - Sztternszejn, Gabriel - Paralelo 33ª - He-
rrero, Liliana - Mateo, Eduardo - Balzi, Beatriz - Electróni-
ca - Aharonián, Coniún - Tango - Índice Virgen - laies,
Adrián - Baliero, Carmen - Carlevaro, Agustín - Aguirre, Ju-
lián - Abalos, Adolfo - Moraes, Vinicius - Rada, Rubén - Bo-
la de Nieve - Spasiuk, Chango - Paraskevaïdis, Graciela -
Tacuabé Discos - Arias, Anibal - Todd, Cecilia - Bértola,
Eduardo - Saba, Lilian - Bochatón, Francisco - Lanza, Al-
cides - Huancara - Rovira, Eduardo - Frágil Discos - Juá-
rez, Manolo - Carnota, Raúl - Baliero, Carmen - Cuarteto
Latinoamericano de Saxofones - Rego, Analia - Lazaroff,
Jorge - Trama - Flores, Rudy y Niní - Vega, Carlos - Lap-
sus! - Folklore Argentino - Gómez Carrillo, Manuel - Suárez
- Random Records - Falú, Juan - Toquiño - Tosar, Héct-
tor - 303 - Antigal - Ubal, Mauricio - Leandro Fresco - Moz-
zi, Gustavo - Cumbo, Jorge - Folklore Uruguayo - Villegas,
Enrique "El Mono" - Goyeneche, Roberto - Colectivo de
Creación Sonora - Viglietti, Daniel - Le Mans - Valladares,
Leda - Fabini, Eduardo - Sendor - Etnomusicología - Trío
Gótico - Cuarteto Cedrón - Kabusacki, Fernando - Campo-
dónico, Luis - La Posta - Cardei, Luis - De boca en boca -
D'Rivera, Paquito - Martirio - Música Ficta - La Tinya - Cul-
trún Compositores Asociados - OBQ Trío - Alchourrón, Ro-
dolfo - Cineplexx - Se acaba el papel, así que para em-
pezar creo que está bien. Si no encontrás lo que buscás, o no
sabés por donde empezar, mandás un e-mail a mensajes@gourmetmusical.com y preguntá todo lo quieras.
¿No tenés internet? Lo bien que hacés, mejor, te digo... lla-
má por teléfono al 4801-7961 (si no estás en Buenos Ai-
res, marca 54 11 antes, ¿no?). Te digo más, para que no te
aburras, si contás cuantos nombres de personas hay en la
lista te hacemos \$1 de descuento en cd's que cuesten más
de \$10. Y bueno, che, después no digas que no hay nada
para hacer en el verano.

Agregar al mundo lo que deseamos de él

Por Jorge Gumier Maier
12 de octubre de 2001. Mendoza

Voy a empezar hablando, o explicando mejor que es el Centro Cultural Ricardo Rojas, durante mi estadía allí como curador. El Rojas es un espacio que empezó a tener un papel importante en áreas como teatro fundamentalmente, y literatura.

Se hicieron algunos cursos o algunos espectáculos bastante interesantes y transgresores para la época o alternativos -como se dice a veces- y desde ahí en más las autoridades quisieron mover un poco el resto de las áreas. Había un pasillo que conducía al teatro, que no tenía mucha utilidad; era ancho como pasillo pero angosto como ambiente y no servía para nada.

En esta remodelación a alguien que trabajaba dentro, se le ocurre sugerir por qué no transformar ese pasillo, ensanchándolo, en una suerte de galería de arte o espacio de exhibición. Yo trabajaba con él, es un amigo mío. Me recomienda, me pregunta si quiero hacerme cargo. Hasta ese entonces yo nunca... digamos, yo soy artista plástico; era docente de plástica en ese momento, y hacía crítica de arte, pero justo dejé de hacer crítica en el '90 y empecé con la galería.

Se inaugura en el '89.

Más o menos podemos decir que abandoné la crítica y empecé, improvisadamente, como curador. Como era un espacio sin ninguna trayectoria, sin una historia previa y estaba fuera de circuito -no ubicado en el circuito de espacios de exhibición de Bs.As.- lo tomé sin ningún peso o exigencia sobre mis espaldas.

Muchas veces me han preguntado cómo surgió

el espacio del Rojas o cómo hice el Rojas... Medio de verdad medio en broma... digo que lo hicieron los artistas que estuvieron en el Rojas y no yo.

En ese sentido, en esa época, hacia el final de los '80 había en Bs.As. una hegemonía, un predominio bastante claro de lo que se llamó la Transvanguardia o el Neo-expresionismo y llegó a ser una presencia casi excluyente de cualquier otra posibilidad creadora.

Pero había una cantidad de artistas que a mí me interesaban y que no tenían mayormente posibilidades de mostrar en lugares mínimamente decentes; es decir, lo hacían en bares, discotecas, etc. y bueno... yo los fui mostrando a estos artistas, que en parte son a los que me referí ayer y en parte son de los que me voy a referir hoy.

De alguna manera, bastante impensada, tal vez por el contraste que suponía el perfil de ésta galería con lo que mayormente se mostraba en los espacios más consagrados, se generó una tensión. Creo que después de la tensión que generó, empezó a transformarse; medio en una cuestión mítica. Mítica en el sentido de fantaseada, mentirosa...

Una de las cosas que yo decía ayer, cuando se adjudica un cierto procedimiento a un procedimiento, o a un material o una imagen muy definida, la particularidad es ser el paradigma de todo lo que ocurría en el Rojas. Ahí mostré obras desde geometría, hasta otras hiper decorativas y barrocas... digamos: fue variado.

Sí había "algo" (como decía Siquier ayer), un núcleo que lo podía definir; no por sus formas, pero sí el núcleo lo puede definir y quizás, en gran parte, este grupo de obras y artistas esta-

ba definido por oposición a lo anterior, a lo que yo acabo de señalar como hegemonía de la Transvanguardia y el Neoexpresionismo en la pintura que, fundamentalmente, se producía en la Ciudad de Bs. As.

No sé si decir algo más, si esto resulta aclaratorio; pasemos directamente a la imágenes y después a hacer un resumen, si se puede, de lo charlado ayer y de esta charla de hoy. Nada más.

(Continúa contemplando las diapositivas que expone). Así como ayer aparecieron algunos artistas a los que llamé “paradigmáticos del Rojas”, como Benito Laren, que hizo su primer muestra individual en el Rojas.

Hoy voy a mostrar otro “paradigmático del Rojas” que es Marcelo Pombo. A pesar de que no mostró con demasiada frecuencia quedó fuertemente asociado al Rojas. Puedo decir que casi le transfirió parte de sus características a la identidad de la galería. Y así como ayer mostré a Fabio Kacero, al que no podemos mostrar como un artista del Rojas, hoy voy a mostrar a una artista que jamás mostró en el Rojas que yo la conocí después de dejar la Galería.

Se trata de Fabiana Imola, una artista de Rosario, que tiene una producción variada en objetos y dibujos, y que anteriormente también hacía pintura.

Traje nada más algunas series o algunos ejemplos de dibujos; todos tienen 1 x 0,70 mts. y están realizados con fibrón marcador.

Estos son los primeros de ella, lo que vemos en

general, es plateado. En algunas es muy difícil captarlo por las tomas fotográficas con lo cual hay una cierta iridescencia en todos los trabajos, a veces es plateado, a veces es dorado, en otros usa tintas... Es una iridescencia que se nota cuando nos vamos acercando a la obra.

Estas obras tendrán tres años y en la primera de las series hay un influencia bastante grande de una artista francesa muy importante que tal vez la conozcan porque hace construcciones de distintos materiales, a veces de cemento, en parques, en Italia Holanda, etc, y los va rellenando con restos de azulejos; una onda medio Gaudí para que la ubiquen más fácilmente.

Elegí justamente a Fabiana porque no mostró nunca en el Rojas. Esto de definir las estéticas por pertenecer a un lugar me parece bastante riesgoso y equivoco a la vez; muestro su obra porque no es un artista bastante celebrada... no, no... digamos que no tiene tanta repercusión como otros y me parece que acá, volviendo a lo que decía Cippolini ayer, la reserva de sentido o de sin sentido es compleja. Es muy difícil encontrarle un sentido a éstas obras. No tenemos mucho más que contemplarlas; casi diría que me interesa este rol marginal que ella tiene tanto en el panorama de Argentina como en el de Rosario en particular.

A medida que avanzamos en sus series fijense cómo se va complejizando el dibujo; hay más elaboración. Fíjense que hay partes que parecen encajes, el diseño es mucho más minucioso.

Hay una frase muy interesante de ella. Cuando la conocí quería hacer clínica conmigo; le preguntó: “Bueno a ver... ¿y vos qué haces?”, y ella

me dice: "Yo hago dibujos negro sobre blanco y después los decoro con plateado y dorado".

Esa idea de decorar un dibujo me pareció maravillosa y le dije que quería verlos, siendo estos los primeros que me muestra.

Hay cierta reminiscencia al arte textil o a la tapicería, o las artes decorativas, las lacas orientales etc, etc... También podemos asociarlo al arte psicodélico que fue hecho bajo el afecto de alucinógenos en la década de los '60.

Vamos viendo ahora como la paleta de colores se empieza a reducir y hay una presencia de "decorar sus dibujo" a medida que su dibujo se va complejizando cada vez más, mucho más dibujístico, mucho más diseñado. El color ya no ocupa plano, está entramado en una especie de texturas, que tienen un contraste muy particular entre si, como son naranja y verde, con el plateado decorando el trazo negro del dibujo.

Terminó Fabiana Imola, pasamos a otro artista.

Marcelo Pombo que es el que está en el afiche; la cajita de Cepita decorada con moñitos que ilustra el afiche de estas Jornadas es una obra de Marcelo Pombo.

Esta es una obra vieja de Marcelo Pombo; un tocadiscos Winco de la década del '60, primeros años de los '70 en ésta época estaba muy seducido por la pintura de Jackson Pollock, el dripping, el chorreado de pintura y por toda la cosa musical. Tuvo un grupo de rock en ese momento. Y este era su viejo Winco al que le agregó un collage de fotografías, mucho chorreado, mucha pintura, había algo de brillantina, había algo de esmalte de uña, una cosa así muy nacarada, muy colorida.

Todo este trabajo pertenece a la primer etapa de Marcelo, generalmente lo que hacía era recolectar de la calle, o de cualquier lugar, elementos de deshechos, muebles, algún banquito, etc. materiales descartados, sin valor estético a los cuales él decoraba, (de vuelta a la decoración parecida a la de Fabiana Imola). En el caso de Marcelo

Pombo él dice que le encanta agarrar lo feo y trasformarlo en lindo; es decir, no solamente, pero hay en la base de los trabajos de Pombo una labor de embellecimiento de lo naturalmente no lindo, sobre todo de la primer etapa, porque después van a ver que va cambiando.

De los trabajos que vamos a ir viendo, muchos de ellos forman parte de la Colección Bruzzone. De la misma época un long play, también chorreado, un chorreado bastante brutal... y por estética, lo podemos asociar al movimiento Punk, ¿no? Digamos, tiene que ver con la gráfica de las corrientes musicales de esa época.

Otro disco de Marcelo, con... parece un magma volcánico y ya aparece como mas notorio la suerte de ready made, me refiero a esa mandarina en el centro del disco. La apropiación que hace de imágenes de productos masivos de consumo es muy interesante.

Esta obra es del '88, '89. Es una baldosita de Pombo, que alguien memoraba otra baldosita de Pombo. Una baldosa real a la que le diseñó una especie de símil Mondrian, veamos qué interesante que es esta apreciación tan despreciada y tan personal que hace de Pollock como de Mondrian, porque no son, ni los colores de Pollock, ni los colores, ni la estructura de Mondrian. Pero él la llamó "La baldosa de Mondrian". Tiene stickers de animalitos de esos que se venden en los kioscos.

En Pombo está muy clara la idea de embellecer la banal, lo vulgar, o de encontrar poesía en lo no catalogado como poético.

Esta otra obra de la Colección Bruzzone, que se llama "Vitreaux de San Francisco Solano". San Francisco Solano es una localidad del conurbano bonaerense, muy pobre, muy golpeada. Marcelo Pombo fue durante varios años maestro de chicos con síndrome de Dawn. En esa escuela él confiesa que le debe todo a los chicos, que todo su aprendizaje, sus técnicas son todas las que utilizaba con los chicos cuando daba sus clases.

Por ej.: se rompían los vidrio, no había plata pa-

ra reponerlos, entonces había que tapar esos agujeros, y bueno... para que no fueran los mismos chicos con síndrome de Dawn los que tenían que tapar los vidrios rotos de su escuela el transformaba eso una actitud creativa. Entonces a los chicos les enseñaba cómo ir arreglando con nylon, cartón y con la cinta como ir remendando, y después se mandó éste trabajo, que luego se dio cuenta que era igual a las operaciones de reparaciones que hacía con los chicos en la escuelas.

No sé si se entiende este trabajo. Es una plancha de madera; lo que vemos con tonalidades un poco más ocres o un poco más celestes son bolsas de residuos, lo que vemos como negro son las bolsas de consorcio y están sujetas con cintas. Es decir un plástico al otro se sostiene con ventanas y con la cinta adhesiva.

Marcelo Pombo ha logrado desarrollar una técnica obsesiva y sofisticadísima de manipulación del esmalte, que no es un material muy dúctil: no es el óleo no es el acrílico, y por tiempos de secado, por superficie, va agregando una gota sobre otra.. por cantidad de diluyente o ausencia del mismo ha adquirido todo un conocimiento del material que le ha permitido crear unas sensaciones, atmósferas y texturas que realmente son muy sugerentes.

Luego de trabajar en la escuela con chicos Dawn, trabaja en una agencia de Prode todo el día. Estaba completamente alienado, y hay como una especie de exorcismo. Toma uno de estos cartelones de Prode que había en la agencia y lo único que hace es colocarle una planta artificial de las mismas que se usan para decorar esas agencias y le añade estas pequeñas manchitas blancas que vemos, que son unos pequeños óvalos que recortó en un material plástico blanco.

La decoración de Marcelo es barroca y melancólica, y esto me parece una de las características de su obra.

En esta obra podemos ver un bebé y el recuerdo a la madre; década del '60 hippie, mucha pintura negra en las pestañas, llorando... y consolándola al mismo tiempo.

El dice que veía esta cosa de pintura que se corría, ¿no? En el medio de una cosa dramática, a la madre le había pasado algo y no sabemos qué es, y también de la intensidad de la madre de disimular frente al hijo éste dolor para no transmitírselo.

No sé si es verdad o no, pero como toda leyenda familiar tiene un perfil mítico, pero es lo mismo que él explica de su obra: transformar el dolor, transformar lo vulgar, lo banal en algo. Poetizarlo. Una operación de poetización del mundo y una sensación, una idea de fluir, de transformación... Sus cuadros a pesar de que no se mueven, de que no son cuadro cinéticos, por esta cantidad de capas que tienen los transforman en algo muy atmosférico y fluyente.

Vamos a ver un detalle de éste autorretrato de él con la madre, para poder apreciar el trabajo de las gotitas de esmalte. Lo primero que vemos en el saquito del bebé son unas manchas muy grandes, amorfas, tienen mucho diluyente. Vemos luego otras celestes azuladas con el material más denso; sobre esas, a su vez, una gota blanca. Fijense el fondo, la cantidad de trabajo que tiene.

De Marcelo Pombo hablamos en general de obras pequeñas.

Esta otra obra del '94, es un sueño de él. Se repite el motivo que ya vimos; las guirnalda florales, esa cosa selvática, húmeda, fluyente, en donde no todo es goteo, también hay trabajo de pincel.

Esta es una bandejita de esas que se compran en las casas de cotillón para las fiestas infantiles. Ya tenía impresa la mascarita del payaso, lo que le agrega es todo ese trabajo floral o vegetal que la está como decorando.

Esta es otra de las series de Marcelo, que con-

siste en tomar cajas de diferentes productos-como el Cepita del afiche- y decorarlos. Esto es algo a lo que Marcelo recurre constantemente. Coloca moñitos, cortinas, lluvias de cortinas hechas con bolsas de plástico. Tenemos una caja de whisky, o de un vídeo porno. De vuelta aparece la idea de la cortina, lo que cuelga o la guirnalda.

Las próximas imágenes son de su última serie, que comenzó hace dos años. Son mucho más paisajísticos; la idea de paisaje es mucho más clara que los trabajos anteriores, donde eran mucho más superficiales dentro de la obra. Vamos a ver siempre, o casi siempre, una preferencia por el horizonte. Una mayor complejidad en color, lo que le otorga sensación de espacio, de profundidad...Y vuelve a aparecer el tema de las guirnaldas, acompañado de modo recurrente por una serie de estructuras rectangulares. A veces las planta como si fueran señales de ruta y otras veces están flotando. Todo siempre es esmalte sintético.

Bueno... y llegamos al final. Me interesa plantear como resumen de estos artistas algunas cuestiones. Los artistas que traje no es que me parezcan los mejores, digamos... yo hice una selección que me parecía que tenía cierta diversidad y cierta coherencia para poder mostrar aquí en Mendoza.

A veces muestro otras selecciones, digamos... no quiero presentarlos como modelos a imitar, sino como ejemplos, casi didácticos de algo que a mi me atrae y me interesa mucho en el arte y que es algo a lo que ayer Rafael hizo referencia.

Es a esa clase de oficio, y hablando con Rafael Cippolini, yo le decía que a mi me parece que más que oficio toda esa cosa yo lo veo como "procedimiento". Ayer veíamos a Kacero: plástico, goma espuma, el capitoné, la computadora, imágenes. Squilliro: palanganas, pedazos de vidrio, luz. Benito Laren: pintura sobre vidrio, pin-

tura por debajo, trabajo obsesivo, bisturí.

Todos han venido a desarrollar como mecánicas, saberes artesanales u oficios muy particulares, que por ahí no se enseñan en ninguna escuela de arte. Digamos no nos enseñan a pintar con esmalte en las escuelas de arte, o a pintar bajo vidrio o a hacer colchonería o tapicería. Han debido adquirir ciertos oficios, pero no es solamente que han debido aprenderlo. Es también una forma de ser, de representarse en el mundo.

Voy a hacer una versión libre del libro "El ojo y el espíritu". La autora dice algo así como que "vemos el espacio, está el mundo, nos asombra, nos inquieta, qué carajo es esto, dónde hemos vivido". Está hablando del niño incluso y que la forma de entenderse, de ser, es esta manipulación de las cosas del mundo.

Entonces, el juego en los niños, la creación artística en los adultos... ésta actividad lúdica que esta menospreciada por esto que es simplemente un juego, porque es de chicos, no tiene sentido.

"Todo esto constituye nuestra afirmación en el mundo".

Somos en mundo manipulando, nos podemos entender encontrándonos en un lugar en el mundo, por así decirlo, y para encontrarse un lugar en el mundo algo hay que hacer en ese mundo. Lo estoy diciendo en un lenguaje bastante coloquial como para que podamos entendernos.

Entonces, estas manipulaciones de agarrar estas cajitas, que también era el material que juntaba para poder llevar a sus clases con los chicos Dawn, esta expropiación tiene un misterio. ¿Por qué darle un significado a esa cajita? ¿Por qué no ver esa cajita como la vio Marcelo Pombo? Que esa cajita de Kolinos, vamos a decirlo así: era divina, que tenía uno colores bárbaros. Una de las cosas que más obstinadamente se

remarcó hace años atrás cuando Pombo empezó a tener cierta fama y repercusión en Bs.As., fue la feroz crítica que él hacía a la sociedad de consumo a través de sus packaging, justamente por sus envases.

Pombo no quería hacer una crítica. El whisky se lo tomaba, la película porno la veía, y lo otro era juntado en un farmacia amiga y era material para su trabajo.

Esta cosa de enmienda que dice Cippolini de lo discursivo. Yo no diría solamente de los críticos o de los historiadores. Me parece que estos "tics" discursivos son propios a todos los que estamos en el mundo del arte. Y a veces los artistas somos quienes más realizamos estas operaciones sobre nuestras obras y la de nuestras colegas.

Y acá está el propósito de enmienda, encontrarle una razón a esa intuición de ese material, a esas operaciones y decir: "bueno...y ...a los hombres debe ser políticamente correcta".

Es decir, a nadie se le ocurrió decir, por el contrario, que él "celebraba" a la sociedad de consumo. ¿Por qué no?

Todos decían que él hacía una crítica feroz a la sociedad de consumo; y lo que hacía, en realidad, era otra cosa.

Me parece que era esto que yo decía antes, ser en el mundo... en esta condición inevitable hacia el juego en el ser humano.

Cuando se dice ficción, se dice ficción, ¿no?

Ayer hablaba de que no se puede hablar de verdad y de falsedad en el arte. No hay cosas verdaderas, no hay cosas falsas. La verdad no existe en el arte. Tampoco si algo es verdadero o si algo es falso...

Cuando digo ficción, no estoy diciendo algo que es mentira enfrentado a la realidad. Cuando digo ficción estoy hablando de vuelta a lo de Marco Ponti. O cuando Derrida habla del arte como "producción delirante". Quiere decir entonces: una producción que no tiene la lógica de las demás producciones.

Es decir, el arte es una producción delirante, tie-

ne una lógica que es la del delirio. El delirio no entendido como patología, se entiende, ¿no?, sino como otra forma discursiva.

Las cosas se encadenan, las cosas se vinculan, y esto tiene un poco que ver con lo que señalaba ayer, de producción semiótica, de producción de sentido, de cadena de sentidos y no de definición de un sentido único irrevocable y definido.

Entonces a mí me interesa, lo que a mí me gusta subjetivamente y no obligo ni digo que sea lo mejor. Lo que a mí me permite tener una experiencia estética como contemplador son ciertos tipos de obras, cierto tipo de artistas donde yo noto este elemento que llamo, y al que ayer hacía referencia, que es esta suerte de trip, mambo, viaje. Hoy lo puedo llamar ficción, producción delirante.

Es lo que podríamos llamar y ser un poco frívolos: "divertirse". Divertirse en realidad significa, si entendemos las raíces etimológicas de divertirse, verter en otro lado, es arrancar de sí.

Lo único que les pido es que me hagan olvidar de mí un momento, digamos... lo que le pido al arte es que me sustraiga de mí mismo.

Quiero, y no digo que esto deba ser el arte, quiero una capacidad de vuelo y quiero meterme en la película del otro. Lo que me interesa mucho es, después de tanto tiempo de estructuralismo donde se decía que el sujeto no existía, una de las cosas que me gusta de estos artistas que he mostrado y de muchos otros del presente y del pasado, es esta pregunta que yo me hago: "¿Qué tendría este tipo en la cabeza?". Hay como una curiosidad, como un deleite de cómo se le ocurrió; por decirlo en términos más sencillos: "cómo se le ocurrió éste mundo".

(Aplausos)

Cippolini Gumier, producir diversiones, también es producir "versiones"; "divertir" y en ese sentido esas diversiones son provisorias o capri-

chosas. Es producir más de una "versión", y ver que no hay una sola versión monolítica sino, que fue precisamente diversificada.

Gumier ¡Ahí está! Muchas gracias Cippolini, gracias a que lo tenemos acá. Está muy bien porque apunta al sentido de que no hay un sentido único; todas son "versiones".

Las lecturas del arte son todas ciertas. Vos a veces pensás que alguien se equivocó al leer algo, pero ¿cuál es la lectura verdadera de una obra de arte? ¿Alguien puede establecer un parámetro?

Las obras que a mí me emocionan a otros lo emocionan. Eso no quiere decir que no se produzca experiencia estética. La experiencia estética se produce, para el otro se producirá con algo que para mí no funca ni para adelante ni para atrás. Pero bueno, ese es un problema mío, si es que es un problema.

Esto de escamotear al arte de un sentido único, coagulado, preconcebido y concensuado que a veces no nos damos cuenta que es tan útil, o que es tan único porque lo compartimos casi el 90% de los presentes en un lugar determinado y creemos que es una especie de verdad revelada, y no descubrimos el carácter subjetivo y por lo tanto arbitrario que tiene.

Este carácter, esta imposibilidad, este sustraer al arte de estas regulaciones o normativizaciones; y este volver, para mí, a fijarme en el marote del artista o en el espíritu, ¿no? ¿Por qué hace esto? Pero no con la idea de hallar un mensaje, sino con la idea de, como dice Steiner, que ha escrito un libro muy interesante de artes visuales que se llama "Presencias reales", él habla de la "resonancia". Dice: "¿Cuándo se produce el arte? No el objeto de arte, sino el acontecimiento.

"Cuando algo del otro, te resuena en vos."

