

ramona

revista de artes visuales

www.proyectovenus.org/ramona

21.22

buenos aires. marzo de 2002

Palabra de artista por Héctor Libertella, Alfredo Prior, Jorge Di Paola,
Sergio De Loof, Lux Lindner, Nicolás Guagnini, Alberto Passolini y Xil Buffone
Plácidos Domingos x 2:

La utopía, entre la pasión y la razón, por Horacio Tarcus

La regulación política del goce, por Germán García

El body art como intervención urbana, por Daniel Link

Apuntes a los apuntes sobre arte argentino, por Rafael Cippolini

Conversación: Dennis Oppenheim, Claudia Fontes y Florencia Batti

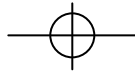
La infancia de Benito Laren, por Iván Calmet

Escena Global, por Timo Berger, Alicia Herrero y Claudia Groesman

Los mecanismos de la censura, por Pablo Montini

Rescates: Abstracción rioplatense, por Mario Gradowczyk

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg



ramona

índice

revista de artes visuales
nº21/22. marzo de 2002

**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

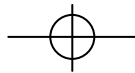
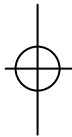
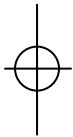
**Los colaboradores de este
número figuran en el índice.
Muchas gracias a todos.**

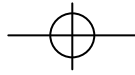
ISSN 1666-1826
RNPI en trámite.
El material no puede ser reproducido sin
la autorización de los autores

www.proyectovenus.org/ramona
ramona@proyectovenus.org
Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Buenos Aires

\$10

Plácidos Domingos	Horacio Tarcus	5
	Germán García	24
Rescates	Mario H. Gradowczyk	36
Apuntes sobre arte argentino	Rafael Cippolini	44 y 82
Palabra de artista	Rafael Cippolini	47
	Sergio De Loof	47
	Nicolás Guagnini	54
	Lux Lindner	79
	Alfredo Prior	86
	Jorge Di Paola	87 y 99
	Iván Calmet	92
	Benito Laren	92
	Héctor Libertella	96
	Alberto Passolini	122
Máxima	Alicia Herrero	57
Escena global	Timo Berger	59 y 62
	Claudia Groesman	71
Conversación	Dennis Oppenheim	64
	Claudia Fontes	64
	Florencia Battiti	64
Transformaciones	Daniel Link	74
Reflexión	Xil Buffone	76
Censuras	Pablo Montini	100
Pequeño Daisy Ilustrado	Diana Aisenberg	109
Epistolario Intimo	Correo de lectores	114





Editorial

Argentina luce diferente desde diciembre.

La ciudad de Buenos Aires cambió mucho con las acristaladas instituciones financieras y las oficinas de servicios públicos convertidos en cuevas de latón y alambre. Y también los barrios, las esquinas y las plazas que se revistieron de identidades impacientes.

El lenguaje de todos los días incorporó nuevos términos y nuevas acepciones para las antiguas palabras (piquete, cacerola, corralito, escrache, banco, trueque, patacón).

En todo el país enormes masas de población de todas las clases súbitamente empobrecidas o desocupadas con sus consecuencias en el estado de ánimo y las percepciones del tiempo y el espacio.

Más de veinte monedas adquieren curso en el país. Las asociaciones basadas en el intercambio directo tienen un crecimiento estrepitoso. La industria mediática y los capitales de marcas parecen en terapia intensiva.

El estado, sus funcionarios y sus mandantes, hundidos en el repudio general, los medios de información bajo sospecha, casi todos los artistas e intelectuales azorados, aunque tímidamente se registran algunas intervenciones públicas.

Una parte importante de los ciudadanos expresa aspiraciones a la no representación, a la discusión libre de diferentes puntos de vista.

Argentina alcanza las primeras planas del mundo y comienza a ser considerada "caso testigo" o "laboratorio internacional".

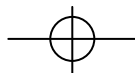
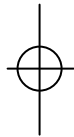
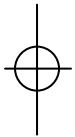
En medio de este panorama, quienes gestionan mi revista desean que ella siga vital y novedosa, siempre sorprendente. Pero ya no resulta muy fácil.

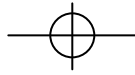
Como lo saben mis lectores, desde el primer número ramona propició el diálogo y la contradicción hasta llegar al disparate, la genialidad y la confesión amorosa.

Durante el primer año, los artistas, los investigadores, los críticos y cualquiera que pidiera comentar muestras recibía una serie de opciones y todos los comentarios se publicaban con títulos incisivos aprobados por unanimidad en reuniones abiertas.

Dicen que la frescura, el desparpajo y la sinceridad de estos comentarios despertaron una nueva tonalidad en la crítica. Parece que de algún modo ramona ayudó a recortar la potestad de ciertas autoridades culturales arbitrarias, en casos ignorante, en otros corrupta, pero que en general desprecian a los artistas y al arte. Se supone que existiría un "estilo ramona", directo y humoroso y alguien conjeturó un "género" ramona hecho de intervenciones polimorfos, chisriantes pero fosforescentes.

Pero hubo también encarnizamientos, miniescándalos y unos pocos insultos. Se me criticó





que "cualquiera escribía", que yo era "chismosa" y "de bajo nivel".

Al primer año, decidí mutar. Basta de críticas y conventillo. Presenté, en cambio, estudios, recuperaciones históricas, análisis, entrevistas, documentos, textos de artistas, conferencias, debates, alrededor de una serie de temáticas propuestas. Yo fui la primera sorprendida por el nivel de las contribuciones: escritores notables, académicos reconocidos, pintores reencontrados con la letra, críticos entusiasmados.

Ramona pasó a ser bibliografía en las escuelas y universidades, centros académicos nacionales e internacionales se suscribieron y también fuimos premiados como la mejor revista del año y la principal contribución a la difusión de las artes visuales.

Esto llevaría a que algunos sostuvieran que eramos demasiado "teóricos", pero bueno, ya se cumplió un año de esta ramona "seria" que también estuvo abierta a todas las plumas, aún las erizadas.

Entretanto, surgió www.ramona.org.ar, el sitio de internet, donde se registran todas las muestras del país y aparecen las fotografías de las muestras más importantes y de todas las que nos envían. Semanalmente la agenda de muestras llega a más de 5000 personas en todo el país y el extranjero, ampliando la difusión de lo que se hace en Argentina.

Pero hoy es otro día, otra época, donde la imaginación y la belleza y hasta la idea de belleza y el derecho a la belleza se han vuelto un artículo de primera necesidad. Nada puede enton-

ces quedar igual. Y en primer lugar yo misma.

Mi próxima metamorfosis dependerá de ustedes, de todos los que creen que ramona es una red cultural que vale la pena.

Dependerá de los lectores y colaboradores. De los galeristas, de los coleccionistas y los críticos con y sin medio, con y sin patente, de los historiadores del arte, de quienes trabajan en instituciones artísticas privadas y públicas, de los docentes y de los alumnos.

Dicen que ramona hizo "historia" entre las revistas culturales argentinas. Y me gustaría que siga así. Que traduzca el atrevido sonido de estos tiempos intensos, humildes y hasta patéticos en su realidad, pero que ya muestran una dimensión mitológica de alcance mundial.

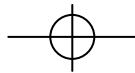
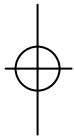
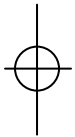
Para eso propicio otra mutación a la que quedan todos invitados a participar.

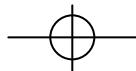
El encuentro será en el equinoccio de marzo, cuando el día y la noche tengan exactamente la misma duración, el jueves 21 de marzo de 2002, a las 21 horas, en la Fundación Start.

Espero que vengán para proponer cómo será la ramona desde el número 23 en adelante,. Piensen, conversen, comenten, escriban y propongan. Comuniquen su interés en participar y manden sus elaboraciones a ramona@proyectovenus.org con "nueva ramona" en el asunto.

Me entrego a la reinención de mí misma. Tómenneme y llevenme hasta la locura.

Cariños, ramona





La utopía, entre la pasión y la razón, entre el ideal y la negatividad

El investigador Horacio Tarcus, disertó en junio de 2001 en el ciclo Plácidos Domingos sobre temas que adquirieron notable actualidad

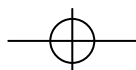
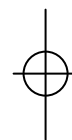
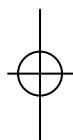
Por Horacio Tarcus
Director del CEDINCI

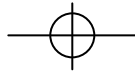
Roberto Jacoby Horacio Tarcus iba a hablar, en principio, de temas relacionados con el valor y en especial del valor en la obra de arte. Pero luego apareció esta posibilidad, que se le ocurrió a él -me parece que se sentía más cómodo y le parecía más lógico, tratándose de un proyecto como el de Venus, hablar de los proyectos utópicos.

HT Sí, la verdad es que me resultaba difícil el problema del valor. Por lo pronto, en los términos clásicos, me resultaba difícil traducirlo de algún modo a alguna problemática que pudiera suscitar algún interés en este momento; y esto es curioso, porque en realidad yo sigo trabajando y pensando con el concepto de valor formado por Marx y, después, por ciertas vertientes del marxismo. Pero en realidad, pensé que hablar de la utopía y de su fin, y de la vigencia de la utopía, era una forma de hablar del valor y una forma de hablar del mercado, una forma de hablar de modalidades alternativas de asociación, de intercambio, de organización, que de algún modo presuponen una discusión acerca de la cuestión del valor. Si esto interesa podemos hablar después en el debate o en otra oportunidad. Me pareció que a un proyecto como el de Venus, que crea algo así como una suerte de equivalente de medio de pago propio, distinto de la moneda de curso legal, le podía in-

teresar una reflexión de esta naturaleza, que en realidad yo vengo desarrollando por cuenta propia; en parte por interés personal y en parte en la universidad. Por eso me disculparán este vicio de traer mi libro, de traer mis apuntes. Pero bueno, así estoy acostumbrado a hablar, con estos apoyos.

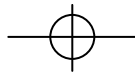
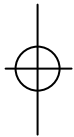
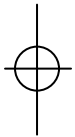
En primer lugar, creo que tendría que tratar de responder a la pregunta de por qué la utopía en tiempos del individualismo y del escepticismo posmodernos. Qué interés o qué actualidad podría tener esto hoy. En realidad, yo creo que el ciclo de la modernidad fue de la utopía a la antiutopía. Los orígenes de la modernidad se confunden con los orígenes de la utopía. Se sabe que el mismo término utopía fue acuñado por Tomás Moro, que titula de este modo una novela a principios del siglo XVI; se sabe que la imaginación utópica está estrechamente vinculada al descubrimiento del nuevo mundo, y toda la imaginación que provoca este nuevo mundo, estos territorios vírgenes que podrían estar poblados por sociedades otras, fundadas en otros valores, o bien territorios vírgenes adonde se podían crear desde cero nuevos valores y nuevas relaciones. Bueno, de las utopías del renacimiento a las utopías del siglo de las luces, de estas a los llamados socialismos utópicos del siglo XIX; y desembocamos, a mi modo de ver, en las antiutopías del siglo XX. Y este es paradójicamente el siglo de la realización de una de las utopías, por lo menos de una de las vertientes, al mismo tiempo que la expansión capitalis-

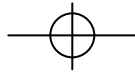




ta llevada a su máxima expresión, por una parte, y la consumación del modelo comunista, por otra, generan un pensamiento, una imaginación, una literatura, una ensayística y un arte antiutópicos. Yo creo que dentro del género de la utopía el gran referente del siglo XX es 1984, de George Orwell, una antiutopía muy presente en nuestros días, cuando se habla mucho del Gran Hermano, aunque casi nadie sabe quién es George Orwell. Pero yo diría que el cine o el comic de los años setenta, de los ochenta, participa de esta cultura antiutópica. Hay excepciones -dentro de la literatura de ciencia ficción, Los desposeídos de Ursula Le Guin. Siempre hay otras acepciones de quienes recuperan el género en un sentido más clásico, aunque Los desposeídos igual nos merecería un análisis más detenido. Pero creo que lo dominante es la antiutopía. Sin embargo, no como formas económicas, sino como formas emergentes, en el último tercio del siglo XX tenemos lo que yo entiendo como una suerte de reacción utópica frente al mundo de lo objetivo, al mundo de lo posible, al orden de lo necesario. El primer ejemplo, obviamente, es la rebelión estudiantil, el hippismo, el Mayo francés, el situacionismo. Son todos fenómenos de muy distintos universos entre sí; adrede estoy enumerando movimientos sociales, grupos de pensamiento, pero que de algún modo nos permiten trazar las grandes líneas de una época. También dentro de las sociedades del este, dentro de los comunismos, de los socialismos reales hay una nueva esperanza de renovación, de crítica del pensamiento burocrático y de los modelos burocráticos, cuyo emblema es, sin duda, la primavera de Praga y cuyo referente intelectual es Ernst Bloch (no sólo de la primavera de Praga sino de todo este conjunto, que yo llamaría de pensamiento crítico, antiburocrático) que recupera, precisamente, la tradición utópica. Y en América Latina, quizás, el emblema de la utopía en los sesenta son Cuba y el Che Guevara. Y en qué sentido, ¿podríamos decir que los podríamos incluir dentro de este universo? Parecía que el Tercer mundo y América Latina esta-

ban excluidos de esta posibilidad. Debían, según el orden de lo posible, el orden de lo necesario y de lo objetivo, pasar por etapas previas antes de plantearse el socialismo y el hombre nuevo. Y sin embargo lo imposible parece hacerse posible: en el '59 la revolución cubana y en los sesenta esta figura emblemática de la utopía proclama que el camino emprendido por China, el camino emprendido por Rusia y, de algún modo, el camino emprendido por Cuba, de construcción del socialismo, necesita tomar otras vías si es necesario. Fundamentalmente medida la construcción del socialismo por la emergencia del hombre nuevo. Digamos que acá hay un proyecto fuertemente utópico que también se choca con la "realidad", entre comillas, o el pragmatismo, si ustedes quieren, de la revolución real. Toda esta emergencia de lo utópico a fines de los sesenta genera una enorme reactivación de las antiguas tradiciones utópicas. Por ejemplo, el estallido del Mayo francés reactiva el interés por el movimiento que lo precede, que es el movimiento situacionista y, a su vez, con el socialismo utópico del siglo XIX, especialmente con Fourier, con la Utopía del deseo de Fourier. Con las vanguardias, especialmente con aquellas experiencias de las vanguardias vinculadas a la política, digamos las vanguardias rusas, el surrealismo, el dadaísmo; aquella idea de la política como heredera de la vanguardia artística, aquella idea de que así como el socialismo moderno había sido heredero del idealismo alemán, la nueva política, la verdadera política revolucionaria, iba a ser heredera de la vanguardia artística. Bueno, la idea de cambiar el arte y cambiar la vida. Ya habíamos mencionado que esta crítica del pensamiento fosilizado, dogmático y burocrático en los socialismos reales permite, por ejemplo, una revalorización de los socialismos utópicos, desdeñada, en general, por los socialismos reales en términos de pura quimera, de pura fantasía. Especialmente Bloch, pero no únicamente él, recupera casi todas las tradiciones utópicas del medioevo, del renacimiento. Inclusive esto posibilita una relectura de Marx en clave libertaria.