Dice -y curiosamente el domingo pasado, casi lo mismo dice Juan Gelman el poeta argentino en Página/12- que dice: "cuando algo que dijo, hizo o te mostró el otro, te desata nuevamente la fábula interior"

Steiner, llama "fábula interior" al relato permanente que nos hacemos sobre quiénes somos. Con el mambo de por qué estamos acá, es medio inexplicable, pero estamos, frente a ese asombro, frente a ese misterio, frente a la vida frente a la existencia, toda nuestra vida no es sino un permanente fabular. Son éstas versiones distintas que nos hacemos, son estos enganches que hacemos con el otro cuando hay un diálogo.

Inclusive cuando las lecturas sean erradas, no está mal que estos cuadros que yo llamo melancólicos de Marcelo Pombo para ustedes sean euforizantes. No está mal ninguna de las posibilidades.

Algo de él desató en mí esa fábula, volvió a renovarme, y en ustedes, posiblemente, fue lo mismo pero de otra manera.

No sé si quería decir algo más... Si, quería por ahí brevemente cerrar con lo que hablábamos ayer del surgimiento del término del "arte light". A raíz de una de las primeras muestras de estos artistas en la que estaba yo incluido y es un término que vuelve a la carga. Cada tanto vuelve a aparecer como un término peyorativo.

Estos procedimientos que estoy señalando en estos artistas en el decorar el dibujo en blanco y negro de Fabiana Imola, en el de hacer con plástico y basurita una obra como Marcelo Pombo, etc., no creo que haya simplemente "divertimiento" en el sentido de "diversión" como habíamos establecido recién. Sino que también hay una profunda actitud ética.

Frases que han dicho muchos artistas a lo largo de estos años y que serían bastante iluminadoras, me ayudaría a terminar de definir... pero por casualidad, leyendo otra cosa, leí una frase que me gustó mucho de Gandhi, y que dice: "Hay que agregar al mundo lo que deseamos de él".

Me parece que esto puede explicar las operatorias, o alguna de las operatorias, de lo que hemos visto.

Bueno.... nada más.

¡Muchas Gracias!

El coleccionismo como relato

Por Gustavo Bruzzone
13 de octubre de 2001, Mendoza

En general cuando comienzo a pensar en colecciones de arte me vienen a la mente dos colecciones extranjeras. Dos colecciones que para mí son muy importantes y que marcan la posibilidad de hablar del coleccionismo "como relato".

La primera de ellas tiene que ver, en realidad, con una "actitud"; con un espíritu y es, nada menos, que la colección que forman los esposos Arensberg en Nueva York a comienzos del siglo XX. Walter Arensberg es un personaje que entre 1915 y 1925 se convierte en el "gran animador" de, prácticamente, todos los movimientos vanguardistas que se estaban viviendo en esa ciudad. Él mismo era poeta, y sufre un gran impacto cuando en 1915 ve por primera vez una muestra de obras de Matisse donde compra el retrato de "Mlle. Yvonne Landsberg", un cuadro extremadamente movilizante para las convenciones del arte de aquel momento, y en el contexto de una muestra había llevado a un crítico a definir a Matisse como el "Apóstol de lo feo". Es decir, estamos en 1915 y hay alguien que con el que pocos podrían disentir que hace esa afirmación sobre la obra de Matisse. Las reseñas de los críticos en general dudan entre morarse y despreciar la muestra de Matisse. Sin perjuicio de ello, él queda fascinado con el cuadro y lo compra, situación que lo lleva a recordar el impacto que otro cuadro le había producido un tiempo antes y que era nada menos que "Desnudo bajando por una escalera" de Marcel Duchamp que había visto en el Armory Show. A

partir de allí, quiere comprar ese cuadro, busca ese cuadro para comprarlo.

Bueno... en poco tiempo —como todos sabemos— se hace amigo de Duchamp y es el gran animador del movimiento Dada en Nueva York. Posiblemente los dadaístas de NY no podrían haberse desarrollado sin el impulso de los esposos Arensberg especialmente por el apoyo económico —porque eran gente de muy buen pasar económico— pero, y esto es lo que quiero destacar, sobre todo por la "actitud" de los Arensberg. Como nos cuenta Francis Naumann en su trabajo sobre el movimiento Dada en NY, aquellos que por ese entonces frecuentaban su departamento, solía decir, por los cuadros colgados y objetos que tenían en su casa, que tanto Walter como Louis Arensberg "estaban locos" (muchos de los que coleccionamos arte contemporáneo argentino nos enfrentamos a esta definición; diría que es casi un "lugar común" entre mis amigos coleccionistas que alguien les haya dicho esto o hayan tenido esa sensación...)

Bien, es hacia fines de 1925 que por problemas financieros, y por problemas familiares, que dejan NY y se van a vivir a Hollywood y, de esa forma, desaparecen como promotores del arte, sin perjuicio de quedar vinculados a Duchamp. En la actualidad la Colección Arensberg forma parte de la colección permanente del Museo de Philadelphia. En realidad es un lugar inevitable si uno viaja a Nueva York porque en tren se llega rapidísimo...

Entonces hay una "actitud" que no tiene rela-

ción directa con la capacidad adquisitiva que tiene una persona. Comienzan a reunir los objetos que se estaban gestando en ese momento; viendo los objetos que en el mismo momento se empezaban a construir y que, objetivamente, provocaban estupor tanto o más que a los críticos, entre sus amistades como entre sus familiares que consideraban esas compras como un gasto inútil. Esa es la "actitud" de los Arensberg que me parece que tiene que ser rescatada. En el sentido de estar adquiriendo y formando "una colección de futuro". Apostando a algo que aún no se sabía qué era y que muchos no daban crédito de lo que podía ser o llegar representar, porque todavía hoy se seguimos hablando de ese comienzo del arte moderno como algo sin sentido, y todavía hoy se lo sigue criticando y desprestigiando. Si hoy, después de toda el agua que ha corrido, y si fuera materialmente posible que las obras que ellos compraron en ese momento salieran a la venta, su adquisición sería elogiada pero no tendría ya el misterio del riesgo de haberse comprometido con algo que sólo ellos pudieron advertir como trascendente. Esta "actitud" no la da el dinero.

Entonces me imagino a los Arensberg en su departamento, a Walter jugando al ajedrez con Duchamp; a los dos entusiasmándose con la conformación de la "Exposición de los independientes" en 1917, donde Duchamp sienta el precedente y quiebra con su gesto para siempre el mundo del arte enviando el migitorio que llama "Fountain"... y todo lo que vendría después producto de esa provocación... Porque si bien el gesto es claramente duchampiano es Walter Arensberg su cómplice quien apoya la decisión y la estimula. Es prácticamente gran parte de la historia del arte moderno que se juega en las actitudes que van desde el rechazo en 1912 en París del "Desnudo bajando por una escalera" por parte de los cubistas, al envío de "Fountain" a la Exposición de los Independientes de 1917 en Nueva York. No todos lo pudieron ver, entender; los Arensberg sí, reuniendo y conservando

los objetos de un tiempo crucial para la historia del arte y que hoy son testigos que sirven para "relatar" ese momento.

Ya señalé que los Arensberg, como coleccionistas, son de ese grupo que puede hacerlo porque tiene una buena disponibilidad económica, un poco snob, y que pueden destinar parte de su fortuna a comprar arte... y bueno... dilapidan su dinero de la manera que les parece... Pero no es por el dinero que tenían que pudieron hacer lo que hicieron. El dinero ayudó pero fue absolutamente secundario —o casi— frente a la "actitud".

Por eso generalmente a mí me gusta mencionar como otra colección en la misma línea la que formaron los años '60 y '70 esposos Vogel que actualmente viven en Nueva York. Se trata de Dorothy y Herbert Vogel y que, para mí, comparten con los Arensberg, la misma "actitud". En su momento son dos jóvenes que tienen su trabajo, un empleo que mantuvieron hasta que se jubilaron. Herbert era empleado de correos, y Dorothy bibliotecaria. Se conocieron en 1961 y se casaron al año siguiente. No tuvieron hijos. A los dos les interesaba el arte, visitaban muestras, concurrían a talleres, tenían aspiraciones de convertirse en artistas. En ese mundo se conocen y estoy hablando de un tiempo todavía fuertemente influido por los movimientos generados en la posguerra en los Estados Unidos y que, básicamente, se vinculan al expresionismo abstracto. Lo que ven los Vogel es el quiebre, la reacción con todo eso que se produce con la aparición del minimal y al arte conceptual.

Vivían y viven en un departamento que conservaron toda su vida y no tenían demasiado espacio (vuelvo a repetir: era dos empleados que estaban interesados en el arte; no dos acaudalados miembros de la "aristocracia" neoyorquina; dos personas comunes pero con la "actitud" necesaria para poder ver más allá) A comienzos de los '60 su casa estaba repleta de trabajos hechos por ellos —recordemos que querían ser

artistas-. Con el tiempo tienen la intuición de que algo estaba ocurriendo más allá del boom de los expresionistas norteamericanos. Comienzan a advertir todo lo que fue el minimal en sus orígenes y, después, el arte conceptual. Decidieron destinar el sueldo de uno de los dos a comprar obras todos los meses. Generalmente todos los sábados salían a visitar galerías; visitaban también mucho los talleres de los artistas con quienes se comunicaban permanentemente, eran amigos de muchos de ellos —especialmente de Dan Graham y Sol Le Witt- y así, con gran esfuerzo, lograron reunir la mejor colección del mundo, en pequeño formato, de arte minimal y conceptual. En una entrevista con Ruth Fine, Dorothy explicaba: "... Teníamos dos trabajos, así que era poco el dinero extra. No era mucho, pero algo es necesario. Creo que nos estimulábamos mutuamente. Realmente teníamos la intención de comprar arte. Lo que no sabíamos era que podíamos tener una colección como la que tenemos ahora. Creo que estábamos en el lugar justo en el momento justo con la información adecuada y lo aprovechamos...".

Hoy la colección de los Vogel forma parte de un ala del National Gallery of Art de Washington y son reconocidos como unos de los coleccionistas más importantes del mundo. Es aquí donde uno puede advertir que no hace falta una gran fortuna como la que sí tenían los Arensberg, o como la que tienen muchos coleccionistas en nuestro país, que tiene mucha fama y nivel internacional. Sino que se puede formar una colección desde pequeños recursos tratando de formar algo en base a una cierta "actitud". Lo importante entre la actitud de los Arensberg y los Vogel, en el espíritu de unos y otros, fue ver y advertir que algo estaba sucediendo en ese momento, que muchos críticos se reían, burlaban o criticaban despectivamente. Formaron colecciones que el tiempo les dio la razón y ellos fueron los que la pudieron armar.

Más allá de lo que puede significar en términos

de inversión económica, más allá de eso, yo rescato el espíritu, la actitud que te puede llevar a ver, a advertir lo que está pasando en "ese momento"; que ahí, en ese instante en está ocurriendo algo. Sin querer hacer comparaciones, lo cierto es que comenzar a reunir objetos como un rescate de algo que está ocurriendo es algo que a mi también me pasó. Por eso me interesan esas colecciones, aparte de las obras que las componen, y por eso las quiero comparar con ustedes a modo de ejemplo.

Podría hablar de muchos otros, que se puede hacer un parangón, pero respecto de otros coleccionistas que pueden haber en la Argentina. Pienso en Juan Bautista Sosa, que dona obras para armar la colección del Museo de la Plata. Pienso y voy para atrás y pienso en el primer coleccionista de arte que fue Guerrico. Y estoy hablando del siglo XIX, de personas que de alguna manera compraban arte a imagen de lo que veían cuando viajaban a Europa. Casi la totalidad de lo que compraban era falsificaciones; algunos trabajos hechos en los talleres de los maestros que querían tener. La regla en aquél tiempo y hasta bastante avanzado el siglo XX fue el eclécticismo. Pero en lo que hace a nuestra historia ese tipo de colecciones fueron pioneras. Tal es el caso de Guerrico del que Rosas se burlaba diciendo "ahí viene éste hombre haciendo cosas de gringo". Lo trataban como si fuera un tonto por lo que estaba haciendo. Acá si puedo hablar de la importancia que tuvieron como coleccionistas.

La colección de Juan Bautista Sosa es importante porque es la primera colección que incorpora, que compra a su sucesión, un Prilidiano Puyrredon; lo incorpora al conjunto de obras europeas y las dona. Es decir, es uno de los primeros antecedentes en el Siglo XIX de coleccionista que no compran solamente cualquier porquería -porque en realidad era eso, era en gran medida rezagos u obras falsificadas, lo que estaban comprando- Compran un artista argentino y fue un gran acierto. Pero la marca, co-

mo decía, siempre fue el eclecticismo. La importancia también del coleccionismo viene dada porque el Museo Nacional de Bellas Artes, que se genera con donaciones de obras, en realidad se conforma originariamente con obras donadas por Prudencio Guerrico (hijo de nuestro primer coleccionista)

Haciendo un salto grande, el primero en Argentina cuya colección tiene un guión, un relato, una coherencia con respecto a lo que anteriormente se había hecho es Ignacio Pirovano; que sin duda forma una de las colecciones de constructivismo internacional y nacional que hoy forma parte del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires. Esta es la primer colección coherente e importante que tiene la Argentina. Se trata de un hombre que también se destaca en la función pública, una persona muy influyente dentro de la administración peronista de la primer época.

Después otros coleccionistas... yo podría ir nombrando a otros coleccionistas más, y en realidad a mí me gustaría ir hablando de mi colección, de lo que a mí me pasó, lo que a mí me comenzó a impactar... porque hay colecciones, como por ejemplo, la Colección Blaquier, que tiene un importantísimo número de piezas de arte argentino en cantidad y calidad, pero que es, lamentablemente, casi una colección inaccesible. Es una colección privada que se encuentra cerrada al público, lo que es una pena... Es como un don, ¿no? Es como alguien que sabe cantar y no lo comparte con nadie, se lo guarda para él o canta en el baño. Una colección de esa envergadura tendría que estar abierta de una manera mayor a la que se encuentra en este momento. Si bien se prestan obras, no tienen un lugar abierto para ello. Una pena.

A mí la primer colección argentina que conocí, que me llamó la atención, por la actitud de lo que habían hecho fue la de Marión y Jorge Helft. Que es una colección amplia pero que tie-

ne un eje importante en los '60, con otros núcleos o nudos que les fue otorgando un criterio propio. Es una colección que ellos fueron formando desde su juventud. Ellos vivían en San Telmo y compraron un estacionamiento frente a su casa y le pidieron a un arquitecto que lo acondicionara para conservar y mostrar la obras. Hoy es un ejemplo importante de un pequeño museo que, como colección privada, se generó hace ya varios años en la Ciudad de Bs. As. Cuando la visité por primera vez me impresioné mucho y me dí cuenta que se podía llegar a armar una colección coherente con obras hechas por artistas argentinos, porque las muestras que yo veía en los museos no tenían la coherencia, o el guión como dice Marion, que tiene esa colección.

Otra colección importante que hay en la ciudad de BsAs. es la colección de Marcos Cury que se centra también en los años '60 y se cierra. Generó lo que se conoce como el MAC, yo creo que también es una colección importante que tiene que ser reconocida por la coherencia, que rompe con todo lo que puede ser considerado como ecléctico, que no responde al gusto o al capricho del que va coleccionando sin saber muy bien por qué si no a un guión. Hoy son muchas las colecciones que se van formando con ese espíritu. Los Helft han sido un factor importantísimo para la "evangelización" y consejo de muchos jóvenes coleccionistas. Hoy por hoy, la más reconocida y renombrada, y que acaba de inaugurar su propio museo es la Colección Costantini y que, pese a los importantes baches que aún tiene, representa, también, una determinada y clara intencionalidad: reunir obras que representen un recorrido de todo el arte latinoamericano. Y es de destacar, y agradecer también la intención con generosa de Eduardo para que tengamos en Buenos Aires el primer lugar para el arte hecho específicamente con esa finalidad, porque siempre por lo general reciclamos lugares para el arte, galerías, museos o lo que fuere. Y éste es el primer lugar destinado y pensado para llevar adelante un proyecto de

ese tipo.

Por todo esto señalo la coherencia y la importancia que le doy a la colección de Marión y Jorge Helft, a las colecciones de Pirovano y Marcos Cury, a la de Costantini, como ejemplos de colecciones en Argentina, mostrando coherencia en un relato y que pueden ser vistas, porque representan algún momento del arte de nuestro país o lo que ocurrió a lo largo del tiempo en América Latina, como es el caso de la Colección Costantini.

Bien... y después llego a mi colección... ¿cómo llego a reunir el tipo de obras que llego a reunir? Para mi hoy, hablar de mi colección, hablar de todos los objetos que tengo es como... lo siento como cuando un artista habla de su obra, porque lo vivo y lo siento de una manera parecida. Estoy muy contento y orgulloso con mi colección; con cada uno de los objetos que se fueron incorporando, que fueron entrando a mi casa a lo largo de estos años. Para mí cada uno de los objetos que hay en el agrupamiento de obras tengo en mi casa -absolutamente atiborrada hasta el último rincón de cosas- tiene la importancia, para mí, que la que puede tener para un artista su obra.

La primera vez que entré a una galería con espíritu de compra (con esto pienso la cantidad de gente que ustedes tienen que "evangelizar" aquí en Mendoza, o en el resto del país... Tienen, tenemos que tratar de llevarlos y de convencerlos... no digo que se conviertan en coleccionistas porque ese es un paso mucho mayor, pero sí en un paso previo... La gente debe saber que puede comprar arte, que existe en el mercado. Si se puede comprar un reloj, un vestido, un collar.. si pueden viajar al Caribe también pueden comprar una obra de arte para tener en sus casas... Entonces... ¿el salto ese cómo se produce?, o ¿en qué momento se hace un quiebre?. Decía, que un día con el estímulo adecuado Walter Arensberg vio un Matisse y se emocionó, algo pasó en su interior. Ese día fue

una especie de gatillo, de disparador que llevó luego a conformar la colección de Dadá neoyorquino más importante que existe en el mundo...) Vuelvo, a mí lo que me pasó la primera vez que entré a una galería con "actitud" de comprador, fue porque estaba reciclando mi departamento recién comprado. Era a comienzos de los '90; y mi amigo Daniel Morin me pregunta... me dice, qué iba a colgar en las paredes. El departamento es relativamente grande, tiene cerca de 170 metros. Y tenía muchas paredes y una las podía ver... con el departamento en obras mucho más. Yo le digo que tenía muchos posters... no acuerdo, algo así... Y me dijo: "¡Ves! Vos sos un grasa, como todos los grasas que hay en éste país. No entienden nada, ¡el marco que vas a utilizar para enmarcar los posters te sale lo mismo que poder comprar una obra de arte de un artista joven!". Yo le dije no, que eso no podía ser cierto; que era mentira... Y claro uno tiene ese prurito, eso de que un lee en la tapa de los diarios que un Van Gogh se vendió... no sé, en 17 millones de dólares y piensa que está alejado de acercarse a lo que puede ser el mercado del arte. Y ahí fue cuando empiezo a pensar... y bueno... podría ser interesante... y demás... con una necesidad también importante de conocer una historia y de saber... Si, sabía que había arte contemporáneo y que no era solamente lo que uno podía llegar a conocer y ver en las revistas de arte que pasaban por mis manos o el tipo de publicaciones de las editoriales argentinas, que en realidad son inexistentes, entonces uno lo que consume es arte extranjero, todo lo que consume viene de afuera. Uno tiene que saber buscar muy bien la información donde la busca para poder enterarse.

Inclusive en las facultades que se enseña arte, al arte argentino se le da un espacio pequeñito, reducido, casi nulo. Cuando que en la currícula tendría que ser la materia, o una de la materias más importantes. Porque tendría que haber un Arte argentino I y II en primer año; III y IV en 2do y así sucesivamente. Una persona que se forma como historiador no podría no saber

nada hasta llegar a antes de ayer con respecto a lo que esta pasando en el arte de nuestro país. A veces damos más importancia a conocer movimientos generales del arte... que no niego que sean importantes, obviamente... pero me parece que el centro se tendría que poner en otro tipo de cosas. Sobre todo de información y formación, para artistas y candidatos a ser teóricos, críticos o historiadores que tengan algo que ver con el arte contemporáneo de este país.

Bueno... entonces, en aquella oportunidad, cuando a mi me dicen eso de que era un grasa y que se yo, por primera vez voy a una galería. La galería era la de Jacques Martínez. Actualmente Jacques está trabajando nuevamente con Brodersohn. Lo conozco a él y me acerco a su galería con animo de comprar una... no sé... una serigrafía, pensaba en no más de \$100, menos, tal vez \$50... en cuotas... No sabía muy bien qué es lo que iba a hacer. Llego a la galería me seduce como la flauta a la serpiente... Me empieza a mostrar libros y cosas que yo no había visto jamás, me seduce... Yo no tenía mucho tiempo esa tarde, iba por 30, 40 minutos. Bueno llegué a las 2 de la tarde y me fui a las 9 de la noche, y me vendió un Alberto Greco. Entonces la primer obra que compro es un Alberto Greco, es una tinta china en un papel todo roto, chiquitito Un dibujo que había hecho Greco seguramente borracho en un bar, o en algún lugar por el estilo. Y en ese momento me imaginé toda una película a partir de eso y bueno... ese es el primer trabajo que compré. Me marcó a fuego. Tardé un tiempo en pagarlo... fue un poco difícil trata de convencer a mi familia, a mis amigos de lo que estaba haciendo, que era "esa cosa"... y me miraban, y miraban al papelito éste de tinta china toda borroneada y no se entendía muy bien... y bueno había comprando mi primera obra de arte, una obra informalista de Alberto Greco...

Con posterioridad, voy sintiendo y percibiendo que había una historia en mi país y que, tam-

bién, esa historia se estaba haciendo en ese momento. Que estaba pasando el lado mío en Buenos Aires y yo no tenía la menor idea. No tenía noticias, no sabía a dónde ir, ni qué hacer... Martínez como galerista, si bien lo respeto mucho, no estaba lo suficientemente actualizado que yo necesitaba en ese momento para que se gatillaran adentro mío otro tipo de emociones. Porque en realidad todo se trataba de eso. Y bueno... fue un poco de tiempo después, por una cantidad de tiempo disponible que yo tuve en esa época, una modificación en mi trabajo me dio una disponibilidad de tiempo, comencé a pintar y decidí ir a un taller. Tuve la suerte de caer en manos de Nora Dobarro y Pablo Suárez y así fui conociendo a uno y otro artista y bueno... el mundo de los artistas es muy pequeñito, chiquitito, uno conoce a uno y si son las personas indicadas mucho mejor. Y bueno... los conozco a ellos y nos hicimos muy amigos. Y era una cosa de hablar, hablar y hablar hasta altas horas de la noche, especialmente Pablo me no paraba de contarme historias, anécdotas, cuentos... eso era allá por el '93 y se prolongó intensamente durante todo el '94. Y fue en ese momento en el que me doy cuenta la enorme cantidad de cosas que me estaba perdiendo, que había y que me parecía una cosa increíble.. y bueno... y no se cómo decirlo... ¡me enamoré! Algo me pasó con respecto a todo eso y quise conocerlo y lo quería conocer cada vez más. Después me empecé a vincular con gente que era más próxima a mi edad. Estando en una fiesta... en esas a las que empezaba a asistir con mayor asiduidad le comento a Beto de Volder que a me gustaría comprar obras de gente de mi edad, artistas de mi generación, a lo que Beto me responde: "Claro, tenés razón... ¡te vendo una mía!".

Y a partir de ese día, la primer obra que compro con intensidad dirigida fue esa, la de Beto de Volder. Incluso discutí con Suárez, si era esa u otra la obra que tenía que comprar de él. La obra de Beto fue la primera y la colgué en mi trabajo. Yo tengo un buen sueldo; soy un funcionario publi-

co, trabajo hace más de 22 años en el Poder Judicial, y desde el '92 soy fiscal general, con rango de fiscal de cámara, ante tribunales de juicio. Estoy separado y si bien no vivo solo, tengo un sueldo muy alto, muy bueno que me permite destinarlo -con el descubierto del banco inclusive- para ir adquiriendo obras. Luego de empezar a vincularme con este mundo, muy poco después, '93, '94, a principios del '95 comienzo a definir muchísimo más el gusto, para comenzar a comprar obras que se vinculaban y se entrelazaban íntimamente con lo que estaba pasando a los '90 en la Argentina. Es decir, yo no salí a comprar con lo que mi intuición libre me decía. Yo no descubría absolutamente nada. Lo único que hacía era estar atento y escuchaba lo que me decían los artistas permanentemente. Si conocía a un artista nuevo (para mí), lo conocía socialmente, no lo conocía como artista. Por el motivo que fuere si esta persona, u otras personas volvían a reiterarme el mismo nombre, el mismo artista, la misma obra, algo había con respecto a él y a la obra que representaba algo en el imaginario colectivo. Ese artista y esa obra, entonces, pasaban a ser importantes para mí. Ese guión y esa la línea me lo iba dando reiteración de afirmaciones de artistas. Es decir, no hubo nunca un galerista, un no se qué... curador, que me indicara que debía comprar tal artista o tal otro o tal otro o tal otro. Fue de escuchar, y de hablar y de hablar, y yo me iba convenciendo que era lo que tenía que comprar, en la confrontación con mucha gente que quizás se conocían pero no hablaban entre sí de esos temas, pero que afirmaban e iban dándome pistas. Para mí es una constante preguntarle a algún artista que conozco por qué ésta obra era buena y por qué, de alguna manera, la tenía que comprar. Después había una relación vinculada a los precios; se trataba de artistas y obras de precios a los que yo podía acceder.