Digamos que este fulgor de fines de los sesenta se apagó rápidamente. Vino en los setenta un reflujo del movimiento estudiantil. Hoy sabemos que muchos de los líderes del '68 son altos funcionarios de la política europea. Hubo una crisis todavía de mayor envergadura en el movimiento obrero. Vino en los setenta una crisis del capitalismo de grandes proporciones y una resolución de la crisis a favor del capitalismo que provocó una extraordinaria expansión, una extraordinaria transformación económica, social, cultural global. Digamos, una transformación de la sociedad y una gran mutación cultural que suele sintetizarse en dos nociones de estos últimos 20 años: globalización y posmodernismo. Y estos procesos fueron paralelos, al mismo tiempo, a la implosión de los socialismos reales y a un proceso de reconversión del capitalismo muy crítico que todavía está en curso, en donde el llamado Segundo mundo viene convirtiéndose en una suerte de Tercer mundo convulsionado. Frente a este panorama, vuelvo a la pregunta del principio: ¿Estamos ante el fin de la utopía? ¿Los socialismos reales fueron, de algún modo, la realización de la utopía y su fracaso? ¿El fracaso irreversible de las formas clásicas de las políticas de izquierda y de las políticas revolucionarias implica el fin de la utopía? ¿La emergencia de estas nuevas formas posmodernas y su individualismo y su escepticismo implican el fin irreversible de la utopía? Yo creo que no se puede dar una respuesta contundente a estas preguntas. Intento responderlas en el sentido en que voy a avanzar ahora. Yo creo que, por un lado, es cierto que la asociación de la utopía con la experiencia de los socialismos reales comprometió la imaginación utópica. Durante mucho tiempo la idea de utopía como postulación de una sociedad armónica, de una sociedad perfecta, de una sociedad sin fisuras que apuntase a una suerte de igualitarismo puro, fue convertida en una suerte de anticipación idílica de un pensamiento y un modelo políticos totalitarios. Sabemos que la relación entre las anticipaciones utópicas, e inclusive entre las anticipaciones de los clásicos del socialismo y los so-

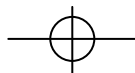
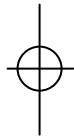
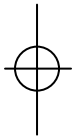
cialismos reales, son muchos más complejas. Esta asociación ha sido muy fuerte y esto merecería algún tipo de reflexión.

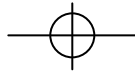
¿Es deseable el retorno de la utopía?

Pero antes de meterme en este punto que es importante, creo que hoy, después de la caída de los socialismos reales, a la inversa, hay una suerte de liberación, de emancipación de la imaginación utópica (en la medida en que la utopía no está ya atada a un referente real, no tiene la hipoteca de los socialismos reales). Al revés, su crisis permite levantar toda una historia de disidencias, de rebeldías de todos aquellos movimientos que siguieron sosteniendo la idea de utopía, la idea de la negatividad, de que esto que se había realizado era distinto de lo que se había deseado.

Y por lo tanto, creo que, muy lentamente, liberada de esa pesada loza, la imaginación utópica, de algún modo, se recupera.

Me parece que son necesarias algunas condiciones y, fundamentalmente, es necesario responder a dos cuestiones. No solamente si es posible el retorno de la utopía sino, además, si es deseable. Esta pregunta de si la utopía es deseable nos remite a este problema: la relación entre la utopía y el totalitarismo. En el pensamiento neoliberal, en el pensamiento neoconservador —hoy hegemónico— es muy fuerte esta asociación de la utopía como ideal a realizar —ideal armónico— y como anticipadora de un modelo totalitario; digamos, como un modelo que vendría a forzar la naturaleza del hombre, que esta concepción neoliberal presupone individualista, competitiva, acumulativa, etcétera. Frente a esto creo que no se puede siquiera esbozar una defensa incondicional de todo el pensamiento utópico, porque creo que hay una tensión dentro del pensamiento utópico entre una dimensión que podríamos llamar positiva, ideal, armónica y una dimensión utópica crítica, negativa. Efectivamente, creo que hay una suerte de utopía positiva que postula una especie de sociedad preestablecida, que presupone una sub-





jetividad, que presupone sujetos y presupone los modos de satisfacerlos, y si bien le gusta presentarse como una forma igualitaria y desjerarquizada, de algún modo, esta prefiguración tan constituida, en realidad presupone que hay quienes la concibieron, quienes saben cómo son sus sujetos, cuáles son sus deseos, sus necesidades y quiénes saben los modos de satisfacerlos. Creo que al lado de esto hay una dimensión crítica de la utopía, que aparece en todos los momentos del género y que tiene que ver con ese esfuerzo que se hace al contraponer el mundo real a ese mundo de goce, de satisfacción, de plenitud, de deseo; frente al orden de lo real como lo único posible, este género se abre al universo de lo no realizado, de lo que no aparece hoy como posible. En ese sentido, funciona como crítica, como anticipación, como motor.

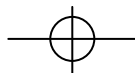
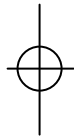
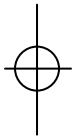
Me parece que aquí hay una dimensión muy rica a recuperar y me parece que es muy difícil clasificar, distinguir, las utopías positivas de las de la negatividad. De algún modo todas las utopías están atravesadas por esta doble dimensión. En las utopías clásicas, por ejemplo, hay una gran tentación por parte del creador de la utopía de erigirse en el sumo sacerdote, en el papa, en el demiurgo, en el gran legislador de su propia utopía. Hay una gran tentación ahí, en una utopía libertaria, en la Utopía del deseo de Fourier, de preestablecer y fijar de un modo escrupuloso, obsesivo y hasta delirante, de antemano, cómo será la vida de esa sociedad que al mismo tiempo se invita a imaginar y a crear.

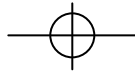
En el Falansterio de Fourier hay un cronograma de cómo sería un día en la vida del falansterio, y él está pautando la hora en que hay que levantarse, el tiempo que hay para desayunar, el tiempo que hay para un trabajo, para otro, para la pintura, para el amor en pareja, individual, colectivo, etcétera. Todo está pautado. Es como una especie de libertad imaginada con el mayor desenfreno, pero al mismo tiempo obsesivamente pautada y preestablecida. Inclusive, en la lectura del Falansterio y del Nuevo mundo amoroso uno, en algún momento, realmente se de-

ja llevar por ese mundo onírico y al mismo tiempo en la página siguiente uno puede chocar contra esta planificación obsesiva adónde sienta que ya tiene un lugar preestablecido y estaría obligado a ser libre por algunas horas. Creo que todas las utopías están atravesadas por esta doble dimensión; por eso me parece que la lectura que hace el pensamiento -llamémosle por el momento- neoconservador, es profundamente unidimensional. Digamos que eso está pero está también esto otro, esta dimensión negativa y crítica. Esta doble dimensión de la utopía se vincula, aunque no se superpone plenamente, con lo que podríamos decir que son dos formas de imaginar y de prefigurar las sociedades del futuro. Por un lado están aquellas que hacen más hincapié en la organización económica, en el desarrollo de la ciencia, en el desarrollo de la técnica; utopías urbanas, utopías industriales. Y en contrapartida, podríamos decir, más que las utopías del objetivo, están las utopías de la subjetividad, las utopías del deseo.

Muchas veces no son utopías urbanas sino que son utopías agrarias; adoptan un carácter más bucólico, más ingenuo; avanzan, quizás más audazmente que las anteriores, en la crítica del mundo del trabajo, de la civilización industrial, en la crítica de la racionalidad occidental. Y aquí también es muy difícil clasificarlas, porque de algún modo todas están atravesadas por esta tensión. Pero, sin duda, es mucho más sencillo decir que la utopía de Saint Simon responde más al primer modelo y la de Fourier responde con mucho más claridad al segundo; que la utopía de Bacon responde mucho más al modelo racionalista y científico y en cambio la de Campanella, al segundo modelo.

A esta pregunta sobre si las utopías son deseables o quedan entrampadas en esta lógica totalitaria y en esta prefiguración totalitaria, yo en principio respondería que habría que volver críticamente sobre esta tradición. A mi modo de ver, es muy interesante releer las utopías rescatando esta dimensión crítica y negativa, rescatando esta dimensión del deseo que agregaría algunas palabras más a esto y sería todo un te-





ma a desarrollar. Aquí, por ejemplo, en Fourier, no aparece el orden del deseo como una mera contraposición al orden del trabajo, al orden económico y al mundo de lo objetivo, sino que hay una suerte de transformación del mundo de lo objetivo y del trabajo en función del deseo humano, al mismo tiempo que hay una suerte de historización y politización del deseo. Esto me parece muy interesante, por risueñas que nos resulten hoy las fantasías de Fourier. Acá hay algo realmente interesante en su teoría de las pasiones, que dice que en verdad el orden civilizado está fundado sobre la represión del deseo humano, y de lo que se trata es de crear un nuevo orden social y un nuevo orden amoroso sobre la base del reconocimiento de las pasiones. Dice: "Las pasiones son contrarias al trabajo y contrarias a la razón", tal como son concebidas sobre la base de la dicotomía de lo que él llama la civilización, la modernidad. Cree que es posible conciliarlas, cree que es posible construir un orden social y un orden intersubjetivo que no solamente no las violente, sino que inclusive las potencie y las desarrolle. En este sentido creo que es interesante, no como contraposición entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el orden del trabajo y el orden del deseo. Lo interesante es esta idea de que las pasiones estén de algún modo al servicio de la producción y, al mismo tiempo, el orden productivo no se desarrolle a costa de reprimir el deseo, sino liberándolo.

Bueno, ¿dónde está esta respuesta? Recuperada seguramente por Marx, recuperada por ciertas tradiciones socialistas románticas, por el surrealismo, por Breton, por los situacionistas, por ciertas vertientes del anarquismo, el Mayo francés, etcétera, etcétera.

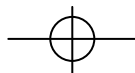
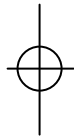
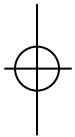
Puede parecer atractiva, pero nos lleva a la pregunta de en qué medida es posible, más allá de un mero ejercicio literario ¿Está la imaginación utópica condenada a estar confinada en el mundo del arte y en el mundo de la cultura? ¿O es posible, como quisieron estos movimientos de vanguardia, pensar en ensayar algún tipo de política que tenga que ver con esta dimensión crí-

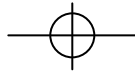
tico-utópica? En otros términos: ¿Es la política necesariamente una práctica instrumental? ¿O es posible otra política fundada en otros valores y productora de otras necesidades? Una política de algún modo que ensaye, anticipe, prefigure, en sus propias prácticas y en los colectivos de la gestión de la política, el orden que se quiere fundar. Para decirlo en los dos términos: ¿Sería posible una política utópica? o es una contradicción en los términos, digamos: si es utopía es antipolítica y si es política es antiutópica. En todo caso, ¿sobre qué se podría fundar?

Experiencias colectivas

Yo creo que hay distintas respuestas a esta pregunta, en general negativas. A mí me interesó la respuesta que ensayó, que viene ensayando desde hace unos años Andre Gorz, que es un ensayista francés.

Quizás ustedes lo conozcan, es un hombre que participó junto con Simon de Beauvoir y Jean Paul Sartre en algunas experiencias, pero es conocido por su propia obra. Es autor, podríamos decir, de la última utopía. Una utopía postindustrial, una utopía que no responde al género: no es una utopía literaria. Pero me parece que es digna de ser tomada en cuenta y de ser pensada y discutida, porque plantea que ha sido el propio capitalismo tardío o la propia experiencia de la modernidad tardía la que habría contribuido a generar una nueva sensibilidad y una nueva subjetividad, que podríamos llamar, provisoriamente, utópica, aunque quienes participan de esta actividad quizás no sepan en qué consiste esta noción de utopía y quizás jamás hayan leído ninguna de las utopías clásicas o modernas. Gorz plantea esto de un modo bastante provocativo y sobre la base de una paradoja. Dice que el fin del mundo del trabajo, el fin de la civilización industrial, llevó a revalorizar lo útil, el valor de uso por sobre el valor de cambio. Y pone la necesidad de revalorizar el trabajo como creación, como algo útil en el sentido de apreciado socialmente, o por un sector, aunque no tenga, estrictamente, valor de cambio.





Digamos que son las propias restricciones que el propio orden capitalista pone al trabajo lo que hace que muchísima gente quiera –necesite– trabajar por fuera del orden mercantil como necesidad antropológica, como necesidad social aunque no pase por los lazos mercantiles. Tiene que ver con una experiencia de rechazo progresivo de los valores mercantiles, del anonimato de las relaciones mercantiles; con una recuperación simultánea de este trabajo multiforme. Él hace mucho hincapié en que hay un rechazo de lo unidimensional, una vuelta a la multiactividad, al trabajo artesanal, a lo lúdico del trabajo. Hay recuperación del tiempo libre pero ya no como ocio alienado, sino como un intento creciente de buscarle un sentido a lo cotidiano, a las relaciones interpersonales, al tiempo libre, al trabajo: recuperar los vínculos interpersonales, recuperar el sentido comunitario, los sentimientos comunitarios; revalorizar las pequeñas comunidades.

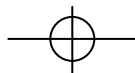
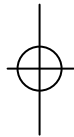
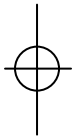
Él pone ejemplos que me resultan un poco lejanos, pero que son interesantes. Se ensayan en países europeos. Las empresas, por demanda de los propios trabajadores y porque entienden que mejora su desempeño, les permiten repartir el tiempo de trabajo de modos diversos. Por ejemplo, están quienes quieren trabajar una jornada mayor determinados días para tener algunos días de la semana libres y dedicarse a otras actividades, o el caso de quienes quieren concentrar su trabajo en determinados meses del año, por ejemplo.

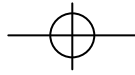
Este tipo de experiencias, que sin duda nos remiten a una distancia muy grande en relación a la instancia que nos toca vivir en un país como el nuestro, presuponen, sin duda, un desarrollo industrial con una jornada de trabajo que de algún modo no responde sólo a una estrategia de las empresas sino que tiene que ver, según Gorz, con la emergencia de esta nueva subjetividad. Gorz dice que esta nueva subjetividad no tiene hoy por hoy traducción política; es vivida, es experimentada, a lo sumo hay experiencias colectivas, hay intentos por aquí o por allá

de teorizarlas. Pero él señala que, en general, las grandes, medianas y pequeñas estructuras políticas, e inclusive las estructura de la izquierda, no piensan la política en función de estos nuevos sujetos, sino que están atadas a seguir pensando la política en función de los viejos sujetos y las viejas necesidades y deseos. Siguen atados al viejo universo del trabajo y de la demanda del trabajo y del pleno empleo, de la vuelta a la industrialización o la vuelta a la nacionalización, sin darse cuenta de que ha habido una transformación irreversible y que no es posible vivir de la nostalgia de la sociedad que se perdió, de la sociedad del pleno empleo y del mundo del trabajo.

Él dice que hay otras contradicciones en el orden social, pero que esta es la principal: el capitalismo tardío de la época de la globalización genera una subjetividad que se podría volver en contra del capitalismo, produciendo espacios, asociaciones, empresas cooperativas, esfuerzos independientes no mercantiles, que establezcan una relación de fuerza con el orden mercantil tal que intenten superarlo, excederlo con la aspiración a un orden no mercantil, hacia un orden poscapitalista. Termino, si ustedes me permiten, con la lectura de un párrafo de esta utopía (estoy leyendo de un libro que se llama "Miseria del presente, riqueza de los posible"): "Es preciso comprender la garantía de un ingreso social de base, garantizado para todos, y la extensión del tiempo disponible, no ya como reductores sino como multiplicadores de actividad". Explico esto. En Europa, algunos de ustedes lo sabrán bien, se viene instalando el debate de un ingreso mínimo -algunos lo llaman el ingreso básico garantizado para todos-, movimiento que está articulado con aquel otro que plantea el reparto del tiempo de trabajo socialmente necesario entre todos y todas las que estén en condiciones de trabajar.