Un momento muy importante para mí, fue hacer un curso, creo que fue entre el '94 y el '95, donde lo conozco formalmente a Jorge Gumier

Maier, y entro otras tengo como compañeras a Cristina Schiavi y Alicia Herrero. El curso que tomé fue "El Tao del Arte", y fue allí donde terminé de comprender determinadas cosas. Ese curso para mí fue muy ilustrativo... Por ejemplo, yo ya había oído hablar de Benito Laren, y en ese curso Gumier habló del químico que vivía en San Nicolas, que era buscador de tesoros y yo pensé que me iba a encontrar con Indiana Jones (risas). Bueno algún día ya verán si lo conocen a Laren, pero fue a partir de este relato que iba reconociendo pequeñas cosas. El día que conocí a Laren, un tiempo después en el '96, yo ya sabía que quería de él... quería tener algún tipo de obra de él... y bueno... Laren sería otra historia.

Para ese entonces yo ya iba comprando obra, llenando la casa cada vez más de objetos. Con el "Tao del Arte" se va definiendo cada vez más qué es lo que quiero. Y es el '95, ustedes vieron el tema de los roles en la gente vinculada al mundo del arte, una característica de los '90 es que los roles se mezclan, artistas que son curadores, curadores que son artistas, críticos que son curadores y así. Y bueno, los coleccionistas también intercambiamos roles que van más allá de crear fundaciones o promover museos. Los coleccionistas también se empiezan a ubicar; asumen funciones que hasta ese momento no realizaban, no es una situación lejana la de la producción de la obra sino que existe un compromiso con lo que va generando y haciendo.

En ese momento, sobre todo por los cuentos de Suárez, cada vez que centrábamos las conversaciones en lo que fue el Di Tella lamentaba que no existiera ningún tipo de documentación o registro de lo que había sido aquella época. Entonces, ya en el '94 ya tenía la idea de empezar a filmar, a documentar lo que sucedía por esos años. Quería filmar y documentar todo lo que fueran muestras, inauguraciones, charlas, eventos efímeros, me parecía que era un material que no tenía que perderse... Y fue así que

empecé un registro de vídeo, que hoy lo considero parte de mi colección, porque registra desde el 1995 al 2000, prácticamente todo lo que ocurrió en esa época.

Para aquél entonces yo andaba con mi cámara como una prolongación de mi brazo, una suerte de "prótesis". La tenía y trataba de estar en todo lugar, los que me conocen de aquella época pueden dar fe. ¡Era insoportable con la cámara!, la llevaba a todos lados, me metía en cuanto conversación veía, con el tiempo algunos se acostumbraron y se generó –creo– un registro importante, no tanto por su calidad sino porque es el único... En esto de querer tener un registro también había otra cosa. Yo me daba cuenta que lo que me ofrecían los medios gráficos, o las revistas especializadas en arte argentino no coincidía con lo que yo veía o escuchaba por ahí; lo que hablaban o les interesaba a los artistas de mi país no estaba reflejado en lo que yo podía leer.

Todo eso motivó a que en el '96 comenzara a pensar en la necesidad de que existiera "esa revista que yo quería leer". Tenía que existir, no podía que solamente "la voz" de los medios gráficos fuera, desde su recorte, la que contara que pasaba. Justamente con el recurso del vídeo, yo iba pensando en mi cabeza en esa revista que debía existir. Una revista que se ocupara del arte contemporáneo pero de manera amplia. Que no "censurara" nada en los comentarios; que ningún tipo de muestra quedara afuera. Porque en general los críticos, lo que hacen en los medios gráficos es tomar las muestras que les gustan y las cometan, pero las que no les gustan, que estimo son la gran mayoría, no. Hoy creo que en la ciudad de Buenos Aires debe haber más de 100 muestras, y sólo se habla muy pocas... Imagínense si sumáramos las muestras de Mendoza o las del resto del país, ¡la cantidad que tendríamos! Y ¿cuántas cubren los medios? ... muy pocas... Quería que se cubrieran todas, y quería que si tal muestra a la gente le parecía o pensaba que era horrible que

se dijera que era horrible, y que la crítica girara en esa dirección.

Y en este proyecto que aproximadamente en '96 comienzo a pensar y comienzo a compartir intensamente con mi amigo Rafael Cippolini y a partir de esa necesidad surgió la idea de ver, conformar, gestar "esa" revista. Fue transcurriendo el tiempo... (cuento todo esto porque de alguna manera es parte de la colección. Todo tiene que ver con todo, porque no es solamente la reunión de objetos, de obras lo que puedo mostrar en mi casa. Mi casa para que conozcan un poco más, ya no tengo la misma colección que tenía el año pasado, no creo que me quede un pedazo de pared sin algo colgando. Ahora estamos pensando en sacar una biblioteca, para crear más espacio (por suerte muchos libros jurídicos los tengo en mi trabajo...) Pero sé que tengo un problema de pared, ¡sé que me tengo que mudar!.

Es decir voy a tener que modificar mi vida. Mi sueño sería poder comprar un estacionamiento en pisos. Claro, pero no tengo el dinero para eso, o ahorro para comprarme un estacionamiento o sigo comprando obras... Pero preferiría seguir comprando obras de momento, para algún día tener un container... Es lo que pienso, una fábrica o algo por el estilo. Para esa época, hago un viaje por un contrato de trabajo y estoy 6 meses en Alemania. Y decido aislarme por un momento del "planeta arte", pero cada dos días me llamaba un artista que estaba en Europa; y estaba un fin de semana en la Bienal de Venecia, y otros dos días en Friburgo, y otros dos en Basilea y así...y yo todos los días pensaba en las paredes de mi casa, en cada uno de los objetos... Fueron 6 meses y cuando volví se definieron más muchas cosas, y pude en aquel momento ampliar la colección. Ya había algunos ejes y estaba claro ya para esa época cuál era el central. Me interesaba lo que había sido la producción de los '90 bajo la dirección que en el Rojas había tenido Jorge Gumier Maier. Para mí eso era definitorio, porque yo podía destacar

la producción de muchos artistas, yo podía destacar numerosos artistas que seguían produciendo, porque hablar de los '90, de los '60, los '80 a veces es un poco ridículo frente a artistas que vienen produciendo desde el '30 como Loz-za.

Pero uno puede pensar de otra manera y decir... los '90 sí marcan algo, si algo se puede destacar era lo que había ocurrido en ese pasillo/bar, que se había convertido en otra cosa. Y a partir de ese momento el eje se vincula con distintos acontecimientos que se producen en el Rojas, o todo lo que se había producido allí hasta ese momento. Entonces, las obras fueron como momentos para conformar el relato de lo que pasó ahí. Las obras que tengo en casa, o las que comienzo a comprar a partir de allí, tratan de contar ese momento sobre todo tomando como eje la muestra "Algunos artistas" del '92. Después de la muestra "El Tao del Arte", del '97, en último lugar, tengo como en reserva las muestras colectivas "Summertime" y "bienvenidaprimavera", como un recorrido de momentos para ir cerrando. Es decir, yo sé a dónde voy, y como tengo que ir cerrando... Es algo que tengo que hacer... que tengo que completar... Estoy como con la obsesión del adicto que quiere lo que tiene en frente y no puede parar y a veces no voy a muestras porque me pongo nervioso, muy nervioso. A partir de ese momento comienzo a comprar inclusive obras que no me gustan, pero que, por algún motivo, fueron trabajos a cuadros importantes en una historia y tienen algún significado, algo.

Por eso puedo ponerme en frente de cada cuadro, de cada objeto y se que cada uno representa o es parte de un relato. Puedo pararme frente a cada uno de los objetos que tengo en casa y a partir de él recordar cuando lo compré, por qué, de qué manera, cómo llegué a él. Tiene que ver con un relato. De alguna forma todas las piezas se vinculan entre sí, con alguna historia y esos serían los momentos que para mí son importantes.

Después claramente, aparte del Rojas, los '90 pasaron por otros "agrupamientos". No me puedo olvidar de lo que fueron los dos talleres de Barracas que dirigen Benedit y Suárez, y los tres de las becas de Kuitca. Pero por sobre todo los de Barracas, donde estuve muy próximo afectivamente, de esos talleres puedo decir que era casi un miembro más —del segundo especialmente— porque siempre me recibían de esa forma. Soy amigo de todos los que pasaron por allí. De la misma manera casi no hay artistas en mi colección que yo no conozca personalmente o tenga algún lazo de amistad, salvo algunos que pude no haber conocido... tal es el caso de Alberto Greco fallecido en el '65, Omar Schirilo o Liliana Maresca que mueren a comienzos del '94.

De alguna manera el eje comenzó a girar sobre el lugar que fue cantera de artistas de los '90. En el '99 muestro la colección en el Rojas por invitación de Alfredo Londaibere, que es el director que sucede a Gumier. La muestra fue entre setiembre y octubre de ese año. Cuando me lo propuso en el año '98 yo no sabía muy bien qué hacer, pero luego se convirtió en un placer enorme. Para mí fue un honor poder hacerlo. Después la invitación se amplió y no fue sólo la galería, sino que también fue la fotogalería, la que me proponía ocupar su espacio. Y fue también Alberto Goldenstein quien me propuso mostrar la colección.

Fue ese también el año en que me dijeron el premio Leonardo como "nuevo coleccionista" en el Museo Nacional de Bellas Artes. Desde ese día me definí como coleccionista, en realidad: me recibí de coleccionista (risas). Yo decía: "Ahora soy un coleccionista... me recibí de coleccionista; pasé de estar juntando cosas en mi casa a coleccionar ...". Para mí fueron dos acontecimientos importantes. Ya a lo largo del '99 se habían definido otras cosas importantes. Se empieza a parir el proyecto —que yo lo siento como un compromiso mayor— que es "esa"

revista que yo quería; que quería leer y no existía. Es ahí donde nace... en una reunión en mi casa entre Cippolini y Gumier Maier y yo... donde nace como nombre "ramona". No sé si fue Gumier o Cippolini. Lo cierto es que en mi casa nace el nombre y con posterioridad en otra reunión, en la casa de Sebastián Gordín, mientras charlamos con Roberto Jacoby, empezamos a potenciar ideas, de uno y otro lado... proyectos, cosas... Estábamos en un buen día, los astros en su lugar...y bueno... yo apoyaba determinadas cosas que él quería hacer, él apoyaba determinadas otras, y bueno... ahí nació la unión para generar lo que ahora es la revista ramona, que yo lo considero como muy importante, como un aporte valioso que se está haciendo a la discusión general de lo que es el arte de mi país.

Después de esto y de saber que tengo que cumplir determinados ejes que les acabo de mencionar para poner en claro lo que ocurrió en los años '90 y sin pretender con eso ser exhaustivo, porque siempre es un recorte... si yo digo Rojas, Barracas, Becas Kuitca... estoy haciendo un recorte.

A partir del año 2000 comienza como a abrirse dos puntas con respecto a mi colección, que son como prolongaciones de lo que yo estoy sintiendo, a mi me parece que está ocurriendo. Una es la prolongación a Tucumán, sobre todo haciendo epicentro en el grupo de alumnos o artistas que salen del "Taller C" de una cátedra de pintura de la Facultad de Arte de Tucumán, bajo la dirección de Marcos Figueroa como titular, y Carlota Beltrame como adjunta. A mi me comienza a interesar, Y no solo por mi, sino por el comentario de los artistas que iban y venían en distintos viajes y que hablaban de lo que allí sucedía. Entonces se abre como un eje nuevo en lo que estoy reuniendo como objetos.

El otro eje, es el eje que hace epicentro en lo que produce y está mostrando hace 2 o 3 años en "Belleza y Felicidad", que es un lugar del

Abasto que dirigen Cecilia Pavón y Fernando Laguna, y que tienen un criterio tan disparatado, tan distinto... Cuando voy a una muestra directamente les pregunto cuáles son las obras que les parece tengo que adquirir, y estoy generando una colección que tiene que ver, exclusivamente, con "Belleza y Felicidad" y que, como no tengo espacio en casa les he pedido prestada una pared donde ellas van colgando lo que compro. Algún día veré qué hago, porque algún día tendré que llevarme todo a mi casa...

Una de los elogios más lindo que me hicieron, sobre todo por quien me lo hizo, con respecto a los objetos que tengo reunidos fue el que me hizo Marión Helft. Es muy respetuosa y aguda para analizar lo que hacen otros coleccionistas y dijo, como elogio, que el conjunto de cosas reunidas, la unión que les daba estar juntas, la fuerza que tenía la reunión de la época... era similar a la que se producía con los Madí. Realmente me emocionó muchísimo, digo... si ella está comparando lo que sería juntar y reunir obras Madí con lo que yo tengo en mi casa... bueno, está diciéndome algo que es muy importante.

Yo estoy absolutamente feliz con mi colección, con los artistas incluidos en mi colección y con los que siguen incluyéndose día a día. Y estoy muy comprometido con el registro que tengo respecto de lo que ocurrió y estoy comprometido para seguir trabajando y que se siga saliendo una Revista de las características de ramona, para que siga mejorando o para que esto estimule, para que mejore la crítica y la teoría del arte de mi país y que sea un lugar de discusión y que se siga difundiendo.

Para mi es todo como un conjunto, como un "continuo", probablemente para potenciar la colección porque no tiene nada que ver, sino como en un continuo en la necesidad de seguir descubriendo y diciendo cosas que me pueden interesar o que me están ocurriendo. Creo que

esa es la importancia de ir reuniendo objetos de determinada época. Por ejemplo, no sé qué pasó en los '80 acá en Mendoza. Y no es que no haya sido importante, en todos lados hay algo importante para contar y decir. Por ejemplo en Traslasierra, en Córdoba, conocí la colección de una persona que solamente compraba cuadros de sierras cordobesas. Me llamó mucho la atención, porque había un hombre que tenía una colección, más de 200 cuadros, muy chiquititos con motivos que son solamente eran sierras... Era como una cosa muy extraña. En otra oportunidad, me muestran en una revista una persona que compraba objetos color naranja, solamente naranja. ¡Imaginense...! la heladera naranja, los platos naranja, los cubiertos, naranja...los azulejos del baño, ¡todo naranja! La casa queda –creo- cerca de Santa Mónica en los Estados Unidos y con el tiempo fue declarada patrimonio cultural del estado. Es decir, no la dejan vender ni la pueden modificar. Una casa naranja ¡imagínense... fueron comprando todo naranja, entonces es un objeto, un disparate! Después hay una escribanía, en Quilmes, que tiene solamente artistas de Quilmes. A ellos no les importa si son bueno o malos. Lo que le preguntan al tipo es: "-¿Pasaporte?-. -Quilmeño-. A bueno...vamos. Vení que te compro obra" (!!) Y tiene solamente cuadros de quilmeños, y si vas te van contando y de una u otra manera ves como fue cambiando de un tiempo a ésta parte Quilmes.

Yo creo que en todos los lugares hay un relato a seguir, y hay que conservar éste tipo de obras. Es muy importante que no sólo quede en papel, aunque eso también es importante, que alguien se ocupe de relevar que tenemos 10 o 20 años atrás. Pero es importante, también para tener un relato, y esto lo tenemos que conservar, en un país donde no se cuida nada de su pasado, que lo destruye, que no se preocupa. Uno piensa en la ciudad de Bs. As. como fueron destruyendo su arquitectura, los edificios para construir otras torres, otros edificios y como fueron destruyendo todo, perdiendo un en-

canto arquitectónico en vez de haber extendido hacia otros lugares. Lo mismo acá en Mendoza. Hoy fuimos al Área Fundacional y veíamos: acá el matadero, acá se fundó la ciudad, después la plaza... y vemos como todo está construido uno encima del otro. Somos un país que hace así y, con el tiempo, alguien se da cuenta y escarba historia... entonces ésta primer capa corresponde a tal cosa, y ésta a tal otra, y así... Estas cosas son increíbles, pero somos así, pintamos encima y no tratamos de preservar ni de guardar en bloques determinando momentos.

Por lo menos yo lo sentí así, yo sentí que se perdió gran cantidad de información del Di Tella, de los años '60. Que probablemente hoy lo vemos como lo más importante, y con proyección internacional en las artes visuales argentinas. Pero me parece, también, que en cada momento se está produciendo algo. Hoy colecciono y lo vivo de en esa dirección: de lo que está ocurriendo hoy y está pasando ahora. No me preocupa nada si alguien viene y me dice: "Estás comprando basura...". Probablemente sí, y no me importa porque es eso lo que está pasando hoy y no me importa nada, porque está ocurriendo ahora. Es como el tipo que compra todo naranja, no se va a equivocar nunca, porque compra todo naranja. Si yo compro lo que está ocurriendo en éste momento, también voy a saber lo que está ocurriendo en este momento. Este abismo enorme que se genera con posterioridad. ¿Cuántos artistas argentinos quedarán en la historia del arte argentino cuando en ésta misma facultad, dentro de 100 años otros tipos estén enseñando arte argentino? ¡Yo no tengo ni idea, no me importa! Lo que yo sí sé es que en ese período chiquitito, en esa manzana que yo estoy tratando de talar, "esto pasó así". No lo pienso a futuro... sino que lo pienso y siento hoy. A mi me divierte hacerlo así y soy feliz así. Y soy muy feliz pudiendo hacerlo de esta manera. ¡Muchas gracias!
(aplausos)

Crítica de la crítica en "Enema"

Notas y reflexiones de Yohandri de Jesús
aparecidas en una revista cubana

LAS PRETENSIONES DE ALGUNOS CRÍTICOS POR GENERAR UN DISCURSO AUTÓNOMO LOS LLEVA, MUCHAS VECES, A CAER EN EXPLICACIONES PRESUNTAMENTE ELABORADOS QUE NADA ACLARAN Y PERMANENTEMENTE SE MUERDEN LA COLA. ESTE ARTÍCULO PUBLICADO EN LA REVISTA CUBANA "ENEMA" (DEL 2001) ES UN POÉTICO EJERCICIO LITERARIO A PARTIR DE TICS Y LUGARES COMUNES.

Presentación necesaria

Yohandri de Jesús es el seudónimo de mi amiga Hildelisa, quien, por cierto, es muy joven. Según me contó cuando la conocí, así le puso por nombre una tía que se llamaba igual (o sea, Hildelisa) y que es su madrina (1). Cuando Hildelisa comenzó a asistir al colegio, todos los sitios y niñas tenían nombres que comenzaban con Y: desde entonces se sintió sumamente aislada.

El primer seudónimo de esta amiga fue Yenifer de los Dolores porque así se llamaba una prima nacida en España. Luego alguien vino a decirle que ese nombre no se escribía de esa manera, sino con J y dos efes y/o dos enes.

Renunció a la idea y se buscó un apelativo más sencillo que tenía Y. También tenía H intermedia, como las palabras que vienen del árabe y eso le pareció muy especial.

Yohandri tuvo dos novios mientras estudiaba su carrera. Ahora acaba de graduarse. Los novios eran mayores que ella y críticos de arte. El primero perdió toda posibilidad de comunicación con los demás al incorporar como habla cotidiana una lengua para iniciados (2). El segundo vivía obsesionado por su ubicación y su identidad, y terminó partiendo para tierras lejanas, a ver si a cierta distancia distinguía mejor si era él mismo (o sea, la mismidad) o si lograba encon-

trarse con el otro (sin duda la otredad)

Como ella también quería ser crítica puso mucho interés en aprender de ellos cosas útiles. Así aprendió a investigar y a conservar con gran celo y organización sus anotaciones: un listado de esdrújulos de uso frecuente, una colección de frases encontradas y listas para usar y otros materiales, que dan fe de su minucioso método de trabajo. Finalmente su timidez la cohibió de dar a conocer su obra, dentro de la cual encontramos también un "Proyecto de letra para rap de profundo carácter identitario".

Ahora Yohandri se dedica a representar artistas (sus novios le advirtieron que debía ir con los tiempos) y ya no aspira a publicar nada. Precisamente porque ella no me lo va a impedir he decidido publicar este opúsculo, con el que pretendo salvar del olvido algo de su obra (evidentemente en proceso y valiosa, sobre todo, para los futuros investigadores). Asimismo, para los creadores y especialistas vinculados a la plástica cubana contemporánea y para nuestros exegetas del porvenir, considero indispensable dar a conocer su "Ensayo prístino para una gnoseología mimética", que no por gusto lleva el título alternativo: "Una mirada avisada al arte cubano contemporáneo".

Algunos de estos papeles carecen de firma u otra identificación y pueden ser parte de su herencia sentimental. Eso no tiene importancia (3), porque mi amiga ya no se llama Yohandri. No le parecía propio de una mujer de éxito. Sacó del olvido su segundo nombre y ahora todo el mundo la llama Lucrecia.

Cristina González Béquer
2001

(1) Por cierto, que su tía también se cambió el nombre alrededor de los sesenta. Desde esos años se llama Patricia, en deuda con un mambo y con cierto striptease del cine. Yohandri no entiende (ni yo tampoco) por qué razón, entonces, la bautizó a ella como Hildelisa Lucrecia de Jesús.

(2) Supimos que había decidido trabajar en un stadium un lugar frecuentado, supuestamente, por personas que hablan como todo el mundo. El remedio no fue muy bueno: se dedicó a oír los comentarios deportivos para familiarizarse con su nuevo medio y terminó también hablando una jerga de eufemismos comprensible solamente entre "la fanaticada".

(3) Recuerdo que alguien me dijo una vez que había leído no sé dónde algo como que copiar una frase es un plagio en tanto que copiar a todo el mundo es una investigación.

Por Yohandri de Jesús

Proyecto de letra para un rap de profundo acento identitario

Si tu te otrizas
Yo me alterizo.
Si te mismizas
Me mesmerizo.

Si el otro es uno
Ya no hay ninguno.
Pero si es otro
¿será nosotros?

Si es mismisidad:
desprejuiciada
Y si otredad:
legitimada

Puede que altere
la alteridad
- que fuera otrora
la mismidad -
sin que se mismo
de la otredad

Uno: nosotros
Otro: vosotros
Estos: los nuestros
Esos: ¡los otros!

San Valentín

Nota: este poema, fechado un catorce de febrero (sin año), parece ser de la cosecha de algún enamorado de Yohandri. La inicial que aparece al pie no arroja luz sobre su autor.

14/2

Para Y de J.

Me otrizo en tí
que has colapsado
per secula seculorum
en nivel sintagmático
de mi corazón
y en tus ojos identitarios
iris garante de la imago
se estrella mi weltangshaung
ah!! esta eclosión existencial
me abisma en tu laberinto
cromático, mórbido, mítico

para que el minotauro hemofílico
 me devuelva súbito
 la mismidad rendida
 y en el firmamento orgásmico
 se anunciará
 cual cariátide danzante
 tu silueta lúdica, totalizadora

S.

Esdrújulos de uso frecuente...