Frente al argumento conservador que dice que si hay un ingreso básico garantizado para todos, nadie va a trabajar, Gorz argumenta lo contrario. Dice: "no serán reductores sino multiplicadores de actividad (...). No como dispensa





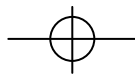
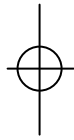
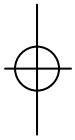
para hacer lo que sea sino, por el contrario, como la posibilidad abierta a todos de desplegar mil actividades, privadas y públicas, individuales y colectivas que ya no es necesario que sean rentadas para desarrollarse. Es preciso que cada uno, ya desde la infancia, sea atraído y solicitado por la abundancia de grupos, equipos, talleres, agrupaciones, cooperativas, asociaciones, redes que hay a su alrededor y que buscan ganarlo para su proyectos. Actividades artísticas, políticas, científicas, ecosóficas, deportivas, artesanales, relacionales; trabajos de autoproducción, de reparación, de restauración del patrimonio natural y cultural, de disposición del marco de vida de la economía de energía, talleres de niños, de salud, redes de intercambio de servicios, de ayuda mutua y de existencia mutua, etcétera, etcétera. Autoorganizadas, auto administradas y voluntarias, abiertas a todos, estas actividades no deben percibirse como complementos subalternos de la economía capitalista de mercado ni como contrapartes obligatorias del ingreso de base que las hace posible. Al no tener necesidad de capital, ni de valorizar el capital ni, sobre todo, de la solvencia de las necesidades que apuntan a satisfacer, tienen vocación de sustraerse de la lógica capitalista y de la lógica de mercado."

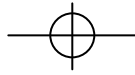
Esta utopía, como toda utopía, imagina una ciudad y por lo tanto prefiere imaginar, dice, "Ciudades policéntricas, inteligibles, donde cada barrio o vecindario ofrezca una gama de lugares accesibles a todos, a toda hora, para las autoactividades, las auto producciones, los autoaprendizajes, los intercambios de servicios y de saberes; una profusión de guarderías, de jardines públicos, de lugares de reunión, de talleres, de gimnasios, de salas de música, de escuelas, de teatros, de biblio-videotecas, de inmuebles de vivienda dotados de espacios de circulación y de encuentro, de salas de juegos para niños, de cocinas, restaurantes para personas ancianas, para minusválidos, etc.". En el mismo sentido, él cita una intervención de Guatari, también conocido entre nosotros, dónde dice: "Nuevos modos de vida doméstica, nuevas prácticas de

vecindario, de educación, de cultura, de deportes, de hacerse cargo de los niños, de personas ancianas, de enfermos, etc. Un nuevo estilo de actividad y nuevos valores sociales están al alcance de la manos. Sólo falta el deseo y la voluntad política de asumir tales transformaciones".

Concluyo entonces con esto y con esta pregunta de si es cierto, en primer lugar, que hay una sensibilidad que va en este sentido. Y en todo caso, si esto es así, y es deseable intentar pensar un orden social fundado en esta sensibilidad y en este deseo, pensar en qué medida ya no imaginar una sociedad utópica sino imaginar una transición hacia ella. Esto es, pensar una política en términos no instrumentales en los viejos términos de poder y pensar también en qué medida es posible articular el deseo con la política. Nada más.

GG Yo quería decir tres cosas. Primero, todo lo de La República de Platón que hay atrás de todo esto. Y las consecuencias de La República también son conocidas. Segundo, que no creo que utopía y modernidad tengan mucho que ver. La modernidad es una organización de comercio intercontinental, esa es la primera condición. Y el tercer punto es algo que plantea Richard Sennett, que hace un libro que se llama La corrupción del carácter, hablando del trabajo moderno como trabajo estable, donde hace un repaso de las crisis del capitalismo y explica que el capitalismo vive sus crisis, y que la ilusión de que las crisis van a conducir a su destrucción se debe a que hay una estabilidad que duró en verdad tres décadas -desde finales de la segunda guerra mundial hasta la década del setenta-, pero que esas crisis no son soportadas por el capitalismo sino provocadas, y dice que hay que tener en cuenta que la única revolución que no cesó de avanzar es la revolución norteamericana. Es decir, la francesa retrocede -con sus ideales humanistas, culturales y esas cosas-; la revolución rusa, también; y la revolución norteamericana sigue estando en marcha. Porque hay una idea de que el mundo debe ser



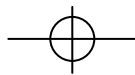


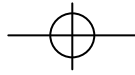
como ellos dicen, que eso es lo que la revolución hace, porque una revolución que deja de pensar que el mundo debe ser así, deja de ser una revolución.

HT La relación de la utopía con la modernidad –yo lo dije, quizás, demasiado brevemente– es compleja. Porque si bien es crítica de la modernidad, es un fenómeno moderno a partir del cual se comienza a llamar utopías a las utopías del pasado, a las utopías del renacimiento. Es decir, no solamente me refiero al nombre; creo que es un concepto moderno, y las utopías de Bacon y de Saint Simon, especialmente, están muy comprometidas con este universo del que vos hablás, el de la expansión mundial, la expansión del orden mercantil. La idea de que la razón, la ciencia y la técnica están destinadas a ganar hasta el último rincón del planeta, está en las utopías. Muchos de los discípulos de Saint Simon son partidarios de la expansión de los medios de transporte, porque consideran que esto favorece el orden utópico que quieren fundar. Es curioso porque algunos de ellos atraen a capitalistas y banqueros que invierten en ferrocarriles y en la apertura de canales. Y como señalaba Marshal Berman* hace algunos años, el manifiesto comunista, si bien sólo en un sentido genérico se puede decir que es un texto utópico, se puede leer como una gran celebración de la modernidad. Yo creo que están las dos cosas. En una utopía como la de Fourier es más complejo el tema, hay una crítica más radical de las filosofías del progreso y de las filosofías iluministas. Ahora, en relación al problema de las crisis yo estoy de acuerdo con vos. Hay un autor alemán en los años setenta, Van Houtten*, que decía algo parecido: las crisis son momentos necesarios para el capitalismo, son una suerte de purga para el capitalismo, son un momento de destrucción para refundarse sobre la base del capital destruido con nuevas relaciones que permitan una nueva expansión. Sin duda, al mismo tiempo son momentos de riesgo, son momentos de descontento. Pero este tipo de pensamiento sobre el que vos llamás la

atención y sobre el que llamaba la atención Van Houtten* es muy interesante frente a cierto catastrofismo de izquierda, frente a la lógica de cuando peor, mejor. No toda crisis es positiva, porque cuando se resuelve a favor del capital sacrifica algunos capitales perdedores pero sacrifica a todas las antiguas formas y a todos los sujetos comprometidos con las antiguas formas y a todas las viejas instituciones. Digamos, toda crisis aparece como un proceso objetivo, pero tiene ganadores y perdedores. Por eso estoy de acuerdo con estas perspectivas. Ahora, creo que Gorz dice, por el contrario, no hablemos más de crisis. Hoy la crítica que se puede hacer al orden mercantil no se basa en que no esté en crisis ni en que no desarrolle las fuerzas productivas, sino en su tipo de desarrollo o en un crecimiento que nos podríamos negar a llamar desarrollo. En los términos sartreanos que él plantea: no hay sentido, no hay civilización en el orden que hoy funda la expansión capitalista. Tampoco podemos buscar un sentido preexistente, lo que podemos hacer es intentar darle un sentido a la historia. Y dice que en esta nueva subjetividad hay una búsqueda desesperada, afanosa, del sentido. Entonces él plantea que no es que el capitalismo va a entrar en una nueva crisis, sino que el capitalismo de algún modo genera una nueva subjetividad que no puede contener o que contiene en la medida en que ésta no se transforme en política. Pero sería el equivalente al viejo planteo de Marx: así como el capitalismo clásico para desarrollarse necesitaba al mismo tiempo el crecimiento y la concentración de la riqueza* que si se constituía en partidos políticos, etc, etc... Bueno, acá, yo creo que lo que hace Gorz es un reconocimiento de que el viejo orden del capitalismo, del trabajo, ha desaparecido para no volver. Según él hay otras contradicciones que no son crisis, como por ejemplo esta enorme mutación cultural. Desde la política tradicional todo esto no se ve.

“¿La familia choca con la utopía?”