Retórica / pública(o) / últimos / jóvenes / catástrofe / explícito/ dramático / implícito / vernáculo / pérdida / despótico / trágicos / íntimos / república / rápida / cínicos / anécdota / búsqueda / prédica / política / exóticos / súbitos / patético / temática / biográfico / atmósfera / cronológico / diálogo / dialógico / didáctico / agrícolas / básicos / pronósticos / épocas / fenómenos / astronómicos / éticos / técnico / análogo / árboles / múltiple / tránsito / réplica / íntimo / análisis / orgánico / cohesionándolos / décimo / críticos / históricos / vástagos / múltiples / príncipes / melancólica / rítmica / círculo / arcádica / épica / profética / poética / apéndice / clásicos / históricos / ínclitos / *íconos / prístino / filosófico / espléndido / polifónico / lírico / pórtico / épodo / gramático / panegírico / elegíaco / mítico / místico o / oráculo / rótulos / mitológico / símbolo / estilísticos / profético / verosímiles / epítetos / símiles / analíticos / catálogo / biográfico / pájaro / fábula / últimas / ámbito / intérprete / atmósfera / dictámenes / fotógrafo / extraartísticos / género / artífices / múltiple / cándidos / católico / onírico / hermenéutica / neurálgicos / prístino / modélico / cronómetro / óculo / cúpula / arquitectónico / cántaro / monólogo / cántaro / monólogo / doméstico / explícito / triángulo / acróbata / diálogo / trémulo / título / sánscrito / cariátide / armónico / vehículo / totémico / doméstico / cromático /

topográfico / antítesis / preámbulo / catálogo / ávido / nómada / sólido / metafísico / tímpano / tímpano / cúbicas / número/ propósito / apriorístico / órfico/ réplicas / púnicas / mórbida / místico / apocalíptico / relámpago / árabes / décima / gérmenes / estériles / báculo / lánguido / piélago / prolegómenos / exégesis / música / imágenes / título / década / lírico / onírico / émulo / fantástico / mayúscula / estético / ideológico / rígido / vandálico / enésimo / teórico / fenómeno / acústico / dinámico / eléctrico / económico / intérprete / búsqueda / básica / geográfico / marítimo / pétalo / ángulos / único / ópera / plátano / periódico / sistémico / espectáculo / telúrico / fantástico / éramos / monótono / heráldica / magnífico / platónico / nirvánico / rúbrica / cándidos / escatológicos / esdrújulas / lúcidos / América / incubos / súcubos / ángeles / primogénito / capítulos / geométrico / terapéutico / antiquísimo / ávido / vívidos / próximo / cáscara / trémulo / relámpago / límpido / cúpula / íntimos / sólido / ímpetu / frívolo / cállida /lágrimas / película / hemofílico / homofóbico / alegórico / napoleónica / paradigmático / límites / teórico / caótico / trópico / anecdótico / máscara / armónica / recóndita / homérica / frágiles / incómoda / pérdida / tácito / metáfora / antítesis / básico / prótesis / mágica / etnólogo / antropológico / lógicos / obstáculos / quimérico / problemática / médicos / súbitos / óptica / escolástico / almácigo / túnica / página / iconográficos / protagónico / cuántico / climática / píldora / tónica / crónica / orgásmico / mórbido / ...

* Se está usando más con tilde en la penúltima sílaba, me dijeron que así es en griego [nota de la autora]

Thesaurus de frases
 encontradas...y listas para usar

- totalizaciones excluyentes que abominan la otredad
- la epistemología sobre la que descansa esta retórica
- disfraz multicultural democrático
- El otroasista al otrode ser lo otro (el subrayado es de la autora)
- perversa expropiación y vaciamiento de sentido los absolutos ontológicos
- LA REVANCHA DE LOS MEGÁÍCONOS (mejor íconos, en griego) [la anotación y el subrayado son de la autora]
- Ethos vs. Ethnos
- degustaríamos el aliciente de que existe ...lo oblicuo, la subjetividad lateral
- fundamento ontológico
- la impostura cosmética de la pasarela
- los planos diegéticos
- expresión dialógica de los opuestos
- armonía que conecta el ser y el no ser
- se resiste al dialogismo redentor
- estatuto epistemológico
- fugacidades laterales de un tiempo difícil
- ejercicio citatorio
- aislamiento insular
- el carnaval canoniza la voracidad omnívora del caos y la copia
- el virtuosismo artístico de negros y mulatos en tertulias y soirées
- paradigma, paradigmático, et al
- praxis artística,
- hiperbolizar las escaramuzas
- cuando todavía Las Vegas era un ladrillo en el desierto
- una certitud, casi un precepto (certitud: ¿será certeza o certidumbre [anotación de la autora])
- imperativos performáticos
- vigilancia epistemológica
- ni el logos cartesiano, ni el pragmatismo yanqui, ni las epistemologías modernas
- Factum vs. Imago
- regodeo de los arquetipos
- un populismo dogmático de haute couture...
- el proyecto y la noción del "yo" que cualifica la mirada
- estatuto civilizatorio entendido como...
- anfibología y derivados practica defundamentalizadora (defundamentadora también) [anotación de la autora]
- autorretrato no significa autorreferencia
- la pasión inclusiva de nuestro pensamiento sincrético
- teleología y derivados
- iconografía postmoderna
- antropofagia de fatalismo geográfico y fruición por lo ajeno
- disotopia intertextual epistémica
- la emblematización - ese adulterio entre la forma y la ideología
- condición falocentrista, falocéntrica, etc.
- metatexto aglutinante
- dialógico vs. carnavalesco ...
- las antinomias!!! [las admiraciones son de la autora]
- el diagrama inaprensible
- fabricación significada y entregada (sic)... [anotación de la autora]
- voluntad indagatoria y reflexiva
- fundamentalismo recalitrante en la experiencia minimal
- vocación integrativa (y muchas vocaciones) [anotación de la autora]
- la lubricidad de las formalizaciones ideológicas
- morfologías canónicas
- ...y los frijoles, señores.
- Tras las máscaras del mal gusto o de un esteticismo intelectual y cool
- parámetro hiperbolizante
- resultados un tanto...
- la jungla, esa metáfora eficiente de lo intrincado
- la exhuberancia metonímica de la imaginación popular

- periferia derivativa
- el torna y daca...
- tal cosa ...que no tal otra...
- un boom coqueto de las versiones periféricas
- profunda resonancia existencial
- desde el aura que les concede su lugar en el mapa del poder simbólico
- ejercicio semiótico
- canon clásico
- replanteo hegemónico
- colocar en estatuto crítico aquello que fue percibido como optimum artístico
- presencia inmemorial de intensidades expresivas
- el "desaguázate patológico de los extranjeros" he aquí la paradoja
- falocentrismo emisor de los discursos artísticos
- exclusivismo fascistoide
- sobriedad de los planteos ideomáticos
- enjundioso ejercicio del ostracismo restrictivo
- el tono victimado ele otros discursos femeninos
- cosmovisiones lúdricas (sic) [anotación de la autora]
- psique emocional, que no la racional
- deconstrucciones instauradoras
- la patología teatral de la misoginia
- espacios ontológicos
- donde el work in progress es una condición sine qua non
- exhibicionismo exótico
- el arcano garante de...
- heteronomía paratextual
- cartografías homoeróticas
- narcisismo y hedonismo de comparsa
- saberes monológicos
- dicotomía sicosocial
- teorías desestabilizadoras
- interciclaje de los estratos y estrategias culturales
- efebización andrógina
- existencia diacrónica
- estrategias discursivas
- ostracismo restrictivo y deconstrucciones instauradoras
- el poliglotismo de la relatividad cultural
- existencia diacrónica del endiosamiento heteronómico
- estereotipo monolítico, exegético y axiológico
- asfixiante tropología introspectiva
- degustadora de lo lateral
- apoteosis psicológica
- modelos rancios de la factualidad
- códigos psicalípticos (se precipitan) [la anotación es de la autora]
- lo perverso y lo profano aluden a la intensidad cromática
- subterfugios del subconsciente autorizado
- escarceos sadomasoquistas
- el profundo sentido heideggeriano de lo no cosificado
- mismidad desprejuiciada
- la antropofagia al revés...
- otredad legitimada
- restricciones obsesivamente volcadas en la paranoia modélica
- indagación de la enseñanza aprendida
- la alteridad repiensa y las miradas hormonales insisten
- un todo expandido de efervescencia intelectual
- desinflacionista!!! [las admiraciones son de la autora] empero...
- un ente inefable perversamente diseminado
- legitimando y atemperando las complejas relaciones de las aristas neuróticas
- tropos y poéticas que aluden al pathos como reproducción directa de uno u otro estamento
- La Habana real, La Habana proyectada, La Habana reflejada y La Habana escuchada carácter escriturario o emancipatorio
- dicotomía tipológica arbitraria...
- cartografía significa
- el fenómeno isacentrista
- el magisterio técnico caro a la Atenas de Cuba los peligrosos y simbólicos límites de lo permisible
- trascendido su status apriorístico
- predominio incuestionable del género instalativo
- los entresijos de una urdimbre paratextual
- la puesta en precario
- las opciones pulsionales
- el correlato existencial del Otro
- vejados tras el desprendimiento de su auraticidad
- la modelación órfica

- esas obras parecen regodearse en su alteridad distinguida femineidad en sabias metáforas
- posible negación de la voluntad conceptualista hegemónica
- algo vendimiado también por la plástica cubana
- tesituras expresivas en zonas consagradas al preciosismo formal
- la intención decorativista se torna paradójica
- antitrascendentalista y desintoxicante
- explosivos procesos de hibridación
- sucumbir ante la seducción de los derroteros
- ...un "purismo" de sofisticación alucinante

Nota: estos textos aparecen como anotaciones al margen de todos los escritos, a mano, en tinta azul, sin firma ni otro elemento que arroje luz acerca de su autor.

Un primer párrafo de 18 líneas sin una coma puede producir aburrimiento en el lector.

- Debe decirse "hace años" o "años atrás" nunca los dos a la vez, como "hace años atrás".
- Hay que pensar un poquito en el lector.
- Las palabras inventadas pueden ser simpáticas, pero por eso no dejan de ser incorrectas.
- Los exergos son muy bonitos, pero si no tienen que ver con el texto son un desastre.
- Globo y banal van con B y lo mismo, por supuesto, globalizar y banalizar.
- Las concordancias no han perdido vigencia.
- Los intrincados vericuetos de las oraciones subordinadas conducen a un deplorable estado de desconcierto.
- Recuerda siempre que un historiador de arte, además de los diccionarios, debe frecuentar la obra de los artistas; hay que ver los originales del mundo además de los del patio.

Ensayo prístino para una gnoseología mimética o una mirada avisada al arte cubano contemporáneo

Teniendo en cuenta el estatuto epistemológico que ha alcanzado el ejercicio citatorio en el entorno de nuestro aislamiento insular, me propongo, recontextualizando frases extraídas de textos paradigmáticos insertos en las publicaciones hebdomadarias al uso, entrar en los vericuetos de la trama que ha urdido la praxis artística cubana, caracterizada por los eslabones antropocéntricos de una orientación gerente de las puertas de acceso a nuestra evolución socioestética.

El nivel visual de la Cuba de los noventa ha resultado de una serie de imperativos performáticos. Entre ellos, cabe pormenorizar la sedimentación de la plataforma convergente de todas las Cubas posibles: la real, la inventada, la imaginaria, la sonada, la perdida y la hallada. Puede decirse que algunas obras convergen como resultado de la Cuba del factum tanto como la del imago al mismo tiempo que están en deuda con la enciclopédica, la retórica y la gozadora del chauvinismo impúdico que espera a Godot.

No puede, entretanto, perderse de vista que el regodeo de los arquetipos es una condición indispensable para acceder a ese estatuto civilizatorio entendido como contemporaneidad. Existe en cantidades anfibológicas un regodeo de la práctica desfundamentadora del Pop, pero, en ningún momento, autorretrato significa autorreferencia.

Sin embargo, la sensibilidad teleológica de la iconografía postmoderna nos remite, per se, al toma y daca o a la distopía intertextual espistémica de la condición falocéntrica cuando no se erige en metatexto aglutinante de una welthanshaung entre dialógica y carnavalesca. De golpe, se instauran las antinomias, que se manifiestan en términos de hommo semanticus como testimonio ineluctable de una voluntad indagatoria y reflexiva sobre la acotación y los contrapesos. A ojos vista, se trata de un enunciado pitagórico que hibrida con vocación integrativa a la manera de una mezcla altiso-

nante lo enjuiciador y lo espontáneo en evidente redundancia compositiva

Por supuesto que a modo de telón de fondo existe la tendencia de convertir lo clásico en vernáculo y viceversa, en un proceso cíclico de criollización y sacralización. Es ahí donde se encuentra la metáfora central cosificable o banalizable, que va del consumismo a la consumación como vehículo de trance, en una suerte de silogismo legitimador de acento gramsciano.

En un nivel prácticamente invisible nos encontramos con la atención al reparto geocultural de los materiales artísticos, sin abandonar nunca la sentencia bíblica que reza: "del barro venimos". Y en esa circunstancia y mediante un conceptualismo ede plastilina la secuencia introspectiva incluye el ejercicio de la intelección pura, y podemos llegar a la falacia de la simplicidad pasando por la utopía de la ingenuidad que puede ser, a no dudarlo, la fiesta epistemológica de los danzantes infinitos que, a través de sus múltiples aristas escatológicas pueden alcanzar, a la postre, un marcado carácter ontológico.

Algunas de las claves más complejas se despeñan en ásperas contradicciones, avanzando hacia el riguroso despliegue técnico que deviene anestesia del patrimonio y elemento gravitatorio, en ecuación de éxito. La distancia irónica y el laberinto icónico transluen un compromiso cómplice, y su mediatización es una metáfora activa, disipadora de los lindes entre lo aurático y el travestismo entre la transculturación y lo mercantil.

Prestigiosas instituciones -en un imaginario recurrente de tradición falocentrista- recuperan los enclaves de una alteridad obligada y toman derroteros que tienden la perspectiva de género como elemento plausible aunque un tanto excluyente. Es insoslayable que una mirada sesgada ideológicamente refiere la reducción este-reotipadse de los síntomas de crisis.

La lubricidad de las formalizaciones ideoesestéticas, por su parte, proclaman la incorporación de morfologías canónicas y parámetros hiperbolizantes de los enclaves analíticos. Otros puntos neurálgicos intentan la cartografía ideotemática con la inmanencia de puntos intrincados del discursar teórico, con resultados un tanto equívocos que sustentan el ejercicio semiótico con tintes cercanos al canon clásico y que provienen de personas instruidas entronizadas en los procesos artísticos del país.

De otra parte, el sistema locutivo avisora un replanteo hegemónico y - he aquí la paradoja- de inmediato se considera dentro de las redes de poder generadas del falocentrismo emisor de los discursos artísticos. Tal exclusivismo fascistoide ha sido el elemento que ha prestigiado la sobriedad de los planteos idiomáticos, salvo en el caso del enjundioso ejercicio del ostracismo restrictivo y de la actitud de sospecha de cosmovisiones lúdricas y deconstrucciones instauradoras de la psique emocional, que no la racional.

La Patología central de la misoginia, resultaría entonces en una vulgarización de tintes antropológicos y devendría en un exhibicionismo exótico propio de determinados espacios ontológicos. Diríase entonces que se trata de una señal manifiesta del arcano, garante del sintomático proceder de la heteronomía paratextual.

Algunas cartografías homoeróticas se obsesionan por barrer los saberes monológicos amén de que la dicotomía sicosocial produce teorías desestabilizadoras. Solamente la efebización andrógina intenta suscribir las estrategias discursivas, procurando la existencia diacrónica del endiosamiento heteronómico como un este-reotipo monolítico, exegético y axiológico de asfixiante tropología introspectiva.

Degustadora de lo lateral, la apoteosis sicológica se precipita en los códigos sicalípticos y es entonces que lo perverso y lo profano aluden a

la intensidad cromática, como subterfugios del subconsciente autorizado.

Finalmente, escarceos sadomasoquistas, en la mismidad desprejuiciada, convergen en la otreidad, rubricándose en restricciones obsesivamente volcadas en la paranoia modélica. Por medio de la indagación de la enseñanza aprendida, la alteridad repiensa y las miradas hormonales insisten legitimando y atemperando las complejas relaciones de las aristas neuróticas, cuyos tropos y poéticas aluden al pathos como reproducción directa de uno u otro estamento.

2000

Post Scriptum: El carácter escriturario un tanto emancipatorio es el resultado de una dicotomía tipológica arbitraria.

(elvis_fuentes@yahoo.com)

Hoy en el Arte

Galería

Directora Teresa Nachman

Cerámicas

Elio Ortiz

Diciembre

Regalos institucionales y empresariales
Objetos, esculturas y originales

Gascón 36.

Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

Espacio Esmeralda

Espacio de arte dirigido por
Roxana Villarino / Paula Ferraresi

LIBRO DE ARTISTA
EN UN POSTGRADO
Muestra colectiva
Lunes 3 al sábado 15 de diciembre

FERIA DE ARTE
Objetos de artistas
Lunes 17 al 30 de diciembre

Esmeralda 486-9°C. (1007) Bs As-Argentina
Tel/Fax: (54 11) 43937446
e-mail:espaciosmeralda@uol.com.ar

Buenas noticias sobre la muerte del arte

Exposición del filósofo Fernández Vega,
profesor de la UBA, en Plácidos Domingos

Por José Fernández Vega

Hegel nunca habló de la muerte del arte, ni escribió jamás un libro sobre arte, aunque se refirió a él en numerosas ocasiones a lo largo de su vasta obra. En la década del veinte del siglo XIX, dió unas clases magistrales en Berlín que fueron compiladas luego de su muerte por sus discípulos. En el prólogo de estas lecciones de estética, Hegel dice "el arte, para nosotros, es una cosa del pasado", no dice exactamente "el arte ha muerto". La atribución de esta frase a Hegel es en realidad posterior; más bien una interpretación de esta idea de que el arte ya pasó. Como sea, el tema de la muerte del arte se fue reactualizando década tras década. La última gran reactualización se dio, quizás, en la década del sesenta del siglo XX.

Ahora la idea de muerte del arte retorna nuevamente, pero relacionada con la noción de que el arte perdió un cierto impulso que había tenido históricamente, una cierta referencia histórica y política, si bien, debido a todo ello y paradójicamente, ha logrado consolidar un nuevo espacio de libertad. En consecuencia, la cuestión del arte parecería tener cada vez menos que ver con lo que históricamente estaba vinculado, a saber, con la belleza —típicamente la estética se dedica a reflexionar sobre la belleza—; y daría la impresión que hoy se ocupa más bien de reflexionar sobre la libertad. Voy a tratar de aclarar qué significa eso, pero primero quisiera volver a lo de Hegel: ¿En qué sentido dice Hegel que el arte es ya una cosa del pasado para nosotros?

Lo primero que hay que tener en cuenta es que Hegel tiene un estándar muy alto; es decir, para Hegel no hay verdadero arte si no está rela-

cionado con alguna clase de trascendencia. Si no hay algún tipo de fe, si no hay algún tipo de mito detrás del arte, ese arte es un entretenimiento, para decirlo en nuestras palabras, y eso no merece ningún tipo de reflexión. El gran arte cumple una serie de condiciones y él está pensando en el arte clásico. Hegel llama arte clásico al de los griegos, básicamente a la tragedia, que es el arte más eminente. Antígona, por decirlo así, es el arte. Según este modelo, el arte plantea un conflicto que tiene un sentido metafísico, un sentido profundo; es vivenciado por la gente que asiste a ese conflicto de una manera muy intensa. En esa plasmación artística, se juega un contenido histórico concreto: la gente que asiste hace comunidad con la obra. El tema es que el arte no sólo refleja el espíritu del pueblo sino que el pueblo también se refleja en él, vive esa obra de arte a la vez como una tragedia personal y como una enseñanza política.

Este vínculo, esta amalgama de los intereses particulares con los generales, se rompe en un período histórico que Hegel, cuando periodiza la historia del arte, llama romántico. El término tiene un sentido muy peculiar. El arte romántico implica una vuelta al "yo" y el individuo pasa a ser el centro del interés artístico tanto como social. La reivindicación de intereses particulares pasa a ser algo aceptable, algo que no se entiende como una desviación de una norma grupal, sino como la norma grupal. A este período, Hegel lo llama romántico, y no tiene que ver con el romanticismo histórico, que empieza en el siglo XVIII y florece en el siglo XIX, sino más bien con esta idea del "yo" como centro de atención social y cultural. Hegel habla del romanticismo y los lineamientos que da del

romanticismo, tal como él lo entiende, son parte de su crítica a la modernidad. La modernidad, justamente, es esta pulverización, esta fragmentación de la sociedad a todo nivel, pero sobre todo respecto de los individuos que pasan a estar aislados y a debilitar su sentido de formar parte de algo superior. Entonces, en el arte romántico -en el sentido de lo que dice Hegel, quien piensa que empieza casi a finales de la edad media- el punto central es que los individuos no tienen nada sustantivo para decir, salvo plasmar su propio yo con un interés particular, como una expresión individual, y eso para Hegel resulta muy poco interesante. Lo que reflejan estos individuos es la prosa vulgar de la vida, según afirma, nada trascendente, nada superior que se pueda comparar a Antígona.

Entonces, desde el momento en que ya no nos hincamos de rodillas (como él dice) el arte es una cosa del pasado, una cosa entre otras. Se convierte en un terreno de especialización como cualquier otro, y se separa de los intereses vitales de un pueblo, de los intereses vitales de una comunidad. Hay un extrañamiento respecto del arte y hay un predominio del humorismo, vale decir, una crítica al pasado para liberarse de él, pero también como muestra de una trivialización de la vida misma. Como ustedes ven, esta idea de que el arte es una cosa del pasado implica muchas cosas para Hegel. Otra de las cosas que supone es que el arte ha dejado ser el terreno de mostración del espíritu y entonces éste debe buscar otras maneras de manifestarse. Tales maneras van a ser la religión y la filosofía. Como buen filósofo, la culminación de todo el proceso es su propia profesión, digamos.

Hace poco se publicó el libro de un filósofo estadounidense, Arthur C. Danto, titulado Después del fin del arte. La idea del fin del arte está de alguna manera asociada -también para Hegel- con el fin de la historia. Es decir, la historia como lucha por la libertad habría llegado a su término: ahora tenemos libertad, tenemos democracia, y hay un sistema de distribución de bienes y servicios que no puede ser superado por ningún otro conocido, puesto que no fue superado históricamente y que más bien ha vencido a todos los anteriores, incluso aquellos que se pretendían alternativas radicales. Entonces, según esta visión ideológica a mi juicio tan difícil de aceptar como de discutir, la historia terminó (quienes estén interesados pueden consultar un magnífico libro de Perry Anderson sobre el tema: Los fines de la historia). Por tanto, todo lo que podemos esperar es un perfeccionamiento de la democracia, un perfeccionamiento del mercado, pero la idea de que la historia terminó quiere decir que nadie quiere otra cosa distinta; nadie quiere una alternativa total a esto que tenemos, nadie puede sostener legítimamente eso porque nadie tiene nada mejor que ofrecer. El fin de la historia está vinculado asimismo con el fin del arte porque el arte se liberó de la historia. Típicamente, para las vanguardias, el arte tenía que representar algún tipo de movimiento histórico o promesa política, cualquiera fuese --ustedes saben que está Dadá pero también están los futuristas--; algún tipo de alternativa radical modernizadora, superadora de lo existente.

Emancipado ya de esta exigencia histórico-política (porque nadie tendría una alternativa), el arte puede ser hoy por primera vez aquello

que la modernidad le prometía y que nunca llegó a darle verdaderamente: autónomo. El arte hoy ya no tiene que responder a ningún programa ajeno al arte y esta situación liberó las relaciones entre los propios artistas y las relaciones entre las diferentes escuelas o tendencias que antes estaban como afiliadas a alguna corriente histórica o a algún tipo de concepción más general. Ahora sucede con el arte lo que Marx prometía que iba a suceder con el comunismo: uno puede ser una cosa a la mañana, otra cosa a la tarde y otra a la noche; así, un artista puede ser conceptualista a la mañana, minimalista a la tarde, lo que quiera. Es libre en un sentido eminente. El arte vendría a representar, como ninguna otra esfera o actividad, la productividad de la democracia liberal: el arte es el símbolo mismo de la libertad política y cultural. Cualquiera puede hacer lo que quiera, nadie tiene ninguna plataforma desde donde impugnar un tipo de creación artística. Vivimos un tiempo de gran esplendor para la creación artística. Esta es la parte soleada del asunto.

La otra parte es que también en el mundo del arte se da una situación un poco oscura, ya que está bastante refugiado en su "yo", como pronosticaba Hegel, y no hay criterios para discutir sobre arte claramente; no hay lugar desde donde afirmar valores estéticos: nadie puede decir esto es mejor, esto es peor. En general, si ustedes leen crítica de arte, ven siempre la crítica como algo descriptivo o técnico: tal o cual obra no está bien terminada o fue consumada. Pero concepciones de fondo, concepciones estéticas, son muy difíciles de criticar porque, ¿dónde está ese punto de apoyo desde el cual puedo lanzar mi propia crítica, ese lugar que no sea mi propio yo? Toda crítica suena caprichosa. Y toda obra también. Y entonces, este es el aspecto más difícil, más complicado del "triunfo" que significa el fin del arte, tal como el modernismo lo concebía: el arte como propagador de ciertas ideas ajenas al arte, como representante de conceptos, etc. La buena noticia del fin del arte es esta amplia libertad en la que pue-

de moverse el mundo artístico. La mala, consiste en que quizás significaría justamente lo que Hegel creía: el vaciamiento de cualquier interés sustantivo, la incomunicación mutua, un llamado al puro goce. Recién me dijeron que Sebastián Abad habló un poco de este mandato del superyo posmoderno, de este mandato de gozar como rasgo distintivo de nuestra cultura según S. Zizek. Y pareciera que en el arte pasa algo similar: hay un mandato de goce porque no hay ninguna otra cosa, no hay ningún tipo de legalidad representada en la obra sino un impulso al disfrute, en el mejor de los casos, del goce hasta el límite de la destrucción del deseo, según la jerga lacaniana.