GG Quería decir una cosa. La experiencia de los kibbutz, por ejemplo. Bueno, ahí se ve la experiencia de invertir la relación escuela – familia respecto a la educación. Lograr que los niños estuvieran más vinculados a la escuela que a la familia. Y también está el tema de la experiencia de producción. En esa experiencia está el tema de la producción pero no está ni la comercialización ni la distribución de la producción. En relación a este efecto casi Fourier en relación con la familia, 10 o 15 años después, se encuentra que todos los chicos o adolescentes de un mismo kibutz son como hermanos y se dedican a seducir a las chicas o chicos de kibbutz cercanos. Es decir, que lejos de eliminar la estructura familiar se produce una especie de extensión de la estructura familiar a todo el kibbutz. Digo esto porque habrás observado que cuando se quiere cambiar alguna cosa lo primero que hay que subvertir es la familia. Cristo dice dejarás a tu padre y a tu madre, y el partido dice algunas otras cosas. Pero parece que el gesto de la familia se resiste porque la idea de Fourier se parece a la Sade en ese sentido. Cuando él piensa una combinatoria de relaciones sexuales estables, en un período de años determinado, todas las mujeres y todos los hombres han tenido relaciones sexuales entre sí, entonces no hay celos ni cosa por el estilo. Esta teoría misma hace que el asunto de las pasiones sea importante. En todo el siglo XVII y en el XVIII todos los tipos que se pusieron a pensar escribieron un tratado de las pasiones, y había toda una cuestión del equilibrio de las pasiones. Si yo era un tipo ambicioso y al mismo tiempo tenía un deseo de gloria, entonces había que darme a mí un lugar que fuera glorioso donde se pudiera controlar mi ambición. Entonces la cuestión era cómo lograr un equilibrio de pasiones para que una pasión eliminara, o al menos regulara, otras pasiones. Todo el tema de la familia me parece interesante –esto no es prejuicio psicoanalítico– porque es donde chocan todas la utopías.

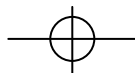
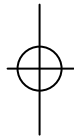
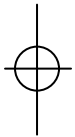
RJ Pero el capitalismo está disolviendo la

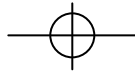
familia.

GG Tal vez la familia como célula básica no funciona más, pero la pasión familiar funciona más que nunca. Todo el mundo quiere formar familias: familias de travestis, adoptar niños, tener hijos genéticos, hacerse trasplante de ovarios. Hay más pasiones por la familia que las que se han visto en los últimos siglos. ¿Por qué hay gente que se somete a operaciones y experimentos raros si lo que sobra son niños? Hay niños de más y gente de menos que los cuide. Está bien que estoy exagerando para ilustrar un poco la cosa.

HT En relación a los experimentos de laboratorio, están las experiencias de las comunas que intentaron ensayar distintas formas como agrupamientos de familias, o comunas donde estaban prohibidas las familias. Ha habido infinidad de experiencias, inclusive en nuestro país. Hay experiencias desconocidas, experiencias que tienen que ver con todo el período de la gestación de colonias en el litoral fluvial. En el siglo XIX, principios del siglo XX, llegó cantidad de fundadores de pequeñas colonias y se ensayaron las cosas más inverosímiles. En la novela “Como una verdad” se trata la historia de una comuna que había desaparecido. Había existido entre fines del siglo XIX y, más o menos, la década del ‘20, no me acuerdo muy bien los datos. Dos historiadores amateurs regionales habían tomado los datos, habían encontrado dos sobrevivientes, descendientes, la casa en ruinas que había sido el centro del falansterio, ellos mismos le llamaban el falansterio. Y me impresionó muchísimo la descripción del libro, que había sido escrito dos años después de la novela, porque eran iguales. En realidad es porque se reiteran, por eso también el género es un poco tedioso, porque las experiencias son bastantes parecidas. Y los intentos de laboratorio de reemplazar la familia, efectivamente, fracasaron.

Me acuerdo que en los años setenta, con un grupo de gente con que nos reuníamos para





discutir estos temas, enganchamos a un argentino que se había ido a vivir en los sesenta a Europa. Había estado en Suiza en una comuna influenciada por una especie de cóctel ideológico de la época, muy divertido, muy entretenido - con influencia de Fourier. La norma que se había establecido era que estaban prohibidas no solamente la familia sino también las relaciones monógamas entre los miembros de la comunidad. Cuando dos personas deseaban estar juntas más de dos noches, había conflictos y entonces empezaban a regular. Tenían una reunión colectiva una vez a la semana, hacían psicodrama y el método que utilizaban era la burla de los que comenzaban a constituirse en pareja (los otros los remedaban, etc.). Entonces, lo que se daba era una crisis periódica donde los que se elegían como pareja estable se terminaban yendo, salvo los fundadores que eran una pareja. Nosotros éramos muy pibes, estábamos muy interesados en esta literatura y sumamente impresionados con el relato de esta persona que, al mismo tiempo, reivindicaba la experiencia y tenía mucha culpa por haberse ido. Y esto no solamente en relación a la sexualidad, a la pareja y a la familia, sino también en relación al trabajo colectivo e individual. ¿Qué pasaba con alguien al que le gustara pintar? Podía hacer un mural, pero no podía pasar demasiado tiempo pintando él solo. Era una especie de forzamiento sobre la base de un molde muy rígido. Casi todos los utopistas del siglo XIX ensayaron y experimentaron ellos mismos y todos fracasaron. Pero lo que dice Gorz tiene que ver con lo que planteaba Roberto: ya se transformó la familia. Hay una familiarización de vínculos no sanguíneos, pero al mismo tiempo la mutación de la familia es extraordinaria. Es cierto que hay mujeres que se siguen sometiendo a operaciones, pero la idea de adopción se sigue imponiendo cada vez más, los vínculos elegidos de convivencia quizás asuman los lugares tradicionales de la familia, pero no es lo mismo.

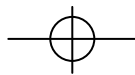
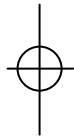
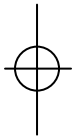
RJ Claro, dos oficiales norteamericanos que adoptan un vietnamita no es lo mismo que

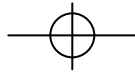
una familia.

GG Una familia exótica.

HT Yo no los quise abrumar pero hay muchísimas experiencias en ese sentido.

XX Disculpá, quiero cambiar un poco el eje. Pero primero te voy a fundamentar un poco lo que pienso. La ligazón que vos ves o la que pueda llegar a haber entre utopía y antiutopía... (estoy de acuerdo con vos en lo que decís de la utopía y la modernidad) en el siglo XX cambian bastante los términos de cómo se relacionan. No voy a decir que son opuestas ni que son la otra cara de la moneda, pero si tienen algún tipo de relación tiene que ser dialéctica y de tensión. Un caso es un libro de Gorz, pero lo que vos contabas, semánticamente, argumentalmente, me hace acordar al diagnóstico en "Las contradicciones culturales del capitalismo", nada más que donde Gorz pone la subjetividad más libre, etc., éste ve relajamiento de las costumbres. Pensaba también en El mundo pasado de Steit" y en el mundo presente posrevolución conservadora o como se le llame. En los años cuarenta, cincuenta, era imposible pensar que, por ejemplo, las empresas privadas iban a encargarse de los servicios públicos que parecían como un bien social asociado al modelo fordista, en cierto sentido. Hay un componente en el cual esa antiutopía neoliberal tuvo a bien no arrastrarse ante las condiciones existentes. Digamos, pude ser que cuando Heidegger escribió "Caminos en el bosque" constituyó un cenáculo excéntrico -como podés decir que es cualquier grupo de izquierda, ponele. Pero ellos no se achicaron ante las circunstancias y después, en algún momento, llegaron a ocupar una hegemonía ideológica que dura hasta hoy. Como otro componente pensaba que acá aparece más utópico. En relación con el período Cuba, uno puede pensar a Guevara como el más utópico y a Fidel Castro como el realista, eso es un análisis posible. Pero también, la idea Hombre Nuevo no es la de una sociedad que segrega de





alguna forma un tipo de subjetividad nueva sino que eso hay que estimularlo. Sabemos que en cierta medida en Cuba hubo algún tipo de estimulación, que no fue el Hombre Nuevo sino el Hombre que Obedece, en términos generales. Te ponía estos ejemplos porque me parece interesante cómo hay un deslizamiento dialéctico, una tensión entre utopía y antiutopía. Creo que una serie de cosas que hicieron los liberales son interesantes para tomar en cuenta. Por supuesto que los liberales son graciosos porque ellos se toman de una forma muy irritante el combate contra eso, con lo cual hay que ver que no es un error que se ha desplazado con el desenvolvimiento normal de las cosas, sino que ellos lo toman como a una cosa a la que hay que combatir. En cierta manera me parece difícil descartar las utopías porque falta un esfuerzo de voluntad, me parece que hay una cierta idea utópica que parece connatural, para usar una palabra muy imprecisa.

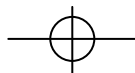
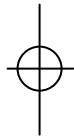
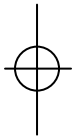
Guerrilleros y anarquistas

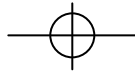
HT En cierta forma estoy de acuerdo con el análisis que vos hacés. Creo que el llamado de Gorz era como un llamado a las izquierdas a hacerse cargo de esta nueva subjetividad. En un momento dice explícitamente "Corremos el riesgo de que las utopías sean apropiadas por las derechas, cuando las derechas históricamente son las enemigas de las utopías". Pero es cierto que el propio pensamiento neoliberal es una especie de utopía realizable. Y ahí es donde ese pequeño cenáculo resistió, esperó su momento, se convirtió en victorioso, en hegemónico hoy y esa utopía se ha convertido hoy en realidad. En relación a lo de Guevara, sin duda que hay una enorme carga de ambigüedad en esto del Hombre Nuevo. Yo creo que no escapa a esto lo que yo intentaba presentar antes en esta tensión propia de toda utopía. Por un lado hay toda una dimensión crítica que es notable: la de un tipo que encabeza una revolución, ocupa el lugar que ocupa y se enfrenta al statu quo revolucionario y dice "esto no es el camino

del socialismo". Esto entraña una dimensión crítica muy fuerte, dice: el criterio de construcción del socialismo no es la producción de acero ni los referentes cuantitativos materiales, sino la construcción de nuevas relaciones sociales de manera de ir hacia una nueva cultura y hacia un nuevo hombre. Ahora, los medios que él encuentra evidentemente son medios voluntaristas, son medios instrumentales y son más de lo mismo. Pero aún en su fracaso se puede ver ese momento de tensión, ese momento de crítica, como algo interesante. Y qué sucede en los sesenta. Era muy difícil pensar un movimiento así en los sesenta.

RJ Ahora, el hombre de Guevara era una máquina bélica. Me parece que no era un hombre que vivía en la sociedad cotidiana, en la familia, en la producción, en el trabajo. En algún momento dijo eso de que debía ser "una máquina de matar", esa frase tan espantosa. Es cierto que había una moral previa, pero digo que la construcción de ese ser, el lugar al que llevaba era un lugar realmente penoso, en el sentido de que tomaba los valores del enemigo, no tanto porque fueran deleznable sino porque eran los valores que él quería combatir. Quería una sociedad pacífica, una sociedad armoniosa, y tomaba los valores del enemigo. Quería construir a su hombre ideal como al hombre del capitalismo. En realidad llevaba una contradicción espantosa.

HT Brevemente, diría que este problema es un problema que está planteado, por lo pronto, desde principios del siglo XX, cuando se da el famoso debate en cuanto a la construcción del partido. El debate en el que participan Lenin, Trotzki, Rosa Luxemburgo y toda la socialdemocracia a principios del siglo XX. Muy esquemáticamente se puede decir que versa sobre si este partido tenía que ser una organización solidaria, comunitaria, que de algún modo anticipase los valores de la sociedad que se quería fundar o debía transformarse en un instrumento apto para la toma del poder, y en tanto que tal





tenía que ser una máquina eficiente, porque se tenía que medir, en última instancia, con una máquina eficiente, centralizada y jerárquica como era el estado. Esto lleva a construir el partido como una suerte de proto-estado y sobre la base de una imagen especular del estado que se quiere crear, y esto evidentemente implica un entrapamiento. Conocemos las consecuencias que tuvo. Así dicho está muy simplificado. La historia del partido bolchevique es mucho más compleja, pero reduciendo el debate a un esquema modélico, digamos que éste, de algún modo, era el problema. Y en relación a los hombres, cuando a Lenin le hacían esta objeción respecto a qué tipo de hombres, de cultura, de vínculos y de valores se crean en un partido donde en definitiva hay jerarquía, hay que obedecer, hay que mandar y hay que ejecutar. Y la respuesta de Lenin era que el hombre solidario iba a ser el resultado de varias generaciones, que entonces el socialismo había que construirlo a través de esta forma instrumental y esa era la paradoja: así como había que utilizar la violencia para terminar con la violencia, había que construir ese hombre nuevo con este hombre contradictorio, mezquino, egoísta, competitivo que hoy existía, un hombre de transición que deseaba ser otro y al mismo tiempo participaba de estos valores y de esta maquinaria.

De algún modo esta idea de Guevara de la máquina de matar tiene que ver con esta máquina fría de Lenin, es como la versión en términos de focos revolucionarios de una maquinaria que tiene que ser implacable si quiere triunfar. Esto me parece que es un dilema muy grave que hoy un pensamiento de izquierda necesita rever. De algún modo se viene reviendo desde hace muchos años, se viene pensando el poder en otros términos, no en los términos instrumentales en que se planteaban situaciones en las cuales los revolucionarios creían que tomaban el poder y en realidad el poder los tomaba a ellos.

RJ Y bueno, nunca terminé de entender El estado y la revolución; me parece el libro más enigmático de Lenin.

HT Es la utopía de Lenin, hablando de eso.

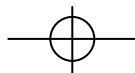
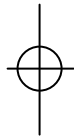
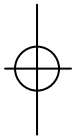
RJ Claro, es la utopía, pero en el momento de realización de la utopía. Escribe eso y seis meses más tarde está encima de un estado bárbaro, zarista, qué se yo, poniendo él mismo a los especialistas a trabajar...

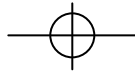
XX Me parece que es distinto decir de un guerrillero "una fría máquina de matar" (además ese guerrillero, en el proceso mismo de su lucha, empieza ser en ciertos puntos el hombre nuevo) respecto a la idea de Lenin de que con estos hombres mezquinos producto de esta sociedad... Es muy distinto a ser un contra estado. Me parece que hay un deslizamiento ahí. Los guerrilleros son una especie de monjes que ya en cierto sentido son la encarnación del bien. En cambio, el partido, con esos hombres producto de su sociedad, esa idea de que trabajamos con lo que hay... Si bien es una idea que tiene una instrumentalidad revolucionaria, está pensada en función de las condiciones que existen y de una política que tiene que ver con la sociedad. En cambio, lo de Guevara tiene que ver más con el individuo. Por eso digo que tiene que ver con una máquina de matar en nombre del bien y, de alguna manera, en esa acción ya está participando de ese bien...

(Se interrumpe la grabación).

HT (...) En Lenin está también esta afirmación realista de que estos son los hombres que tenemos, pero es una forma, al mismo tiempo, de afirmar que con todos sus límites también se está haciendo el bien. Así como es necesaria la violencia contra la violencia, este mal va a terminar con este mal y, dialécticamente, es un bien en proceso, en acto. Y también el militante leninista es un monje: ese ideal prometeico, ese ideal de renunciamiento a la vida privada, a la sexualidad, es impresionante; el modelo leninista es de una austeridad ...

RJ Yo no sé si fue tanto de Lenin como de un proceso. Lenin, por lo menos en lo que yo leí, es más técnico.





GG Igual, lo que dice él es verdad, hay unas conversaciones con Clara Svetkin* que son famosas, y justo sale con una metáfora donde dice "estar con una mujer que estuvo con otro hombre es como tomar agua de una vaso grisiento ...", o una cosa así.

RJ No, está bien lo que vos decís es histórico, pero me parece que hace más a los prejuicios personales, como a otras personalidades les puede molestar horriblemente otro aspecto de la sexualidad.