Desde el punto de vista del modernismo, el goce (entendido de otro modo) es también muy importante, al menos para una escuela que se inicia con Kant: la belleza significa placer, goce privado, subjetivo. Pero desde otras concepciones, el goce es realmente irrelevante. Adorno, por ejemplo, fue muy duro con aquellos que defendían el arte sólo por el disfrute que producía. Él decía que aquel que ve una obra realmente importante y dice que goza con ella, es sencillamente un tonto, no entiende nada. Para Adorno, Kafka no es gozable, no sirve para disfrutar; en el arte, precisamente, no se trata de disfrutar. De todos modos, ¿de qué se trata? Yo no voy a decir de qué se trata el arte -porque no tengo la menor idea- en un panorama de confusión y de polémica como el que estoy planteando. Pero lo que me interesa es memorar un poco algo que podemos haber olvidado, y es esta idea de que el arte representó, en el pasado -y no hace falta remontarse a los griegos-, algún tipo de experiencia sustantiva, algún tipo de conocimiento sobre algo. Y quizás lo que nos esté planteando la situación del mundo del arte actual, si admitimos todo este diagnóstico previo, es justamente el tema de la libertad. Vale decir, ¿qué es la libertad y cómo se justifica? ¿tiene algún tipo de dimensión interesante o es simplemente una manera de gozar, incluso en el sentido más lato de la expresión, como cuando se goza de una comida, por

ejemplo? Y, finalmente, ¿qué significa la libertad social hoy en día?

Me parece que esas son cuestiones profundas que nos plantea el arte. Yo no diría que la plantea tal o cual obra, sino el arte contemporáneo en conjunto. Se trata, pues, de una pregunta acerca de la libertad; una libertad que es evidente, pero que no debe ser sólo elogiada, sino que puede ser examinada. ¿Cuán sustantiva es esta libertad? ¿Queríamos esta libertad? ¿No es también ella algo intrascendente, algo completamente superficial? La libertad, que hoy tendríamos ante las góndolas de un supermercado, de comprar diferentes productos, no parece una libertad muy importante, si sólo se trata aquí de ella.

Este es básicamente el diagnóstico y lo que me gustaría hacer es detenerme aquí para discutir un poco.

L Volviendo a Hegel, lo que no me quedó claro es la cuestión del romanticismo que él tomaba y el tema de que el arte no ha muerto sino que ha vuelto al pasado. Yo tengo entendido que el romanticismo es una vuelta al pasado de por sí, desde la historia del arte.

JFV Para Hegel es claro que al pasado no se puede volver. Justamente cuando él dice que el arte es una cosa del pasado, lo presupone también como una compañía insustituible en cualquier configuración histórica. Toda cultura tiene su arte y hete aquí que podemos estar en una cultura que no tiene el suyo, en sentido enfático. Que tiene otra cosa que se dice arte, que parece arte, que se nombra arte, pero que puede no serlo en contraste con modelos fuertes de arte que vendrían a estar representado, especialmente para Hegel, por los griegos. Lo que Hegel dice no es que se pueda volver al pasado sino que el arte se hunde en el pasado y ya dejó de existir, como dejó de existir la mitología. Si dejó de existir Zeus, porqué no va a dejar de existir el arte.

L De alguna manera dice que muere...

JFV No lo dice literalmente, si bien uno puede ver la muerte en eso. Lo importante es que la tesis de Hegel no se puede refutar simplemente diciendo bueno, sí, él dice que el arte ha muerto, pero su libro fue publicado en 1832 y después vino el impresionismo, el expresionismo, vino Dostoievsky. Uno podría hacer fácilmente una lista de grandes obras de arte que efectivamente vinieron después. Sin embargo, no es una acumulación de ejemplos lo que se necesita para refutar esta idea, sino más bien una concepción diversa: la muerte del arte significa que ya el arte no es para nosotros lo que debiera ser, algo que incite a la fe, algo que tenga un resplandor divino y algo que nos ponga en contacto con los demás. Eso que era para Kant, por ejemplo, ya no puede ser: la idea de que el arte es símbolo de la moral en la medida en que hace comunidad, en la medida en que podemos coincidir en el gusto de algo. Como el gusto está fragmentado -a vos te puede gustar una cosa, a mí otra y lo mismo da entonces, esa comunidad que finalmente desarrollaba el arte, ya no la desarrolla. Hegel es contemporáneo al momento romántico, pero él no usa la palabra romántico en el sentido que va tener después. Para él, romántico es ese arte que está separado de la expresión de intereses colectivos. Es el arte de la prosa vulgar de la vida, el arte que ya no expresa ninguna verdad sustantiva.

XX1 Sin embargo, la forma tiene un predominio fuerte sobre el contenido.

JFV El contenido es ese yo mutilado de los modernos. La época moderna es la época de la poesía y de la música. Y la arquitectura parecería estar mejor representada por el monumentalismo egipcio para Hegel. No en un palacio, sino en un monumento que es a la vez algo divino, es donde habitan los dioses. Algo que tiene un contenido religioso. Esa religión es, en la modernidad, la religión del yo. Es la religión de una cultura que no reconoce nada superior a la

expresión de una individualidad segregada y, para Hegel, también dañada, empobrecida, pero que se representa como siendo un centro.

RJ Sabés que lo que decís es casi un programa. Así que sería bueno que enunciaras una parte y empezaras punto por punto.

JFV Lo que quiero limitarme a subrayar es este cambio de eje de la estética. Porque la estética ya no piensa de manera interesante nada artístico, sino más bien en la libertad misma. Es decir, cuando menos presionada por la política está la estética, paradójicamente, más politizada se vuelve. El tema de la libertad es un tema eminentemente político. La revolución francesa se hizo en nombre de eso, ¿no? Esta paradoja de la despolitización y la politización de la crítica por vías inesperadas es una de las cosas que más me interesan. Ahora, claro, es muy difícil discutir sobre eso, porque si bien es fácil enunciarlo, es muy evasivo. La pregunta es cómo empezaríamos a discutirlo.

RJ Claro, yo te puedo decir como empezaría yo. Desde el tema de la mercancía. Porque cuando piden libertad, eso está claramente asociado al tema de la libertad de comercio, a la libertad de tránsito, a las libertades que tienen que ver con las libertades religiosas, etc, etc. Entonces, podemos pensar la mercancía como la suplantación de los dioses, como el dios que empieza a dominar. Los antiguos ya lo adoraban y estaba representado en el oro, pero después se convierte en una cosa más abstracta hasta que es simplemente un signo monetario. Eso es lo que observa Marx, justamente, que la mercancía comienza a ser fetichizada, considerada como un objeto sobrenatural, es lo que se consume en la actualidad. No es que hoy estemos carentes de objetos sobrenaturales; vivimos en un mundo absolutamente sobrenatural. Todo el mundo es sobrenatural. Lo que no hay es un mundo natural, lo que ha desaparecido absolutamente es la naturaleza. Sólo queda una construcción de imágenes, de

mitos, de fantasías, que se hizo alrededor de mercancías; en lugar de hacerse alrededor de dioses, es alrededor de jabones. O sea, la visita al supermercado, que vos decís que es intrascendente, lo es solamente desde un punto de vista fílmico. Si ponés una cámara tomando a gente recorriendo las góndolas del supermercado, no es nada interesante, pero todo lo que se va desarrollando entre esa gente -las fantasías y las mercancías- quizás sea interesante, porque está todo lleno de inventos, de imaginación. Lo que antes se pensaba como el milagro del agua y de la obsidiana, ahora está expresado por el enjuague cremoso o el desodorante. Y qué se yo, el shopping, el supermercado, ha adquirido una trascendencia gigantesca.

XX3 A su vez se ven campañas, como por ejemplo el afiche de Pérez Celis para la muestra, que es como una publicidad de autos o de ropa. Cumple con las mismas estrategias. Y, acerca de esto de la libertad, en una entrevista Pablo Suárez decía: el arte generalmente no se parece al arte, se parece a cualquier otra cosa. Entonces, yo tengo una pregunta para hacer. De acuerdo con tu mirada, ¿qué es lo que diferencia un hecho artístico de cualquier otro, social, político, de lo que fuere?

JFV Lo de la mercancía se puede ver desde muy distintos lados. Desde una alternativa fuerte como es la de Marx, la visión es clara. Porque fetichización de la mercancía es, justamente, la mentira de la mercancía, no su verdad. La mercancía nunca provee aquello que la religión promete: la reconciliación, la salvación. La mercancía es un sustituto cruel de esa salvación, porque la promete y nunca la da. Desde otro punto de vista, el de la estética, uno puede decir que ella se constituyó hoy una dimensión crucial del mercado. Así como hay un valor de uso, un valor de cambio, hay también un valor estético en cada mercancía, que está hecho en función del deseo. Y sin ese valor estético, que no tiene nada que ver con el uso ni con el cambio, no habría consumo. Es decir, no hay mer-

cancia que no esté estilizada. La estilización, la estética de la mercancía, ha pasado a ser un componente esencial de la misma mercancía. Sin eso no puede salir al mercado. Bueno, lo explicó el profesor italiano que vino acá: ya no se trata de cubrir necesidades, porque en tiempos de opulencia -y aunque acá se viva en la pobreza, se está alrededor de la opulencia- el atractivo de algo es eso que fantasmagóricamente promete, no su valor de uso. Dentro de una misma línea de autos tenemos como diez modelos. ¿Por qué elegimos? Algunos dicen que elegimos estéticamente.

La mercancía no apela a ninguna necesidad natural —dado que ellas están cubiertas o que hay muchas mercancías posibles para cubrir esas necesidades naturales— sino que lo que hace la mercancía es interpelar deseos. Y el deseo más adecuado, es decir el tipo de estilo de vida que se supone que significa comprarse tal auto o vestirse de tal manera, es lo que se compra. Una especie de identificación con la forma.

RJ Eso es verdad si usás la metáfora del estilo, pero si usás la metáfora del fetiche. Lo que representa es en realidad el mito. Es un drama, es una narración. Y por eso cada publicidad de cada marca tiene su hipotético drama, que a veces es cómico, a veces es irónico.

JFV Por eso empecé diciendo que una cosa es para Marx y otra cosa es para un análisis actual del mercado. Para Marx, ese fetiche no es un fetiche que promete una reconciliación; es un enemigo, algo que se enfrenta al trabajador. Una cosa que adquiere vida propia y se torna en poder despótico. Se enfrenta al trabajador como su propio enemigo, no como su producto. En ese sentido no es un fetiche que genere mucho culto, desde el lado de El capital, digamos, sino alienación, opresión, embrutecimiento.

Hoy esas cosas cambiaron porque la mercancía es vista no solamente como enemigo, sino también como un objeto de deseo, en el sentido fuerte de la palabra. Cada mercancía, cada

objeto insignificante del supermercado, es eso. Y posicionarse en el mercado es seducir desde el punto de vista estético, interpelar deseos: esto se ajusta más a tu forma de vida, esto promete tal forma de vida. Lo que dijo el profesor que estuvo acá es muy interesante; aquello de que las publicidades ya no dicen que tal producto es mejor que tal otro, lo que hacen es más bien contar una historia con la que se busca identificación. Muchas veces, casi no hablan del producto. Cuentan una historia y si uno se ve como personaje de la narración, si uno entra ahí y la completa, digamos, compra el producto. En ese sentido, es verdad, es muy simbólico.

Es también cierto es que el arte pasa a tener, muchas veces, a las mercancías como modelos. Por ejemplo, ese paquete de jabón en polvo marca Drive intervenido artísticamente que tenés ahí en la repisa, uno lo puede poner al lado de uno que compramos recién y puede decir ¿Cuál es la diferencia? ¿Porqué este es arte y el otro, en cambio, no? ¿Cómo se puede reconocer el arte cuando todo vale y cuando un objeto cualquiera puede ser una obra de arte? Este es un problema que planteó la vanguardia a principio de siglo, pero que el pop, con Warhol, planteó con más decisión y con más sistematicidad. La respuesta de Danto, el filósofo que mencioné antes, es que una obra de arte ya no puede ser distinguida de una cosa cualquiera solamente desde un criterio puramente visual, porque muchas veces ambas tienen exactamente el mismo aspecto. Lo que diferencia una obra de arte de un objeto cualquiera es que la obra arte tiene un sentido y un objeto cualquiera no lo tendrá.

XX3 ¿Y el contexto?

JFV El contexto podría definirlo desde el punto de vista sociológico: una pila de ladrillos en la puerta de una obra es una simple pila de ladrillos. En un museo, esa misma pila de ladrillos podría ser una obra de arte, porque el contexto define, como explicó Raymond Williams. Y

en el museo, según la mirada filosófica de Danto, ya no se trata del poder de una institución que inviste eso de cualidades artísticas, sino más bien de que esa pila de ladrillos incita a preguntarse cosas y sobre todo incita a hacerse la pregunta estética básica: ¿qué es el arte, por qué esto es arte? En la medida en que plantea esas preguntas, cualquier cosa es una obra de arte. Es decir, nos estamos preguntando todo el tiempo, frente a las obras de arte, porqué lo son. Y en la medida en que algo nos plantea la necesidad de su significado y se autocuestiona en su estatuto, pone sobre el tapete problemas estéticos. Danto pensó durante largos años qué era lo que distinguía el paquete del jabón para lavar de Warhol en una galería en los años '60, de un paquete que se veía en un supermercado. Y descubrió cosas interesantísimas. Ese paquete de jabón para lavar, que era un jabón marca Brillo había sido diseñado por un artista, un expresionista abstracto cuyo nombre no recuerdo ahora, pero eso no lo hacía artístico. Warhol lo copió y resulta que era lo suyo era arte mientras que el diseño del otro, que estaba trabajado en un estudio de publicidad, no lo era. Pero como Warhol eligió la galería y como planteó esta cuestión de poner en la galería un objeto cualquiera, eso se convirtió en un gesto estético radical.

RJ Pero aparte estaban impresos en madera y entonces tenían un peso y una consistencia distintas a la del cartón.

JFV Es verdad, no eran exactamente lo mismo. No es que Warhol fue y compró algunas cajas y las exhibió. Pero el énfasis no estaba puesto en la exactitud de la copia.

RJ Sí, está claro. Pero creo que también hay que extender el límite de la pregunta sobre el arte. Ella queda planteada sólo en el momento en que realmente podés violentarlo. Cuando no lo violentás, no hay ninguna pregunta. O sea, lo que normalmente vemos en el Recoleta, esos que tiran carbón en el piso, etc.,

eso no violenta nada porque ya está hecho mil veces. Un día tirás carbón, otro día tirás arena, bueno, ya está. Entonces, eso no te pregunta qué es el arte. Lo que te pregunta qué es el arte es lo que te produce extrañamiento. Es ahí donde volvés a las situaciones teorizadas por los formalistas rusos: las teorías del extrañamiento, las teorías de las diferencias de potenciales, de valor; donde hay realmente choques de significados, de valor.

JFV El otro día tuve una sensación parecida. No ya con una obra de arte muy vista o con un procedimiento parecido a otro, sino en general con una muestra en el museo de arte moderno sobre arte de los '60 y '70; arte conceptual, básicamente. Yo tengo la sensación de que todo eso, sin su enemigo, no existe. Es decir, sin enemigo y sin aquello que viene a combatir, envejece brutalmente. Como si fuera arte precolumbino. Una cosa que Hegel intuía (y que es una de las marcas de la muerte del arte) es la intelectualización total. Uno tiene que conocer un montón de cosas para vivenciar eso. Y ese vivenciar se ha hecho una operación puramente mental, ya no hay un impacto directo en la sensibilidad. Quizás porque se trata de arte conceptual.

RJ Si vas a ver la muestra del Reina Sofía en el Bellas Artes, que es una cosa millonaria, de banqueros -todas obras están hechas para museos- porque el tipo que las hizo tenía el presupuesto desde antes, porque de otro modo no hubiera hecho semejantes mamotretos (simplemente por el problema de dónde las iba a guardar). Entonces es totalmente lo contrario: son unas cosas ultra impactantes, son todas cosas gigantes. Y yo creo que es parte de ese efecto. Los '60 llevaron los límites a una cosa tan intelectual, que ahora está más o menos de moda en algunos círculos, pero es una moda ultrasofisticada. Y está de moda porque lo que funciona es, justamente, la moda shopping, el impacto ultrasensorial, pero sensorial en el sentido de lo que eran las catedrales, como algo sagrado,

gigante.

JFV Creo que Hegel distinguiría entre una cosa y otra. Una cosa es que tengas un impacto sensorial material y otra cosa es una experiencia mística. Los dos pueden ser de una manera u otra sensoriales.

RJ Yo hablo de la intención, no digo que lo logren.

JFV Está bien, las películas de Hollywood tienen cada vez más efectos especiales y son cada vez más sensoriales. Yo no las veo mucho, pero las colas son terribles, porque te muestran tres minutos de película y dos minutos y medio son los efectos especiales: la bola de fuego, el tremendo estrépito que se arma al derrumbarse algo. Siempre hay una cosa visualmente impactante.

L Eso es por el progreso de la tecnología.

JFV Es verdad, pero lo que buscan es el impacto sensorial, como lo que acaba de decir Roberto...

RJ Yo lo que digo es que intenta llegar, no que lo logre. Está basado en esa idea.

JFV Está bien, pero esa es la frustración de la modernidad, la idea de que vivimos mejor sin dios, pero no vivimos mejor sin dios en el sentido de que es bueno que nos hayamos liberado de los aspectos opresivos de la religión y de los mandatos. La sensación es que ahora o nos inventamos una metafísica o nos quedamos comprando chucherías.

XX2 Pero cuando uno ve esas películas, que son como el paradigma de la fantasía, las cosas que se ven en esas películas es difícil que sucedan, pero uno siente que transmiten una poderosa hiperrealidad.

L Una vez escuché a Sean Penn y decía

que para él una buena película es aquella que al salir del cine no produce ese contraste del que hablaban recién. Y existen esas películas, las hay que producen diferentes sensaciones y no ese contraste sensorial sino quizá, no diría reflexiones, sino efectos, por así llamarlos.

JFV Hay varias cosas. Yo diría que las películas de efectos especiales, que son las más comunes, son muy difíciles de analizar. Porque, por un lado, es la cosa típica de la modernidad: emociones para una vida sin emociones. Yo no creo que sea realismo, justamente lo contrario, algo verosímil pero nada realista. Y desde el punto de vista psicológico, es una especie de realización de la fantasía de omnipotencia del consumidor: siempre hay alguien destrozado, alguien vapuleado hasta lo último, casas que vuelan. En ese sentido también es muy básico, muy primario. Es como una montaña rusa. Pero yo lo que quiero decir es que el arte contemporáneo que es interesante tiene muy poca información sensible. Basta reconocer ahí la caja de jabón. Los sentidos no tienen ahí ningún privilegio.

RJ Sí, pero este es un caso. Hay otras corrientes que no.

JFV Hay otras que no. Pero siempre la cuestión es que finalmente se plantea una pregunta que es muy intelectual. El arte contemporáneo termina planteando siempre cuestiones filosóficas.

RJ Eso es verdad. Porque incluso en las obras pop, lo que siempre se suscita es la pregunta de si esto es arte. Por más que sea absolutamente sensorial.

JFV Ahora bien, la pregunta "¿qué es el arte?" no es la típica pregunta impugnadora. Justamente, como el arte está segregado de la comunidad, hay un montón de preguntas sobre el arte que son preguntas acerca de la legitimación del arte. La pregunta del típico visi-

tante neófito en el museo que se cuestiona ¿cómo esto terminó en un museo?, etc. Eso es una pregunta para legitimar, tiene algo que ver con la estética. Pero a mi juicio una pregunta más hegeliana sería: ¿qué relación tiene esto con mi comunidad? ¿qué me dice a mí todo esto? En cambio, la pregunta sobre el arte es una pregunta más crítica, un poco más sofisticada. Pero, bueno, hay como un abanico de opciones, pero siempre es una cuestión intelectual finalmente. Hay un trabajo de Eco muy sugestivo, sobre la muerte del arte. Lo escribió en los '60, y quizás era más cierto en su momento que ahora, porque el arte entonces era más decididamente programático (más histórico, para decirlo con Danto). Había que hacer esto o lo otro, por tales y cuales razones generalmente políticas. Ahora vivimos en otra etapa, por aquello que decía de que uno puede ser conceptualista a la mañana y minimalista a la tarde.

XX7 Pero eso no es tan así.

RJ Pero él por ahí se refiere más a los medios, en el sentido de que uno puede hacer video a la mañana, instalaciones a la tarde.

JFV Las razones por las cuales los artistas no cambian tanto de estilo son, quizás, más comerciales que de estética.

RJ Claro, por la marca.

JFV Lo que dice Eco es que cuando a vos te explican la estética de una corriente, finalmente, ¿para qué necesitás ir a ver la obra? Muchas veces la obra no te agrega nada.

XX7 Lo que pasa es que es como el tema de los Venus. Una cosa es hablar de los Venus y otra cosa es el valor simbólico y cómo lo captan los sentidos en su totalidad. Es muy importante, es necesario.

JFV Eco finalmente va a coincidir un poco

con vos. Dice que si uno no está en presencia de algo, se pierde un sentido del cual el puro programa poético no da completamente cuenta. Y esa sería un poco la justificación de ir a ver cómo es realmente una obra.

RJ Casi toda la obra de Duchamp está en un solo museo, y más que en un solo museo, en una sola sala, en Filadelfia. Y ahí está la última obra de Duchamp, en la que estuvo trabajando los últimos años. Y lo interesante es que no puede ser contada, tenés que ir a verla, tenés que mirar por un agujerito, es una sensación. Ahora, lo de Duchamp es llamativo porque da toda una vuelta sobre ese tema.

JFV Sin embargo, en el MoMA está esa rueda de bicicleta de Duchamp montada sobre un banquito, es algo bastante simple. No es el original, es una reconstrucción.

RJ Y claro. No tiene mucho sentido, tampoco.

JFV Es que ahí se radicaliza al máximo. Justamente eso es Duchamp. Ustedes ven que realmente su arte es hegeliano, por así decir, porque lo material no tiene ninguna importancia. Se volvió pura idea.

XX6 Me parece que queda como en un punto cero.

JFV Pero ese punto cero lo podés pensar como la muerte del arte...

XX9 Pero esa muerte del arte en realidad no significa muerte del pasado.

JFV Y sí, en un sentido profundo tenés mucha razón. El posmodernismo anuncia el fin de las narrativas. Efectivamente, no hay ninguna narrativa que sostenga al arte contemporáneo. Porque la narrativa política y la narrativa histórica están desactivadas y entonces se tiene que sostener por sí solo. Y porque vivimos

en una época que usa el pasado como motivo para el pastiche y no lo recupera sustantivamente, porque no se identifica con el pasado. Por eso las narrativas que cuentan el pasado son narrativas abstractas, son narrativas que no se pueden revivir, que no pueden prolongar.

RJ Pero justamente yo creo que es al revés, creo que una de las cosas más desagradables del arte contemporáneo es esa permanente recurrencia a grandes narrativas. Ya sea la narrativa del género, la narrativa del cambio del entorno urbano, la narrativa de la vida, de la personalidad del artista como algo íntimo, qué se yo, hay un montón. Del artista como héroe drogadicto que se destruye a sí mismo. O sea, cada artista más o menos relevante tiene una historia.

JFV Sí, pero son todas narrativas del yo. No apelan a la humanidad, apelan a una figura idiosincrática. Por ejemplo, el artista que tiene un pasión cristológica. Pero es una narrativa del yo: Yo esto, yo lo otro, yo y mi sexualidad. Hay narrativas un poco más globales, pero siempre son particularismos. El yo moderno sería eso, esa ficción del individuo tremendamente libre. Ese es el punto.

JL Pero entonces con el concepto de que todos somos iguales. Y que a través de conectarte con vos...

JFV Ese mito es el que para Hegel deja de funcionar. Porque el yo está separado de la comunidad. Esa sensación de que profundizando en mí llego a todos ya no se daría porque las mediaciones que permiten eso dejaron de existir en el mundo moderno. Somos todos extraños.

L ¿A qué te referís cuando hablás de modernidad?

JFV Modernidad en el sentido de una época no muy bien definida. Porque en Hegel no sabemos si empieza con el mercado burgués, con la revolución francesa, etc.. La mo-

dernidad es evidentemente algo bastante preciso, por un lado, e impreciso por el otro. Una época evidentemente signada por el capitalismo, por la lucha por la libertad para todos, por la emergencia del individuo, por el cálculo separador y el pensamiento que no accede a la totalidad aunque viva en ella, en fin. La modernidad sería aquello que no es la edad media, un momento que ha dejado de estar centrado alrededor de Dios y de la religión, etc..

XX11 Queda el tema de la libertad y la mercancía. ¿Es posible el tema de que la mercancía te permita libertad?

JFV La retórica de la mercancía es la retórica de la libertad. Si uno ve las publicidades se da cuenta de que usan la palabra libertad todo el tiempo. Los teléfonos celulares se venden porque supuestamente te hacen libre. El uso deliberado que se hace de la palabra libertad en la publicidad es muy impactante. Antes la palabra libertad pertenecía al vocabulario político y ahora parece pertenecer al vocabulario del marketing. Me parece que hay una impresión de que el capitalismo es mejor, justamente, por la libertad, y que el consumo es mejor porque uno puede elegir, y que la democracia es mejor por las mismas razones. Ahí hay algo que hace sistema.

RJ Creo que va mucho más allá de eso. Me parece que los avisos ahora hablan de avisos, de las técnicas para convencer, son auto-referenciales.

JFV Ahí uno podría ver un síntoma de agotamiento. Eso habla de la pérdida de verosimilitud de los avisos, que tienen que ser irónicos porque de otro modo no generan credibilidad. ¿Podríamos decir algo similar del arte actual?

Nuevo molde para el pastel

La versión "libro" del Daisy Ilustrado salió de imprenta; a continuación un resumen de lo relatado por su autora en el marco del Proyecto Trama

Por Diana Aisenberg
(Jueves 22/11/01, 16:30 horas, Auditorium del Instituto Goethe de la Ciudad de Buenos Aires)

Quiero comenzar leyendo un mail que recibí de Tulio de Sagastizabal, reenviado Claudia Fontes: "Claudia, he dormido mal, es muy temprano, al menos para mí, y me levanté con intenciones de contestar a diana, pues me pareció que al fin estaba comprendiendo el sentido estratégico, digamos, de su diccionario, lo cual me ayudaba de paso a comprender tu insistencia, digamos.

Y es que me desperté con la imagen de bóveda celeste, más que la imagen esa especie de tierra de nadie que se arma cuando la palabra y la imagen visual pujan por establecer sus límites y correspondencias. y la última pregunta de diana, que finalmente borré porque ya descreía que fuera a contestarle, era precisamente sobre la palabra arquitectura. comencé pues a tejer esa trama que unía ambas imágenes, ambas palabras, y me sorprendí descubriendo algo que pude haber pensado tantas veces pero que hasta ahora no había experimentado de modo tan sensible, era la hora sin duda y probablemente debo haber tenido algún sueño un tanto siniestro.

Experimenté te decía el carácter tan represivo del lenguaje, y de las imágenes que lo acompañan al asociar la idea de bóveda celeste con la de arquitectura del universo.

Y luego pensé que todos los arquitectos eran constructores de cárceles. y desde luego me aterró toda la asociación con el imaginario religioso, con Dios arquitecto, y nosotros metidos dentro, con nuestros destinos convertidos en un triste deambular por esos fríos claustros vacíos. es curioso, esta imagen puede recordarme al colegio nacional, y volvemos a Diana. Un perfecto universo circular. Si no te parece muy impúdico, qui-

zás le puedas reenviar esto a ella, pues tampoco encontré su dirección. y no me da pena causarte esta molestia, pues insisto en que has colaborado en crearme esta preocupación.

Espero que estén todos bien, y que David esté sanando. Un beso enorme, y gracias, Tulio".

Elegí empezar con este mail de Tulio de Sagastizabal vía Claudia Fontes, primero para agradecer el regalo y también porque resulta explicativo del modo de funcionamiento y circulación de este diccionario.

Es la primera colaboración de Tulio después de muchos pedidos de definición y a mi me alegra que lo haga de esta manera, relatando el modo de entender cual podía ser su participación precisa en el proyecto y la importancia de su presencia, Como él hay entre nosotros muchos seres de reflexiones valiosas de las que solo nos enteramos sus amigos.

Tulio habla de la insistencia de Claudia, habla al mismo tiempo de la mía. El Grupo de Arte Callejero llamó aquí "intensivo " a su trabajo refiriéndose a esa manera de horadar y confiar en que esa gota puede producir una variación en la vida desde una acción de arte.

Hay otros mails de los que no escriben o de cuando todavía no escribían, que dicen no tener tiempo para contestar pero " me disparan pensamientos tus preguntas o "research de palabras", o "me quedo un largo rato pensando frente a la pantalla" – "me prometo colaborar y no puedo arriesgar un comentario", "me quedo pensando toda la semana".

Este tiempo de acercamiento donde cada individuo encuentra su modo afín de ser parte, esta incluido en las necesidades básicas para que este diccionario funcione.

Este libro que muchos tienen en sus manos es uno de los resultados visibles del pasaje del diccionario por el proyecto trama. En el transcurso

de este taller, se fueron sumando los términos práctica artística y proyección social, que aparecían en la convocatoria, y también me dediqué a investigar sobre ciertas palabras que sintetizan las inquietudes de algunos de los proyectos seleccionados. Así, se incluyó ceguera, del proyecto de Claudia del Río; ausencia y extranjero, a raíz del propuesta de Rocío Pérez; la definición de casa es para Santiago Pagés, opinión creció con la participación de Lucas Ferrari y Leonello Zambón, la palabra familia está dedicada al proyecto de Sebastian Friedman y para el grupo de arte callejero, la palabra poder.

La verdad es que la palabra soporte la incluí pensando en Sonia Abian, pero a último momento la reenvié a todos los colaboradores porque el material acopiado no era suficiente.

Así es este trabajo, construye su molde donde se cocinará el pastel, según las posibilidades de realización en su propia circulación a partir del encuentro con otros.

En esta versión hay 100 palabras porque sí, incluye el texto del proyecto, la historia del diccionario, la torta. La lista de colaboradores hasta que entró en imprenta.

Así se fueron construyendo los usos del diccionario que fue conformando su soporte según la ocasión. En este momento hay una lista de 223 colaboradores, en cada versión van a encontrar otro número porque esto crece casi diariamente, sobre todo en estos dos meses, aunque seguramente el ritmo se regularice prontamente.

Mis intenciones están puestas tanto en la incorporación de escribientes en un crecimiento horizontal como en mejorar la calidad en la construcción de los textos y en su edición.

¡Toda participación es bienvenida!
(aplausos)

Texto del proyecto

Historias del Arte:
Diccionario de certezas e intuiciones©

"podría dar la vuelta al mundo en un vocablo"
José Antonio Marina

Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones se compone de palabras en idioma castellano que con su uso contribuyen a la construcción del discurso del arte actual. La edición de este nuevo diccionario se realiza

con el aporte de colaboradores argentinos y extranjeros de distintos campos del conocimiento y del arte (artistas, críticos, coleccionistas, escritores, periodistas, historiadores, docentes y expertos en educación, ingenieros, químicos, matemáticos, abogados, diseñadores, estudiantes de arte). Se trata de un trabajo colectivo que hasta la fecha 3 de Noviembre de 2001 cuenta con doscientos seis colaboradores registrados. Esta modalidad de trabajo responde a la intención de incorporar la mayor cantidad de escribientes que puedan dejar registro de sus reflexiones. Se receptionan distintos tipos de colaboraciones: citas, compilaciones, autoría de significados reales y ficcionales, que aportan a la diversidad de definiciones y cuestionan el sentido mismo de la palabra definición. Como resultado, el concepto de diccionario se vuelve objeto de investigación.

En muchos casos, el registro de un determinado vocablo realiza un recorrido que parte de su uso original y atraviesa el de las artes visuales, el de distintas disciplinas, nuevas tecnologías, incluso el uso de ese término en el lenguaje coloquial. A las definiciones convencionales también se les suma el universo de lecturas que propician la redefinición de los términos. Cada palabra tiene su propio contexto de enunciación y aparece vinculada a los más variados tipos textuales: literarios, filosóficos, científicos, diálogos, cartas personales, correo electrónico, textos de tradición oral, etc.

Este diccionario se construye por vía específicamente digital. La acción consiste en el envío por e-mail de la solicitud de una definición y sus correspondientes respuestas son editadas en un programa para el diseño de página digital. Hasta la fecha se han recibido cuatrocientos sesenta y ocho términos y se han editado doscientos ochenta y siete.

La práctica de libertad de este proyecto promueve tanto la escritura como la inclusión de esos textos en un soporte mayor. Esta práctica tiende a abrir puentes entre los cortes de acumulación del saber que se sucedieron en nuestro país debido a los golpes militares, pone en circulación conceptos y los renombra y constituye una herramienta de enunciación contrapuesta al silencio de las dictaduras.

Este diccionario nunca existiría sin la permanente colaboración, tenacidad e insistencia de la artista Marina de Caro, madrina del proyecto.

Pequeño Daisy ilustrado

Práctica artística - proyección social

Por Diana Aisenberg

Tomé los términos elegidos por el proyecto TRAMA para la convocatoria del taller de investigación, los envié a la lista de colaboradores. Este es una porción del acopio de información recibida, casi sin cortes y con la firma de los autores. Lo más parecido a lo que normalmente llamo "torta", material sin edición.

* ¡jepa!

"práctica artística"...se presta a muchas picardías!

Lux Lindner

* práctica artística es la vida.

Verónica Sanes

* la mitad del trabajo de ser artista.

Pablo Guiot

"manos a la obra"

"manos en la masa"

Nunca sabré cuándo una práctica es artística.

Marina De Caro

* practica natación, tenis y también práctica artística. El resto es pura teoría. O también pensar que el arte no se practica, mas bien sucede. Sucede inclusive muchas veces fuera de los ámbitos que se suele practicar el arte. El arte es muy práctico. Teóricamente la práctica artística eleva el espíritu, o al menos le da consuelo.

Martín Kovensky

* un ensayo que nos prepara para algo mas importante, que seguramente gratificara nuestros sentidos. Cada cuadro que hacemos, no se transforma en una práctica que nos da más experiencia para encarar la próxima?

Martin Alegre

* todo aquello, que se desconoce en su origen, forma o sentido. Todo aquello que ostenta desafiar un contenido. Preocupación por el cambio, la renovación, la expiación o la melancolía. Todo aquello que se entiende como descarga, sanación o distorsión. Todo aquello que se refiere al sentir en su amplia manifestación.

Carolina Antoniadis

* las palabras "práctica artística" expresan el

acercamiento del arte a las ciencias sociales que está dándose de un tiempo a esta parte. La palabra práctica refiere a los modos de relación entre las personas, los cuales van modificándose con el transcurso del tiempo. Tiene, por ello, sentido de proceso. Artística señala el lugar desde donde se aborda esa práctica, o sea el sistema del arte, en el que cada vez más se habla de "proyecto" en vez de "obra". Este cambio resume la intención del artista de investigar, más que realizar una obra definitiva. En muchos casos estos proyectos tienen característica de trabajos de campo. Continuará.

Sonia Abian

* me interesa particularmente lo que produce el encuentro de estas dos palabras. Entiendo que incluye el fenómeno del arte desde el complejo vector de producción, circulación, público. El artista trabajando con estas tres líneas a la vez. Borra el aislamiento del artista torre de marfil produciendo desde la necesidad terapéutica de autoexpresión.

Claudia del Río

* es la que llevan a cabo los poetas. Los que hacen de su hacer un acto primero. Los que actúan de un modo creativo. Los que en su hacer alumbran nuevos horizontes. A la práctica artística se la reconoce no sólo en la ecuación de forma y materia, sino en los efectos colaterales que provoca en quien la ejecuta y quien la contempla. Acto cercano a la magia. Acto de mutación.

Xil Buffone

* - depende del formato, creo que algunos no necesitan práctica. Yo por lo menos sólo rescato, el resto es puro cientificismo.

- qué es lo que sólo rescatas? no entendí.

- rescato todo lo que la experiencia me hace participe a seguir buscando mas experiencias. No buscar el resultado deseado sino "ser" el resultado del rescate mismo. La velocidad de la ciencia y la tecnología decanta en eso. La tecnología no hace otra cosa que ordenar el caos, al recibir el caos orden genera progreso técnico y la velocidad no te permite otra cosa que res-

catar lo que la experiencia te brinda. Es mucho mas que un e-mail D, aunque mucho mas efímero que una solución o una idea.

Eduardo Imasaka

* decir "práctica artística" confirma la ausencia de artistas en las cercanías.

Roberto Jacoby

* producir un hecho que afecte a la sociedad antes que al individuo, o a este como parte de aquella, y particularmente indague en lugares donde la visibilidad se nubla, tanto por no ocuparse de eso otras disciplinas como por ocuparse sesgada o privadamente.

Santiago Pagés

* por un lado es una frase inasible pero por otro lado creo que tiene que ver con lo indispensable de la circularidad en los circuitos de creación. Es un acto de vuelta y de transformación casi simultanea.

Sebastián Friedman

* creo que mi impresión, es si un evento repercute, o no, en una necesidad colectiva, pero creo que el evento artístico puede ser cualquier cosa, Perez Celis podría tener impacto social, y también creo que se confunde la práctica artística con la practica y la investigación social, que es eso algo que hace la sociología, el estudio del comportamiento la búsqueda de su estadística, sinceramente para mí el arte sólo tiene impacto social, si interviene un espacio público y luego la gente lo destruye o lo asimila, o si es sumamente popular, miro, y de repente tenemos manteles miro.

El arte realmente es lo mas subjetivo que existe no sé es un delirio.

Mónica van Asperen

* mi primo Fabio segundo Kacero es un especialista en la proyección social de la práctica artística.

Leonardo Kestelman

* lo podemos tomar para definir a alguien que tiene aptitudes artísticas y además es una persona expeditiva, práctica, concreta. Al dueño de una librería técnico-artística. Quizás simplemente una persona que aplica en su vida lo que aprendió en la escuela de arte. Una persona que nunca estudió arte pero en su vida práctica pinta, dibuja, escribe o esculpe por instinto.

Será el efecto que la persona que es artística y práctica, el efecto que la librería artística, el efecto que la persona que estudió o la persona que no estudió causa en la sociedad con o sin intención de causarlo, pero lo causa y así se proyecta su obra, pensamiento o venta sobre la sociedad toda o casi toda o casi nada pero algo de efecto hace y así se proyecta socialmente la práctica artística.

Verónica Deveraux

* el artista necesita la trascendencia, de ahí que se proyecta a lo social, a veces como un bólido, otras como un rayo, las menos como saeta. Si no trasciende no se proyecta y viceversa. Si su práctica artística, hecha obra, no tiene proyección social, tiene ganas de hacerse político como Chacho y obtener un suicidio social de primera calidad. La fama cuesta y no solamente dinero.

Marcela Römer

* fenómeno que escapa al propio realizador, su concreción será exitosa en la medida que éste se someta a parámetros ajenos a los propios, llevando a la práctica lo mejor posible, estéticas internacionales impuestas por intereses no artísticos.

Daniel Sheimberg

* "el estructuralismo realiza, en el campo de la construcción, una operación similar a la que afectaría, en el campo de la representación, la pintura surgida de premisas impresionistas. Esta operación consiste sustancialmente en impugnar el concepto unitario de ARTE bajo el que se agrupan las distintas artes y delimitar el campo específico o la estructura específica de cada una de ellas; campo y estructura cuya especificidad no puede ser otra que la de sus respectivas técnicas. (..) Finalmente, tanto la arquitectura como la pintura tienden a transformar la actividad artística de representativa en estructurante."

Interesante comentario sobre el giro que se dio en la práctica artística a fines del XIX y que comenzó, desde ese momento, un viraje de sus objetos cada vez mas teñidos de sus técnicas propias (para darles status artístico) que de los cánones de representación sostenidos desde el renacimiento. Somos hijos de ese

modelo, por lo tanto su proyección social tiene que haberse corrido desde EL ESPEJO, LA VENTANA del exterior...hacia un modelo más cerca de los lenguajes propios, cerrados y por lo tanto personales. La función social estará a la medida del traspaso simbólico de experiencias personales.

Sebastián Rosso

* la práctica artística tiene que ver con la conexión del individuo con lo inmaterial, que al mismo tiempo es esencial a la vida. No hay dudas de que el mundo material danza al sonido de las emociones (mundo inmaterial) de los individuos de una sociedad.

No es difícil luego concluir que una de las proyecciones sociales de la práctica artística es tornar la sociedad más "humanista" - o dicho de otro modo: más sensible al mundo emocional de los seres humanos, sea en relación a la alegría o el sufrimiento, el amor o la rabia y mismo las enfermedades del alma, como el odio.

Por esta razón no sería sorprendente descubrir que: una sociedad con alto grado de práctica artística *por parte de la mayoría de sus individuos* resulta tener - en general - una escala de valores donde la vida emocional de los individuos ocupa un lugar relevante.

Y una vez que el mundo emocional de los individuos también está relacionado al mundo material en que viven, la práctica artística tiene por proyección social una mayor participación de los individuos en la vida política de una sociedad, una vez que esto puede tener impacto en mejorar el mundo material y por consecuencia el mundo emocional.

Mirando la misma cuestión en dirección inversa, me viene a la cabeza una frase de la Madre Teresa que afortunadamente tengo a mano: "There are many in the world who are dying for a piece of bread but there are many more dying for a piece of love". Lo que esta frase dice de manera muy subliminal es que el problema no se resuelve solo distribuyendo más pan. Para resolver el problema hay todavía que tornar la sociedad sensible al mundo emocional de sus individuos. Y es ahí donde la práctica artística podría tener una tremenda proyección social.

Edgardo Chebterrab

* es un fin que de una u otra manera es tocado por la práctica artística. En este lugar se pueden hallar partículas que fueron elementales en el período fundacional de cualquier práctica de esta índole. Un ida y vuelta con pérdidas e incorporaciones.

Matías Duville

* a juzgar por el desarrollo histórico de las configuraciones disciplinarias de las ciencias sociales, la filosofía y las ciencias exactas y sus articulaciones discursivas modernas, toda práctica —praxis— se desprende de la teoría que la sustenta, por lo cual estas disciplinas establecen una distinción dicotómica entre idea y pensamiento, entre razón y acción. En el caso específico de la práctica artística y la proyección social de la misma se estaría haciendo referencia a una cisura abierta y sostenida a lo largo de más de dos siglos por el materialismo dialéctico y sus adecuaciones históricas. En este sentido, cuando la crítica contemporánea emplea el oxímoron de la proyección social de la práctica artística presupone que el arte es una praxis que trasciende y supera a la realización al objeto y a la institución que lo legitima, noción ésta que de acuerdo a los críticos que la sustentan posibilita la irradiación de la producción artística hacia el tejido socio-político. Dicha expresión reintroduce la vieja aspiración de insertar el arte dentro de la esfera política o de la realidad para sacarlo de los confines históricos que lo han colocado en el remoto territorio del gusto y la belleza. Por otra parte, no debe soslayarse el hecho de que esta expresión tiene su origen genealógico en el debate de la autonomía del arte, discusión que ocupado buena parte de los materiales teóricos producidos sobre arte y estética desde Kant hasta Thierry De Duve.

Gabriela Grangel

Escribir a daisy@2vias.com.ar. Toda participación es bienvenida.

extraído del Diccionario de certezas e intuiciones ©versión: 100 palabras porque sí.

¡A comprar arte contemporáneo argentino!

GUÍA PARA INVERTIR EN EL MERCADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO DE CLAUDIO GALONBEK (EDICIÓN BILINGÜE; 142 PÁGS. C/U, APRÓX.) RIZZO PATRICIA EDITORA, BUENOS AIRES, 2001

Por Gustavo A. Bruzzone

Cada vez que nos preguntan acerca de las "bondades" de comprar una obra de arte se plantean un conjunto de interrogantes que respondemos de manera dispar. Cada persona que compra arte contemporáneo tiene sus respuestas, sus propias motivaciones y se torna extremadamente difícil poder transmitir en dónde reside la "bondad". Si logramos hacernos entender, inmediatamente surgen otros interrogantes: ¿qué comprar entonces? ¿Qué fue lo que guió la selección de éste artista o no de éste otro?, ¿de ésta o tal obra?... ¿Se trata de una inversión...? ¿Es un negocio rentable? ¿Se lo hace por mero placer...?

En el libro de Galonbek, editado por Patricia Rizzo, uno puede obtener pistas para responder a todas esas preguntas y muchas más. Porque se trata del esfuerzo más serio que pueda uno haber leído en nuestro país sobre lo placentero e importante que es adquirir arte contemporáneo argentino. Es, en este sentido, una iniciativa editorial inteligente y auspiciosa.

El libro tiene la virtud de dirigirse a un espectro muy amplio de la sociedad, dismitificando, desde el comienzo –aunque es claro que hace falta un poco de dinero- que "bajo ningún punto de vista es necesario ser millonario para adquirir una buena obra", orientándonos por los diferentes caminos a recorrer en el actual mapa del arte contemporáneo argentino (particularmente

de la Ciudad de Buenos Aires aunque no se omite el resto del país). Uno siempre recuerda que la colección de arte minimal y conceptual de los esposos Dorothy y Herbert Vogel –que hoy ocupa un ala de la National Gallery of Art, Washington- fue realizada por dos empleados –bibliotecaria y empleado de correos- que no dejaban de sorprenderse, en enero de 1994 (Artnews200), de figurar en la lista de los coleccionistas más destacados del mundo junto a personas de fuerte poder adquisitivo.

Pensado para estimular un mercado, que se describe como "subdesarrollado", la estructura del libro, motivado en "una inquietud personal" del economista que lo escribe, refleja desde la óptica de una persona con esa formación una adecuada visión del mercado local en comparación con el plano internacional, ofreciendo buenas claves para la comprensión de sus puntos de inflexión que se unen pero, se distancian a la vez, de la situación económica del país. Este es un mérito importante del autor: el analizar la situación del mercado del arte en Argentina teniendo en cuenta su desastrosa situación actual, pero llamando la atención, por diferentes variables que se encarga de analizar (ver en particular el Capítulo 5 y las conclusiones del 8) de lo rentable que se presenta en proyección por su potencial en valorizarse en un futuro cercano. En este sentido, el libro se encarga de remarcar que más allá del placer también nos encontramos ante un muy negocio en vísperas de ingresar en una "nueva etapa" de su desarrollo.

Se convierte así en una buena guía para todos los que pretendan ingresar a ese mundo, o mejor dicho, a "ese mercado". Para los galeristas, en una herramienta de trabajo indispensable para recomendar su lectura a posibles compradores

donde van a encontrar una respuesta a todos los interrogantes que mencionábamos al comienzo; es más: deberían adquirir varias docenas de ejemplares para obsequiarlos a esos posibles candidatos porque el libro les permite ahorrarse un buen número de explicaciones o, mejor, en muchos casos hasta poder conocerlas mejor para seducir al cliente. En realidad todos aquellos involucrados en el mercado del arte de hoy en adelante tendrán este libro como un muy punto de referencia para "evangelizar" compradores.

El recorte de lugares para adquirir arte, de artistas utilizados a modo de ejemplo o de coleccionistas convocados para dar su opinión puede dejar insatisfecho a más de uno (especialmente si pensamos que lo que pretende estimular es la adquisición de "contemporáneos", ya la deci-

sión de ilustrar las "tapas", de la edición invertida, con detalles de obras, ubicables dentro de una estética pre-Nueva Figuración, informalistas o abstractas, de Mario Pucciarelli y Kazuya Sakai, no parece ser un anuncio de lo que muchos podemos considerar, claramente, como "contemporaneidad"); pero el esfuerzo por resumir en un libro la problemática de la que se ocupa, y en edición bilingüe —castellano-inglés— es, insisto, todo un acierto, porque esta clase "guías" son de suma utilidad para abrir un debate casi inexistente en nuestro país.

Al concluir la lectura del libro uno tiene la sensación de que se puede quedar afuera de algo. Será cuestión de no dejar pasar el consejo y comenzar a comprar arte contemporáneo argentino.

1° Muestra de Arte organización tekné

7 de diciembre 19 hs
8 de diciembre mediodía - 20 hs.

Paraguay 541

Pinturas - Fotografía -Escultura -

Videoarte - Música

Obra Gráfica Espacio de Arte

Calendarios, juegos, libros de artista,
arte digital, objetos gráficos.

Piedra, papel o tijera

Objetos para el 2002

Inauguración 8 de diciembre 12 hs.

Bacano. Armenia 1544. Palermo Viejo
Lunes a viernes de 11 a 20 hs.
Sábados de 11 a 18 hs.

Arguibel Art presenta:

Del 3 al 7 de diciembre:

Fotógrafos de Planeta Urbano

10 de diciembre:

Inauguración "A partir de cero"

Lucas y Damián Tesoriero, Tomás Espina y

Melina Scumburdis

Diseño y montaje por Remo Bianchedi

Andrés Arguibel 2826. Las Cañitas

arguibel@arguibel.com

Martes a Domingo de 16 a 24 hs

Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Muestra colectiva de jóvenes artistas contemporáneos

Del 11 al 31 de diciembre

Quintana 325 PB.

4813 - 8828

delinfinitoarte@hotmail.com

Belleza y Felicidad

Galería de arte

Todo el año en una muestra

Inauguración 8 de diciembre
al 29 de diciembre

Curada por Silvina Sícoli + ByF

Lunes a sábados de 11 a 20 hs.
Acuña de Figueroa 9000
bellezayfelicidad@hotmail.com

Fundación PROA

Diciembre, enero y febrero

Sol LeWitt

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD
Buenos Aires
Tel/Fax 4303 0909
www.proa.org
info@proa.org

Kermesse Suscripción

Feria de ediciones, objetos,
libros, remeras, y más...

Verano, FFFW, Sólo en las cosas lindas,
Memo, Piki Picnic, Monstra d'arte, etc.

Sábados 15 y 22 de diciembre
de 16 a 20 hs

Taller Canning. Scalabrini Ortiz 470

IUSO

noviembre y diciembre

braga menéndez/
schuster

arte contemporáneo

darwin 1154, 1º "C", Sector A
horario de la galería:
sábados de 15 a 19 hs
lunes a viernes solicitar entrevista
teléfono 4711-6418

Lugares donde podés encontrar una ramona

En La Boca	Librería del Centro Cultural Recoleta
Fundación Proa	Librería de MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes)
Kiosco Nincola (Caminito)	En San Telmo
En San Cristóbal	Kiosco La Plaza, Humberto 1º 408 (Plaza Defensa)
Hotel Boquitas Pintadas	En Palermo
En el Centro	Galería Dabbah Torrejón
Librería CP 67	Librería Prometeo
Librería Documenta	Espacio de arte Juana de Arco
ICI	Bacano
Galería Ruth Benzacar	En Belgrano
Kiosco Albuin (Florida 1000)	Kiosco (Cabildo 2004/2092 y Juramento)
Kiosco La Paz (Corrientes y Montevideo)	En Ciudad Universitaria
En Retiro	Librería Documenta
Kiosco Los Amigos (Juncal 871)	En Almagro
En Congreso	Galería y librería Belleza y Felicidad
Librería Gandhi	En Caballito
En Barrio Parque	Fac. de Filosofía y Letras, Dep. de Artes
Galería Maman	
MALBA (Constantini)	
En Recoleta	
Facultad de Artes IUNA	

si querés podés tenerla
en la puerta de tu casa mandando tus datos a :
ramona@proyectovenus.org
o podes visitarla en su casa:

www.proyectovenus.org/ramona

Cartas de lectores

Queridos amigos,
sólo para aclarar: los dos jurados que ustedes mencionan establecieron las ternas, pero los premios fueron otorgados por todos los miembros de AICA, o al menos todos los que respondieron a la convocatoria de elegir entre los que ellos propusieron.
Besos y felicitaciones.
Eva Grinstein

R. de r.: Más mérito.

Queridos Ramona:
Me alegra que difundan los premios obtenidos. Les hago una pequeña observación: para el segundo premio fueron ternados por ese jurado, pero después fueron votados y obtuvieron la mayoría de votos por todos (casi todos) los socios de la Asociación.
Saludos.
Mercedes Casanegra.
Presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte

R. de r.: Uauuuuuuuuu, ¿la mayoría de los críticos de la Argentina? No lo puedo creer.

Se lo merecian!!! Gracias
Desde EM viciones felicitan
Ezequiel & Ezequiel

R. de r.: Tienen razón, Ezequieles

¡¡¡¡¡¡Felicitaciones ramona!!!!
Ningún premio fue más merecido que éste. Un gran abrazo al conjunto de Ramona,
Dorita Herosa

R. de r.: Mucha razón, Dorita

SE LO MERECE. Es un gusto leer a Ramona.
Felicitaciones

Mónica Di Leo

R. de r.: Muchísima razón, Mónica

Felicitaciones por los premios!!
En realidad la revista es un polvo
Les deseo mucha suerte... y gran éxito.
Arq Ricardo Eugenio Gersbach

R. de r.: Se lo transmitimos a la familia

Aquí Delfino felicitando a Ramona que tanto y tan sutilmente se ocupa de sostener nuestra sed de imaginación y su posibilidad de producir conflictos ...!!!!
Silvia

R. de r.: Nada de conflicto justo ahora que nos quieren integrar

Estimado Equipo Ramona:
Felicitaciones por este reconocimiento, espero que lleguen muchos más!!!!
un abrazo,
Benedicta M. Badia
Galería Thomas Cohn

R. de r.: Mercosul a tope

¿Qué tal Ramona ?
Bueno quería comentarte que lo que escribes me gusta mucho y, aunque no estoy "suscripta", te consigo siempre en el Museo ó en Recoleta, ahora que sos chiquitita entrás más fácil en mi cartera.
Solamente eso, te envío un abrazo
Alicia Maffei

R. de r.: ya te suscribirás cuando heredes, mi amor.

Queridos amigos da Ramona
Parabéns pelo prêmio.

Abraxas
Floriano Martins
Agulha - Revista de Cultura
<http://www.agulha.cjb.net>
Fortaleza Brasil

R. de r.: Mercosul a retope

que alegría
premio significa cash too?
de todas maneras felicitaciones
me gustaria verte pronto y que me cuentes mas
espero que si
cristián trincado

R. de r.: dinheiro nao mais hermosura... dinhei-
ro nao mais carne duraaaa

Te mando un abrazo, ramona, a vos y a tu equi-
po, y mis más sinceras FELICITACIONES.
Mariela Govea

R. de r.: Eu quero tener un millao de amigos...

Felicitaciones, para todos los que hicieron posi-
ble que, a pesar de la crisis , ramona siga!!!!!!!
Afectuosamente
Norma Ludwig

FELICITACIONES!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
Mónica Goldstein

querida Ramona,
felicitaciones por el premio.
TE LO GANASTE.
Xil

Felicitaciones a ramona por el premio recibido y
por el permanente aporte a la cultura.
Redes de papel

felicitaciones
Hernán Salamanco

Felicitaciones!
María Carla Ramirez

felicitaciones
ramona me encanta
Cano

Felicitaciones, se lo merecen realmente
Daniel Scheimberg

felicitaciones por los premios, Ramona.
Adriana Rosenberg
Directora
Fundación Proa

Felicitaciones por el premio! Adelante!
Fundación Conciencia sin barreras
Al servicio de la vida, la paz y la libertad interior
Directores : Lic. Ana Inés de Avruj e Ing. Julio
Avruj

Estimado ramones ya enviamos nuestras felici-
taciones, las cuales volvemos a manifestar.
Saludos
Olga Martínez
Directora
www.sitearte.com

Felicitaciones y adelante!!!!
Pat Binder
<http://universes-in-universe.de/english.htm>

Una buenísima noticia.
felicitaciones
Claudia Laub
Córdoba

RAMONA, FELICITACIONES POR EL PRE-
MIO, TE MANDO UN GRAN ABRAZO,
Karina Peisajovich

R. de r.: Tristeza nao tem fin, felicidade sim...

Pica??, de qué?? favor....
Jorge Figueroa

R. de r.: Lo de la pica era apenas un rumor
abrupto, afortunadamente desmentido por este
premio... Muchas gracias Jorge.

La alegría nao tem fin, Ramona... CONGRATU-

LATIONS... "Justicia Infinita" que le dicen. Bravo, bravísimo... Es hora de que empecemos a dar apoyo, lo realmente bueno. Basta de pavadadas e imitaciones baratas... Te cuento que estoy haciendo una masiva campaña en la facultad de Bellas Artes, ¿vos podés creer que todavía hay gente que no te conoce? No che, no jodan... Bueno la cosa es que, contra mi voluntad y muchísima angustia las he empezado a pres-

tar...
iiii.BB-BUUUUUUUAAAAAAHHHHHH!!!! No hay que se egoístas, más nosotros que somos humanistas y todas esas cosas y...
iiii.....BBUUUUUAAAAHHHHHHHHHH.....!!!!

"No tengo que ser egoísta, no tengo que ser egoísta.....no tengo.....!!!!"

Bueno ahora que sos famosa y dejaste de ser underground y sos parte del sistema, ...este quééé..., podrías bajar la tarifa...

No che, es una broma, creo tus servicios son excelentes, además de completos. La revista es un regalo que nos hacemos los amante del arte y los artistas todos los meses y hay que pagarla....

"¡¡¡...Pongasén, suscribasen, subanapretujenbajen che.....!!!!"

En realidad Ramona, no dejás de sorprenderme. Pensaba en escribirte para hacer un comentario sobre tu cambio de look pero veo que se has propuesto no darme respiro.

Impresionante ramona, impresionante...

"...para el bolsillo del caballero y la cartera de la dama..."

No te mueras nunca, nunca y que por supuesto que sigan los éxitos...

Una cosa, estoy algo ofendido, porque quise comprar el libro (los doce primeros números) y únicamente los puedo comprar en Buenos Aires. Yo vivo en Roldán a 25 km de Rosario. No puedo ir hasta allá y tampoco me la mandan, es más ni me contestaron...
¡¡¡SNIFF, SNIFF...!!!!

Si dije en Roldán, allí donde vivió Antonito Berni, pa' envidia de todos ustedes, allá por el 1905. Fué a la misma escuela que fui yo, anduvo a caballo por las mismas calles en que yo anduve en el "sulkiciclo" (glup...)

Se podría decir que Juanito y Ramona anduvieron por aquí...¡¡¡Que lujo, che.!!!, ¡¡¡Que lu-

jo...!!!!

Un piquito Ramona...

Un cliente...

Darío Avila

Nuevo Banco de Santa Fe

R. de r.: Aguanten bancarios de Santa Fe... y si se les ocurre fendrichear ya saben que invertir en cultura rinde...

Les reitero, congratulations Ramona Staff. Charly B

R. de r.: El staff se fue a festejar y te contesto yo: muchas gracias

Estimados compañeros de ramona:

Un cálido saludo por el premio a vuestra publicación. Cuando quieran podemos encontrarnos y quizás pensar cosas juntos desde el espacio de la Dirección. del Libro y Bibliotecas de la Ciudad. Mi congratulación es doble: como escritora y como gestora cultural.

Manuela Fingueret

R. de r.: Hagamos cosas juntas. Por la plata no te preocupes.

ramona

Alegría por ustedes y por nosotros los que compartimos desde nuestros espacios lo que ustedes hacen. Fortuna y augurios a las gentes que en medio de tantas complejidades y crisis siguen transformando el deseo en mas deseo... Más suerte y más cariño.

Patricia Carini

R. de r.: Eu deseo teu desejo...

quiero felicitar a todos los que hacen ramona, especialmente a los chicos que se encargan de las fotos, porque la ramona semanal está cada vez más linda.

también a la gente que se encarga del envío de ramonas, porque se me ocurre que nadie se da cuenta cuando la recibe a tiempo, pero es más fácil quejarse por pavadadas sin importancia. besitos para todos.

María Inés Acevedo

R. de r.: Gracias, saludos a Gema, si la ves

FELICITACIONES POR LOS PREMIOS!!!!!!

Pero, la verdad, era de esperar, no?????

Exitos y más energía para seguir adelante que un galardón siempre revitaliza.

Laura Bello

P.D. Yo ya me había enterado por LA NACION y su suplemento de Cultura del pasado domingo. Suerte y adelante.

R. de r.: Era de desesperar.

quiero que manden a ramona a alguien muy interesada en lo que hacen: gracias (nos envía una dirección de correo electrónico para ramona semanal)
NORMA VIVA

Por favor, desearía recibir vía e-mail la agenda de muestras.

Muchas Gracias

Ma. Dolores Giménez Zapiola

R. de r.: Encantada.

Acabo de saber de la merecida victoria de RAMONA como "Mejor Revista de Arte del Año" y como Difusor de la Actividad Plástica en la Argentina, con jurados diferentes.

El trabajo de editar una revista de arte es tarea de valientes. Por falta de dinero, por falta de apoyo o por simple inercia en el propio circuito de arte, muchas tentativas pasadas han fracasado. El éxito de RAMONA debe enorgullecer a quien edita (en primer lugar), a quien colabora y hasta a quien lee. Adelante!

Thomas Cohn

R. de r.: Mercosul Ultra Mega Top

Querida Ramona

tenías razón, pero ambas la tenemos. La idea de definir el atentado a las torres como "la mayor obra de arte que haya existido jamás" nació

del músico alemán Stockhausen, pero el día 9 de octubre Fermín Fevre escribió para La Nación una extensa nota en la que justificaba tal disparate. El título de mi carta a Ramona que incluía esos datos se perdió en el camino, de allí la confusión. Gracias por publicarla.

Corinne Sacca Abadi

R. de r.: Yo pensaba que al Señor Asesor le gustaban la pintura pintura.

Estimados Editores de Ramona

Soy un lector de Ramona, a través de su página web (artículos disponibles) y quiero felicitarlos por la idea y realización de esta revista.

Actualmente me desempeño como Consejero Cultural de la Embajada de la República en España y quisiera recibir la revista en Madrid. Sé que será difícil contar con los números anteriores, aunque me encantaría contar con ellos o con los que aún estén disponibles.

Les agradecería si me pueden informar cómo puedo realizar la suscripción desde España.

Les envío un cordial saludo y les reitero mis felicitaciones por "Ramona".

Sergio Baur

R. de r.: ¡ramona instrumento diplomático!

Muy buenas las fotos y nota de Suarez, Pombo, Harte. Saludos a todos
Gustavo Marrone

R. de r.: Me molas mogollón, guapo.

HOLA:

Me da mucho placer recibir la correspondencia, aunque por estos momentos no estoy en argentina igual paso la correspondencia de ustedes a amigos. quiero seguir recibiendo la
Ana Julia Bonavita

R. de r.: si nos enviás las direcciones de email de tus amigos se la mandamos directamente.

Hola, no sé si ya les avisaron, pero me parece que hay un problema de diseño en la página que enviaron esta vez de la ramona semanal, está toda la información desparramada por la pantalla.

saludos

Mariana Vaiana

R. de r.: Gracias por avisar: no volverá a suceder. Ahora ramona tiene un sitio nuevo y la ramona semanal va sólo con links.

Querida ramona,

Te mando esta cartita que es una convocatoria para vos y para todos los artistas que te lean y quieran participar. Se trata de nuestra: MAQUINA DE ARTE.

Luego de cinco años de presencia en el mercado, difundiendo arte a través de postales VIA POSTAL presenta una nueva forma de Difusión: LA MAQUINA DE ARTE (arte en pequeño formato). Para la curación y elección de obra VIA POSTAL convoca a SONORIDAD AMARILLA, quien se encargara de la selección de artistas. Nuestro objetivo conjunto es crear un canal alternativo donde los artistas puedan exponer difundir y comercializar sus trabajos y nombres a gente que de otra manera no accedería a conocerlos. Obras de arte, originales, de tamaño establecido, a las que él público accede mediante antiguas maquinas expendedoras de cigarrillos, situadas en centros culturales, museos, teatros, bares, restaurantes etc. Las máquinas exclusivamente se utilizaran para difundir obras de pequeño formato sin tener vinculación alguna a expendio de tabaco, cigarrillos ó representaciones para EMPRESAS TABACALERAS.

Para acceder a la obra del artista seleccionado en la MAQUINA DE ARTE se deberá comprar una ficha por valor de \$ 5 en el lugar donde se halle la expendedora.

El valor que se destina para el artista es de \$2 por obra vendida.

Los \$3 restantes se destinan a la distribución, mantenimiento y alquiler de los espacios donde se promocióne la MAQUINA DE ARTE.

La obra se recibirá en carácter de consignación

abonando al artista exclusivamente las obras comercializadas en el periodo que dure la serie de promoción.

Creemos que el arte debe ser progresivo, personal y al alcance de la mayor cantidad de gente posible. Este proyecto se vincula en un plano de experimentación e investigación poniendo énfasis en la observación de la reacción y motivación del publico.

Las medidas para la realización de las obras (STANDAR) de 8.5x 5.5 x 2.3 cm (el tamaño de un paquete de cigarrillos box o king size), teniendo la posibilidad de desarrollar obras de formato más pequeño (microformato, experimental) al estipulado, las cuales se pueden presentar y expender dentro de unas cajas del tamaño mencionado.

La producción mínima por artista debe ser de 26 obras y máximo 54 obras.

Las obras pueden ser realizadas en varios soportes: teniendo en cuenta los siguientes materiales: madera, cartón, papel corrugado, metal, plásticos, etc.

Cabe destacar la necesidad que la obra tenga un peso razonable, para facilitar la salida de la obra sin peligrar el mecanismo de la maquina.

Envueltas en acetato de 0,003 ml. o papel celofán cada obra contiene información del autor como así también su firma.

VIA POSTAL plantea una difusión gráfica haciendo hincapié en la promoción de los artistas que participan en el proyecto, una campaña de postales que difundan a los integrantes de la primer serie de LA MAQUINA DE ARTE, las cuales se distribuirán en el circuito de vía postal 15 DIAS antes de ser colocadas en las maquinas de arte.

Para participar de esta convocatoria los artistas interesados deben reenviar de inmediato esta gacetilla a sonoamarilla@house.com.ar

Con sus datos personales (NOMBRE, TEL, EMAIL,) en asunto poner

"SI A LA MAQUINA DE ARTE"

En breve:

Deberán presentar una carpeta con su curriculum y una obra de pequeño formato que estimen conveniente para este proyecto.

El cierre de convocatoria es el viernes 09 de Noviembre ATENCION!!! SE AMPLIA LA RECEPCION DE LOS PROTOTIPOS ULTIMA DIA HASTA EL VIERNES 16 DE NOVIEMBRE , es importante que presenten antes de esta fecha una (1) obra - boceto para su selección.

Los bocetos se entregan en Sonoridad Amarilla Fitz Roy 1983 cap fed (1414) de martes a viernes de 12 a 22 hs.

El Lunes 19 de Noviembre se informara los resultados de la selección de la primera serie de la maquina de arte.

Los artistas seleccionados deberán entregar el total de las obras VIERNES 30 DE NOVIEMBRE 2001 ATENCION OTRA AMPLIACION SE PUEDE ENTREGAR LA SERIE DE OBRAS HASTA EL LUNES 03 DE DICIEMBRE (LUGAR DE ENTREGA A CONFIRMAR). RECUERDEN: EL CUPO ES LIMITADO (CUANTO ANTES TENGAMOS EL BOCETO MEJOR)

Para mayor información o consultas

Escriban YA!!! A

SONORIDAD AMARILLA Sonoamarilla@house.com.ar

VIAPOSTAL viapostal@netizen.com.ar

Saludos

En contacto

VIA POSTAL SONORIDAD AMARILLA
SE AGRADECE SU DIFUSION

Estimados amigos de la revista ramona

Con mucho asombro una de las colegas que colaboró con el documento que se presentó ante la Cámara Federal de La Plata, me hace llegar la revista donde para su asombro y el mío aparece el trabajo que la, Comisión por la Verdad, CTA de La Plata, Berisso y Ensenada realizaron para ser tomados como parte en Los juicios por la Verdad, hacia la justicia en la Cámara Federal de La Plata. Nada de ésto se dice, ni quiénes son los responsables de esta Comisión, omitiendo, incluso, mi nombre como responsable de este trabajo,, Y lo que es muy im-

portante desde que lugar pudimos los docentes realizar este trabajo, ADULP , Asociación de docentes de la UNLP, donde me desempeñaba como Secretaria de DD.HH. Dos grandes preguntas, cómo les llega el trabajo y quién les autorizó a publicarlo, Por favor, espero una pronta respuesta y deseo que se rectifique la publicación (yo debo comunicarme con el resto de la gente que participó en esta Comisión por la verdad pero previo a ésto espero una respuesta de ustedes. Por favor , contesten a la brevedad. Muchas gracias.

Leticia Muñoz Cobe

munozcobl@infovia.com.ar

R. de r: Rogamos a los involucrados hacernos llegar sus respuestas a nuestros pedidos de aclaración. Lamentamos que se haya despertado este tipo de polémica.

ramona,

(a propósito de la velada de entrega de premios de la Asociación Argentina de Críticos de Arte)

hay un señor pelado y

uno que esta como Curli

y un bebé y un viejito

y un señor con antiojos

y una señora tetona

y una señora que siempre sonrie

todo el tiempo

y alien que se llama ana

y una señora que tiene cara de mono

autor: chivato

Querida ramona

obra, proceso, desarticular... y viceversa

Este proyecto surge con la intención de generar un espacio de comunicación entre artistas provenientes de diferentes orígenes formativos... Y pensamos en darle un nombre que pudiera sintetizar nuestra idea.

"Viceversa" nace en un taller que compartíamos en el barrio de Once. Allí comenzamos a juntarnos con ex compañeros de la Escuela Prilidiano Pueyrredón para investigar acerca

El cierre de convocatoria es el viernes 09 de Noviembre ATENCION!!! SE AMPLIA LA RECEPCION DE LOS PROTOTIPOS ULTIMA DIA HASTA EL VIERNES 16 DE NOVIEMBRE , es importante que presenten antes de esta fecha una (1) obra - boceto para su selección.

Los bocetos se entregan en Sonoridad Amarilla Fitz Roy 1983 cap fed (1414) de martes a viernes de 12 a 22 hs.

El Lunes 19 de Noviembre se informara los resultados de la selección de la primera serie de la maquina de arte.

Los artistas seleccionados deberán entregar el total de las obras VIERNES 30 DE NOVIEMBRE 2001 ATENCION OTRA AMPLIACION SE PUEDE ENTREGAR LA SERIE DE OBRAS HASTA EL LUNES 03 DE DICIEMBRE (LUGAR DE ENTREGA A CONFIRMAR). RECUERDEN: EL CUPO ES LIMITADO (CUANTO ANTES TENGAMOS EL BOCETO MEJOR)

Para mayor información o consultas

Escriban YA!!! A

SONORIDAD AMARILLA Sonoamarilla@house.com.ar

VIAPOSTAL viapostal@netizen.com.ar

Saludos

En contacto

VIA POSTAL SONORIDAD AMARILLA
SE AGRADECE SU DIFUSION

Estimados amigos de la revista ramona

Con mucho asombro una de las colegas que colaboró con el documento que se presentó ante la Cámara Federal de La Plata, me hace llegar la revista donde para su asombro y el mío aparece el trabajo que la, Comisión por la Verdad, CTA de La Plata, Berisso y Ensenada realizaron para ser tomados como parte en Los juicios por la Verdad, hacia la justicia en la Cámara Federal de La Plata. Nada de ésto se dice, ni quiénes son los responsables de esta Comisión, omitiendo, incluso, mi nombre como responsable de este trabajo,, Y lo que es muy im-

portante desde que lugar pudimos los docentes realizar este trabajo, ADULP , Asociación de docentes de la UNLP, donde me desempeñaba como Secretaria de DD.HH. Dos grandes preguntas, cómo les llega el trabajo y quién les autorizó a publicarlo, Por favor, espero una pronta respuesta y deseo que se rectifique la publicación (yo debo comunicarme con el resto de la gente que participó en esta Comisión por la verdad pero previo a ésto espero una respuesta de ustedes. Por favor , contesten a la brevedad. Muchas gracias.

Leticia Muñoz Cobe

munozcobl@infovia.com.ar

R. de r: Rogamos a los involucrados hacernos llegar sus respuestas a nuestros pedidos de aclaración. Lamentamos que se haya despertado este tipo de polémica.

ramona,

(a propósito de la velada de entrega de premios de la Asociación Argentina de Críticos de Arte)

hay un señor pelado y

uno que esta como Curli

y un bebé y un viejito

y un señor con antiojos

y una señora tetona

y una señora que siempre sonrie

todo el tiempo

y alien que se llama ana

y una señora que tiene cara de mono

autor: chivato

Querida ramona

obra, proceso, desarticular... y viceversa

Este proyecto surge con la intención de generar un espacio de comunicación entre artistas provenientes de diferentes orígenes formativos... Y pensamos en darle un nombre que pudiera sintetizar nuestra idea.

"Viceversa" nace en un taller que compartíamos en el barrio de Once. Allí comenzamos a juntarnos con ex compañeros de la Escuela Prilidiano Pueyrredón para investigar acerca

Puchereando con la Historia del Arte del Siglo XX

Curso dictado por Alberto Passolini

Es harta conocida entre quienes me frecuentan mi faceta de "ganapán". Esto me ha llevado en varias oportunidades a desarrollar tareas fuera de mi capacidad, cosa que lejos de avergonzarme o producirme remordimientos, me brinda una seguridad de la que echo mano cuando mis ingresos pecuniarios menguan. En la actualidad, gracias a la generosidad de mi familia, dirijo un grupo de apreciación de historia del arte del siglo XX en el living-comedor de mi casa paterna. Tengo por alumnado a un grupo de amigas de mi madre, quienes alternan sus reuniones de degustación de cosméticos con algunas otras actividades edificantes: Quisiera advertir a los lectores que no dicto verdaderas lecciones. Más bien se trata de conversaciones entre un grupo de alumnas siempre dispuestas a enriquecer estos encuentros con sus conceptos y yo, su lazarillo de marras. Lo que sigue es la degrabación de una clase donde realizamos un acercamiento a la obra de Duchamp, ya que mis alumnas quedaron fascinadas luego del número 16 de ramona, dedicado a tan ilustre visitante de nuestra ciudad.

Yo A ver si quedó clara la importancia de Duchamp en el arte del siglo pasado. Aunque a veces nos confundamos, es necesario tener presente que lo que aún hoy seguimos viendo como el non plus ultra de la vanguardia es, en la actualidad, tan académico y ortodoxo como pintar una naturaleza muerta. ¿Alguna se anima a decir cuáles fueron los cambios introducidos por él?

Alumna 1 Eso me lo acuerdo; es refácil: la impronta manual del artista y la inmovilidad de la obra en el tiempo y el espacio eran dos de las características fundamentales de las artes plásticas. Ahí fue que se le ocurrió a Duchamp su frase célebre: "se hace lo que se puede y lo que no, se compra hecho." Con eso dió por tierra

con el fetichismo de la obra tocada por el autor.
Yo ¡¡¡Muy bien!!! A ver alguien más...

Alumna 2 Unos años después de eso, empecé a trabajar con unos discos ópticos que daban vueltas y a la mierda también con el segundo enunciado. Vos sabés que me compré un libro de Duchamp y estuve viendo las fotos. Esos discos son los que menos me gustan. La verdad es que me parece que ese libro lo voy a regalar para navidad. Lo malo es que no me sirve ninguna ilustración para copiar en el curso de pintura sobre seda.

Alumna 3 Yo al libro que le saqué partido es al de Frida Khalo: copié varios motivos y los usé para pintar sobre madera. Hasta hice decoupage con fotocopias.

Yo Les prometo que más adelante vamos a analizar a Warhol, que tiene más colorido.

Alumna 1 ¡Ah!, antes que me olvide, a tres cuadras de casa hay una casa de fotos que vos le llevás una foto tipo carnet y te la copian en negativo, a lo Warhol, en los colores que vos pidas. Está bueno para hacer un regalo cancherísimo y, de paso, incursionar en el arte de apropiación.

Yo Chicas, no se me adelanten a los temas del programa...

Alumna 2 Me hiciste acordar, ¿te acordás del local donde mi esposo tenía la inmobiliaria que quebró?, bueno, me traje uno de esos carteles con LEDs, y me hice un Jenny Holzer con frases de Paulo Coelho que me quedó bárbaro. Lástima que mi chico del medio se puso a embromar y por hacer un chiste ahora, todo el tiempo dice "puto el que lee" en luces rojas.

Yo He ahí un artista transgresor.

Alumna 3 O un transexual (risas)

Alumna 2 Ay, che no digas así ni en broma. Debe ser terrible tener un hijo gay. Aunque se llame Hockney, que es un divino.

Mi madre Aquí les traje el café. Nene, no dejes mucho tiempo encendido el proyector de

diapositivas, que gasta un montón.

Yo Gracias, má. Chicas, por favor... ¡No se dispersen!

Alumna 2 Esperate que le quiero mostrar a tu mamá lo que hice, creo que lo tengo en la cartera, a ver...sí, acá está. Vos sabés que en Utí-lísima están enseñando a trabajar con resina poliéster. Yo me enganché y con 15 gramos que me guarde de recuerdo de la liposucción me hice este pisapapeles homenaje a Orlan...

Mi madre Te quedó precioso.

Alumna 2 Y con 200 gramos de bondiola hice unos posavasos muy Damien Hirst.

Yo Guarden eso que me impresiono. Además esto no es clínica de obra. ¿Volvemos a Duchamp, por favor?

Alumna 3 Sí, dale que tengo algunas dudas. El objeto encontrado, ¿debe ser literalmente encontrado, o lo podés comprar?

Yo Se te está mezclando con la clase de Dadá. Acordate que el objet trouvé es una técnica propia del Dadá. Se trata de manipular un objeto hallado al azar (que si querés lo podés comprar) dándole un carácter artístico. En cambio, en el ready-made, que es absolutamente duchampiano, lo importante es la elección del mismo, la descontextualización objetual y la disociación semántica. Para mi gusto, el ready-made, si es comprado queda mejor.

Alumna 3: Ah, porque yo quería hacer una obra que fuera una fuente de esas que se compran en la calle Córdoba, esas de cemento que tienen como unos angelitos saliendo de una ostra sostenida por una sirena despeinada, hacerla funcionar en el baño de casa y ponerle de título "Fuente". Está buena la idea, ¿no?

Yo (silencio de estupefacción)

Alumna 1 ¡Qué hermoso desplazamiento semántico! Si querés yo te ayudo y le hacés una pátina tipo mármol brillante.

Alumna 2 Sí, te va a quedar buenísima, pero se te va a ir mucho a Jeff Koons ¿lo tenemos en el programa?

Yo Sí, pero no lo voy a tomar, lo vamos a ver muy por arriba.

Alumna 3 Qué lastima, porque yo tengo un

montón de figuritas de porcelana que heredé de mi suegra y tienen mal Feng Shui. En una de esas, si me pusiera canchera con Koons, me pondría las pilas para presentar un proyecto en algunos de esos salones donde para inscribirte te piden carpeta de fotos. Además guardé los recortes de la revista Hola! de cuando secasó con la Cicciolina ¿sabés que linda carpeta que me armaría?

Yo Bueno, está bien, pero o saco un tema o agregamos más clases. Ustedes eligen.

Alumna 1 ¿Se nos iría muy caro el curso si agregamos cuatro clases más? A mí me parece que nos estamos quedando muy cortos. Acordate que dijiste que Minimalismo lo vas a dar en seis clases.

Alumna 2 ¿No será un plomo? Te lo digo de onda, me da miedo que pase como con Pollock, que fueron cuatro clases que se me hicieron eternas. Y, la verdad sea dicha, sigo sin distinguir un cuadro del otro.

Yo No es tanto el tema del dinero, chicas. Yo quiero que salgan de acá sabiendo. Pero bueno, prolongar los cursos me va a significar resignar otros compromisos... Hablen con mamá, que ella se encarga de los números. Ahora vamos a empezar a redondear Duchamp, que miren la hora que es y todavía no vimos el "Gran Vidrio".

Mi madre No, nene, dejalo para otro día. Si te ponés a contar eso del sistema de signos poli-valentes que acepta cualquier temática bien articulada y que, en todo caso, es una representación de nominalismo pictórico de sí misma, se va a hacer tardísimo y sabés bien que cuando llega tu padre no quiere ver visitas. Chicas, no se enojen, igual se las ve agotadas.

Alumna 3 Y sí, también con todo los que vimos hoy...

Alumna 1 Para la próxima tenemos preparado cuánto nos costaría agregar más clases.

Alumna 2 ¿Cuándo tenemos examen de esto?

Yo Dentro de dos semanas. Vayan repasando en sus casas lo que salió en ramona 16 de Duchamp en Buenos Aires, que se nota que lo tienen prendido con alfileres.

diciembre - febrero

9º Bienal internac. de Arquitectura	Buenos Aires Design	Acción	27.11 - 1.12
Abadi, Solange	Arte x Arte	Fotografías	4.11 - 15.12
Agencias de publicidad	Boquitas Pintadas	Publicidades	23.12 - 22.1
Aisenberg, Ranzoni, Ballesteros, otros	La Casona de los Olivera	Dibujos	4.11 - 9.12
Aizenberg, Roberto	Victor Najmías	Técnicas varias	7.11 - 22.12
Alumnos de B. A. de C. Antoniadis	CC Borges	Pinturas	20.11 - 19.12
Alumnos de Facultad de diseño	CC Recoleta	Técnicas varias	21.12 - 20.1
Amenedo, Gustavo	La Nave de los sueños	Pinturas	1.12 - 7.12
Archivo del C. C. Lunitón, 1930-200	Torre de los Ingleses	Fotografías	1.10 - 1.12
Artes decorativas de los s. XIV al XX.	Museo de Arte Decorativo	Mobiliario, tapices, etc.	11.1 - 10.12
Artistas argentinos	Zurbarán	Pinturas	16.11 - 15.1
Artistas consagrados	Maman	Pinturas	2.12 - 2.2
Artistas contemporaneos argentinos	Museo Castagnino (Rosario)	Indumentaria, arquitectura	21.9 - 21.12
Artistas precolombinos	Museo Etnográfico	Objetos	30.8 - 30.12
Artistas Premiados	CC Recoleta	Técnicas varias	20.12 - 27.1
Artistas varios	Museo de la Ciudad de Bs. As.	Fileteado	1.10 - 31.12
Artistas varios	Palacio Central del Correo Argentino	Estampillas	6.12 - 14.12
Artistas Varios	CC Borges	Afiches	12.12 - 30.1
Artistas varios	CC Recoleta	Instalación	30.11 - 30.12
Artistas varios	Sylvia Vesco	Pinturas	4.12 - 15.12
Artistas varios	CC Recoleta	Fotografías	30.11 - 16.12
Artistas varios	CC Recoleta	Textos - Fotografías	16.11 - 2.12
Artistas varios	CC Recoleta	Técnicas varias	30.11 - 16.12
Ballesteros, Hasper, Fuertes	3/4	Técnicas varias	16.11 - 30.12
Barreto, Daniel	CC Recoleta	Pinturas	21.12 - 20.1
Basilico, Gabriele	MAMBA	Fotografías	1.11 - 2.12
Battistelli, Leo	Bis Rosario	Cerámica y fotografía	16.11 - 8.12
Benaros, Leon	Centoira	Técnicas mixtas	15.11 - 1.12
Berni, Antonio	CC Borges	Técnicas varias	17.10 - 30.12
Bertone, Carla	Juana de Arco	Collages	28.11 - 18.12
Blanco, Agustín	CC Rojas	Técnicas mixtas	8.11 - 3.12
Bolzani, Fernandez , Wurmser	Rapsodia	Fotografías	2.12 - 30.12
Bonadeo, Victoria	CC Borges	Instalación	9.11 - 2.12
Brodsky, Marcelo	CC Recoleta	Textos - Fotografías	16.11 - 2.12
Bueno, Rafael	Filo	Fotografías	21.11 - 9.12

ramona semanal: ramona@proyectovenus.org
 con "ramona semanal" en el asunto

Burgos, Seeber	Dabbah Torrejón	Pinturas	21.12 - 29.3
Cabutti, De Santos, Gil Flood, otros	CC Borges	Fotografías	14.12 - 1.3
Colecciones Zubov, Asinari , otros	Museo de Arte Decorativo	Miniaturas	11.1 - 30.12
Artistas que expusieron durante 2001	Belleza y Felicidad	Técnicas varias	9.12 - 30.12
Concurso fotográfico Metrovías	CC Recoleta	Fotografías	30.11 - 16.12
Correas, Distefano, Ferrari, otros	JardínArte	Esculturas	4.11 - 20.12
Curatella Manes, Pablo	Zurbarán	Pinturas	8.11 - 7.12
Dauria, Teresa	Bis Rosario	Impresiones	16.11 - 8.12
De Caro, Aisenberg, De Sagastizábal	La Casona de los Olivera	Dibujos	4.11 - 9.12
De la fuente, Jitrik, Melero	Arcimboldo	Técnicas varias	22.11 - 8.12
De Volder, Beto	Brodersohn-Martinez	Técnicas varias	23.11 - 21.12
Di Como, Chiachio, Amodeo, otros	CC Recoleta	Pinturas, instalación	21.12 - 20.1
Dibujantes noruegos	CC Recoleta	Historieta	5.12 - 30.12
Domínguez Nacif, Nicolás	Belleza y Felicidad	Instalación	11.11 - 10.12
Expo tipoGráfica I buenosAires	CC Borges	Gráfica	6.11 - 5.12
Expo-Ignaugural 2	Luisa Pedrouzo	Técnicas varias	6.12 - 4.2
Fernández, Juan Agustín	CC Recoleta	Pinturas	30.11 - 16.12
Fontanet, Diego	Zamora Arte	Pinturas	14.10 - 13.12
Fracchia, Tomás	Bambú Café	Pinturas	2.11 - 7.12
Funes, Luján	La Carbonería	Técnicas varias	20.11 - 4.12
Galkiewicz Calderwood, Diego	CC San Martín	Fotografías	16.11 - 10.12
Gallinari, Adrienne	Ruth Benzacar	Dibujos	8.11 - 7.12
Gorriarena, Carlos	Sylvia Vesco	Tinta y técnicas mixtas	20.11 - 10.12
Goy y Marazina	CC Borges	Grabados	16.11 - 2.12
Grinblatt, Julio	MAMBA	Fotografías	7.12 - 30.12
Haber, Claudia	CC Borges	Pintura y gráfica	7.12 - 30.1
Harte, Pombo, Suárez	Ruth Benzacar	Pinturas y esculturas	8.11 - 7.12
Irrgang, Pablo	CC Borges	Esculturas	9.11 - 2.12
Iuso, Guillermo	Braga Menéndez/ Schuster	Instalación	18.11 - 30.12
Janches, Flavio	CC Recoleta	Pinturas y Dibujos	21.12 - 13.1
Jitrik, Magdalena	Dabbah Torrejón	Pinturas	9.11 - 15.12
King, Walter	CC Recoleta	Pinturas	23.11 - 9.12
Kortsarz, Elías	Museo de Arte Latinoamericano	Pinturas	17.11 - 15.12
Kozel, Ana	Museo Larreta	Pinturas	4.11 - 3.12
La Padula, Pablo	Arte x Arte	Fotografías	4.11 - 15.12

Labaké, Andrés	Praxis	Técnicas mixtas	14.11 - 8.12
Laborde, Isabel	Maman	Pinturas	28.11 - 20.12
Laguna, Fernanda	Belleza y Felicidad	Técnicas mixtas	11.11 - 10.12
Lalot, Veronique	CC Recoleta	Fotografías	21.12 - 20.1
Lanfranco, Laura	CC Recoleta	Pinturas	8.12 - 6.1
Lee Duchini, Vivianne	Palatina	Esculturas	15.11 - 3.12
Lescano, y otros artistas peruanos.	CC San Martín	Técnicas varias	24.11 - 9.12
Leveratto, Alejandro	FADU (Patio Central)	Fotografías	20.11 - 30.12
Lewitt, Sol	Fund Proa	Técnicas varias	10.12 - 28.2
Lightowler Stahlberg, Balbina	CC Recoleta	Pinturas	29.11 - 16.12
Lipszyk, Fast, Mitullo, Botas	CC Rojas	Fotografías	7.11 - 3.12
Londabaire, Lopez, Pastorini, De Loof	Boquitas Pintadas	Técnicas varias	21.10 - 20.12
Longhi, Rosa	Café Sibarís	Oleos	28.11 - 8.12
Lorusso, Veronica	La Cigale	Pinturas	8.11 - 4.12
Ludueña, Jorge	Galería de la Recoleta	Pinturas	15.11 - 4.12
Luh, Wolfgang	CC Borges	Esculturas	16.11 - 3.12
Lum, Ken	Espacio Ecléctico	Fotografías	8.11 - 2.12
Mackù, Michal	Fotogalería del Teatro San Martín	Fotografías	7.11 - 2.12
Malaspina, Marité	Diletto Caffé	Fotografías	2.12 - 30.12
Malaspina, Rodríguez	Café sin Tiempo	Fotografías	2.12 - 30.12
Melazzini, Veloso, Janches, d'Ama	Tekné	Pinturas	8.12 - 30.12
Mélia y Lorient	MAMBA	Técnicas varias	7.12 - 30.12
Muestra Colectiva	Escuela Nacional de Fotografía	Fotografías	3.11 - 5.12
Muestra Colectiva	Hoy en el Arte	Técnicas varias	3.1 - 28.2
Muestra Colectiva	Del Infinito	Técnicas varias	12.12 - 31.12
Muestra Colectiva	Bacano	Calendarios, libros de artista	9.12 - 30.12
Muestra Colectiva	Museo Larreta	Esculturas	4.11 - 3.12
Muestra Colectiva	Ruth Benzacar	Técnicas varias	16.12 - 9.2
Muestra Colectiva	Escuela Nacional de Fotografía	Fotografías	3.11 - 5.12
Muestra de Arte Internacional	Espacio Esmeralda	Arte Digital	17.11 - 28.12
Narosky, Buira	CC Recoleta	Pinturas y esculturas	16.11 - 16.12
Natof, Nebhur	Fund C.E.P.	Técnicas varias	20.11 - 21.12
Nowens, Yaco	Museo Aguilar	Pinturas	6.12 - 29.4
Nowens, Yaco	Hotel Reconquista Plaza	Pinturas	2.11 - 5.12
Ontiveros, Daniel	Luisa Pedrouzo	Pinturas e Instalaciones	8.11 - 1.12

Ortiz, Elio	Hoy en el Arte	Cerámica	2.12 - 30.12
Otero, Pedro	ICI	Fotografías	14.11 - 30.12
Paradela, Díaz Fernandez Mart	CC Borges	Técnicas varias	7.12 - 30.1
Payne, Palencar, Groff, Long, Mahan	CC Recoleta	Dibujos	23.11 - 9.12
Penela, Eduardo	Espacio Giesso-Reich	Instalación fotográfica	22.11 - 2.12
Peralta, Mónica	Bambú Café	Pinturas	14.12 - 30.1
Prior, Alfredo	Espacio Vox	Pinturas	19.11 - 13.12
Pruden, Deborah	CC Rojas	Técnicas mixtas	6.12 - 24.12
Quinquela Martín	Parque de España	Pinturas	2.11 - 16.12
Rangel, Mario	Estela Shapiro	Técnicas varias	23.11 - 30.12
Ranzoni, Enrique	Gara	Dibujos	1.12 - 30.12
Reyna, Martín	Del Infinito	Pinturas	9.11 - 8.12
Rolla, Marco Paulo	Duplus	Instalación	14.11 - 14.12
Rolla, Marco Paulo	Centro de Estudios Brasileños	Instalación	14.11 - 14.12
Romero, Juan, Weil, Moccio, D	Bacano	Libros	11.11 - 10.12
Salgueiro, Adrián	Club Creativo	Fotografías	8.10 - 2.12
Scumburdís, Espina, L .Tesoriero	Arguibel	Técnicas varias	11.12 - 30.1
Segura, Cristian	CC Recoleta	Técnicas varias	21.12 - 20.1
Serón, Machado, Joglar, Comba	Alianza Francesa (Rosario)	Pinturas y Fotografías	10.11 - 1.12
Siquot, Juan	CC Catedral	Fotografías	15.12 - 31.12
Sobrino, Andrés	Belleza y Felicidad	Pared Experimental	11.11 - 10.12
Suscripción	Goethe Institut	Fotografías	9.11 - 8.12
Svensen, Jan	Auditorium de Quilmes UCMQ	Grabados	25.11 - 12.12
Tachella Costa, Blanco,	CC Rojas	Técnicas varias	8.11 - 3.12
Taller Lutz Matschke	CC Recoleta	Fotografías	21.12 - 20.1
Taller Oculito	Palais de Glace	Fotografías	10.11 - 9.12
Taller Oculito	Palais de Glace	Fotografías	16.11 - 5.12
Temporelli, Gallo, Traverso, Sopera	CC Borges	Instalación	16.11 - 10.12
Texeira, Ana	CC Recoleta	Instalación	30.11 - 16.12
Toto Blake, Paula	Elsi del Río	Instalación	23.11 - 7.12
Valenciana, Generalitat	CC Recoleta	Técnicas varias	30.11 - 30.12
Villarino, Dos Ramos, Plidry, Tcach	Espacio Esmeralda	Libros de Artista	4.12 - 15.12
Warck Meister, Lucía	Fondo Nacional de las Artes	Técnicas varias	7.11 - 6.12
Wells, Miranda, Benito, Mortarotti	Arguibel	Técnicas varias	2.2 - 28.2
Zar, Graciela	CC Recoleta	Grabados	29.11 - 30.12
Zimmermann, Marcos	CC Recoleta	Fotografías	30.11 - 16.12

direcciones

3/4	Florida 947 2º	
Alianza Francesa (Rosario)	San Luis 846	LU-VI: 9-12, 16-22
Arcimboldo	Reconquista 761 PBº14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 16-00
Arte x Arte	Vuelta de Obligado 2070	LU-LU: 14-20; MI cerrado
Auditorium de Quilmes UCMQ	Hipolito Yrigoyen esquina Garibaldi	LU-SA: 17-20
Bacano	Armenia 1544	LU-VI: 11-20; SA: 11-18
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Braga Menéndez/ Schuster	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 15-19
Brodersohn-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
Buenos Aires Design	Libertador y Puerredon	
Café Sibarís	Montevideo 973	
Café sin Tiempo	Av. Dorrego 1829	
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
CC Catedral	Rivadavia 781	LU-VI: 15-19
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Centoira	French 2611	
Centro de Estudios Brasileños	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Club Creativo	Montevideo 1161	
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Diletto Caffé	Perú 193	
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1º2	LU-VI: 11-19
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Escuela Nacional de Fotografía	Bulnes 1383	LU-DO: 14-20
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-VI: 16-21; SA-DO: 13-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9ºC	MA-SA: 14-20
Espacio Giesso-Reich	Cochabamba 370	LU-VI: 16-20
Espacio Vox	Zeballos 295	
FADU (Patio Central)	Ciudad Universitaria Pabellón III	
Filo	San Martín 975	LU-LU: 12-0
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Fotogalería del Teatro San Martín	Av. Corrientes 1555	LU-DO: 10:30-22
Fund C.E.P.	Av. Federico Lacroze 2155	
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Galería de la Recoleta	Agüero 2502	
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Goethe Institut	Corrientes 319	
Hotel Reconquista Plaza	Reconquista 602	
Hoy en el Arte	Gascon 36	LU-VI: 10-20.30; SA 10-13.00
ICI	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
JardínArte	Figueroa Alcorta al 6000 (Lagos de Palermo)	
Juana de Arco	El Salvador 4762	LU-SA: 11-20
La Carbonería	Magallanes 885	LU-VI: 10-17 ; SA-DO-FE: 11-18
La Casona de los Olivera	Lacarra y Directorio	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Cigale	25 de Mayo 722	LU-DO: 19-24
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2º	MA-SA: 16-21
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	
Maman	Av. Del Libertador 2475	
MAMBA	Av. San Juan 350	MA-SA-FER: 10-20; DO: 11-20
Museo Aguilar	Suipacha 1178	
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Museo de Arte Latinoamericano	Calle 50 e/6 y 7	
Museo de la Ciudad de Bs. As.	Alsina 412	LU-VI: 11-19; DO: 15-19
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Larreta	Av. Juramento 2291	MI-DO: 14-19:45
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Parque de España	Sarmiento y Río Paraná	LU-DO: 15-21
Praxis	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Rapsodia	Av. El Cano 3129	
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sylvia Vesco	San Martín 522 1º4	MA-SA:14-20:30
Tekné	Paraguay 541	
Torre de los Ingleses	Av. Del Libertador Pl. Fuerza Aérea Arg.	MI-SA: 12-19
Victor Najmías	Costa Rica 4668	
Zamora Arte	Guido 1831	
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-DO: 11-21



CORDILLERA. POCAS NUBES. SOL.
NOCHES FRESCAS. SUELO IDEAL.
UN PAISAJE QUE FAVORECE EL NACIMIENTO DE
UN VINO ÚNICO.
Y LA CREACIÓN DE LA POESÍA.

CUANDO EL VINO NACE DE LA INSPIRACIÓN,
EL LÍMITE SE PIERDE,
EL PLACER ES EL MISMO.
ULTRA NAVARRO CORREAS,
FINO CORTE DE CABERNET SAUVIGNON,
MERLOT Y MALBEC.
COSECHADO EN 1999,
SOÑADO EN EL MISMO AÑO.
ULTRA. LA MÁXIMA INSPIRACIÓN
DE NUESTRA BODEGA.

ULTRA NAVARRO CORREAS 1999
EDICIÓN LIMITADA: 6.500 BOTELLAS.

B O D E G A
Navarro Correas[®]