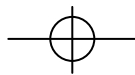
HT Hay cosas que uno teoriza pero que se constituyen en una especie de modelo. Lenin es como el modelo del militante revolucionario que postula y es un tipo al que, por ejemplo, le gusta mucho la ópera y deja de asistir a la ópera porque lo emociona, y un revolucionario no podía llorar, no podía ceder a la emoción del llanto. Es un tipo al que le apasiona el ajedrez, jugaba al ajedrez con Gorki, y deja de jugar porque dice que el ajedrez le toma la cabeza y no le permite una dedicación plena. Bueno, la decisión de no tener hijos, que además fue heredada por generaciones de militantes revolucionarios. Es una suerte de modelo ascético, prometeico, del militante que renuncia a su vida en función de la revolución y de la vida de los demás. Un renunciamiento a su vida privada que hay que tomar en cuenta porque él no era un oprimido, era un hombre que no venía del proletariado. En el caso del Che también. Él era un médico que elige renunciar a los privilegios que le podría haber dado su vida de pequeño burgués. Esto configuró un modelo de militante que recién a fines de los sesenta se empieza a poner en cuestión, con la emergencia de una nueva generación militante, una nueva sensibilidad.

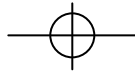
RP Bueno, pero antes estaban los anarquistas. Hay una polémica con los anarquistas, es decir la crítica que le hace Marx al socialismo utópico es el inicio de todo esto, me parece. De lo que vos decías, a mí lo que me parece más interesante es lo que marcabas de la uto-

pía como un pensamiento negativo. La utopía, me parece, es una crítica al presente, es un tipo particular de crítica al presente, que no debe ser entendida exclusivamente como crítica intelectual, en la medida en que constituye una alternativa. A mí me parece que lo más interesante es la crítica que las utopías le hacen al presente, no la alternativa que producen. Lo que pasa es que si no producen una alternativa, creen que no están haciendo una crítica al presente. Entonces, lo que uno encuentra es una crítica a todos los elementos más duros de una sociedad: la crítica al dinero, la crítica a la familia, la crítica a las relaciones sexuales, a la organización de la nación entre tiempo libre y trabajo... En todo ese tipo de descripción, el pensamiento utópico es extraordinario. Lo que hace es que contrapone a esa crítica una alternativa, porque ese es el modo en que tiene de pensar la práctica. En cambio Marx hace lo mismo: critica el presente pero construye una idea de cómo transformar ese presente que es el que nos lleva adonde nos llevó. Quiero decir que no me parece, por ejemplo, que el stalinismo sea una desviación del marxismo. No me parece que se haya leído mal, me parece que hay algo ahí que se realiza de esta manera. Entonces, el pensamiento utópico tiene la cualidad de ser utópico y la capacidad de ser crítico; todo lo que ustedes decían sobre la familia, etc, si uno lo lee exclusivamente como crítica a las identidades sexuales fijas, a las formas familiares establecidas, etc, funciona bien. El problema es cuando después es convertido en una práctica alternativa a eso que se está criticando. En el caso de Guevara, los dos momentos coinciden en el mismo sujeto...

XX2 ¿Cómo?

RP ¿Qué hacían los anarquistas? La sociedad que ellos pretendían la vivían en el presente, a diferencia de los militantes bolcheviques. Los anarquistas llevaban adelante en su vida personal la sociedad a la que aspiraban, entonces establecían relaciones cotidianas que eran micro-formas de la sociedad futura. Mientras





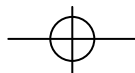
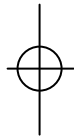
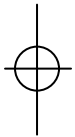
que los bolcheviques tenían una idea distinta, no importaba cómo vivían esa vida, lo que importaba era cómo esa vida servía en beneficio del futuro. Guevara, con esta idea de la máquina de matar, con esta idea de que hay que ser eficaz, con la idea de que su vida debe ser un modelo de la sociedad a la que él aspiraba, es un personaje más atractivo y por eso se convirtió en un icono. Hay un momento que a mí me pareció extraordinario. Él en un viaje va disfrazado, vuelve a Cuba, con la intención de volverse a Bolivia, y se disfraza para poder pasar la frontera. Entonces, para probar que está bien disfrazado, hace una reunión con la familia, con la mujer y los hijos, y es presentado a los hijos como un amigo del padre. Mirá que escena, es un caso de Freud. Entonces va y comen algo y nadie sabe que es Guevara. Y una de las nenas va con él y se le sube a la falda y la nena sale corriendo y se va con la madre. La nena siente algo raro. Pero es una escena de alguien que pone su vida al servicio no de un fin, sino de un modelo: como diciendo mi subjetividad ha desaparecido, no tengo familia, vengo acá a visitarlos básicamente para afirmar que soy alguien que no soy identificable. Te decía esto por dos cuestiones. Una, en relación al mundo del arte, porque la relación utopía-arte es una relación que me parece interesante, en la medida que el mundo artístico es un mundo muy fluido. Y la otra cuestión que estaba pendiente es la relación con la religión, que también tiene la estructura de una utopía, que también promete un mundo y ese mundo que promete funciona como una crítica al mundo del presente. No sé cómo aparece eso en los debates, en la relación con el cristianismo, con el cristianismo primitivo, con la constitución de un modelo alternativo que es el modelo de una sociedad trascendente y futura.

Dios y las estructuras pasionales

HT En la utopía clásica aparece como un modelo muy fuerte. Muchas veces, a esta convocatoria a constituir un nuevo orden, una nueva sociedad, se da el nombre de un "nuevo cris-

tianismo", una apelación, por supuesto, al cristianismo primitivo, por fuera de las iglesias constituidas. Es una referencia constante, permanente. Es más, aún en el caso de la utopía de Fourier, aún en la utopía del deseo, es muy curioso, porque ordena la civilización violenta en función de esta suerte de armonía de las necesidades. Para Fourier hay una suerte de orden natural, que es divino, y lo que el hombre hizo fue violentarlo con la imposición de la razón del trabajo, violentando a la pasión. En ese sentido hay una reconciliación del hombre con la naturaleza y del hombre con Dios, con la creación de un orden donde las pasiones no solamente no se repriman sino que vuelvan a armonizarse y a potenciarse; las pasiones de cada individuo y las pasiones de los individuos entre sí. Y a tal punto él piensa que hay una suerte de armonía divina preestablecida, que postula que el problema de la civilización con su anonimato es que impide —al establecer, por ejemplo, relaciones monógamas— que se conozcan aquellas personas que tienen una estructura pasional complementaria. Entonces él dice que el orden social debe potenciar el intercambio y el conocimiento mutuo para que se encuentren los complementarios. Es extraordinario: "si en algún lugar del mundo se encuentra un hombre cuyo principal deseo erótico es que una mujer le rasque el talón, debe haber, en otro lugar del mundo, una mujer, cuyo principal deseo erótico es rasarle el talón a un hombre", dice. La relación de este nuevo orden consistiría en permitir que se conozcan y se elijan.

El establece una suerte de escala delirante de pasiones y dice que las pasiones están articuladas como la música y como la matemática, pero hay un orden natural y divino y nosotros tenemos que saber leer en el libro de la naturaleza ese orden pasional. En esto es tributario de las filosofías de los siglos XVIII y XIX, de las filosofías de las pasiones, y ahí hay una idea de un orden divino, de un dios que es un dios naturaleza. Es una concepción panteísta, pero hay una apelación a un orden natural divino y una apelación a un nuevo cristianismo. Los propios utopistas son como una especie de herejes y



proto-papas de nuevas iglesias. Y cuando fundan sus ciudades imaginarias son al mismo tiempo una especie de padre fundador, de prometeo, y de papa de esa nueva iglesia. Hay una historia extraordinaria, porque existe por lo menos un testimonio importante del fundador, de una colonia utópica fundada a fines del siglo XIX al sur de Brasil. Colonia Cecilia, fundada por un italiano, Giovanni* Rossi. Hay distintos testimonios de la experiencia y está el testimonio del fundador que explica por qué se frustró. El tipo cuenta con lujo de detalles inclusive la vida sexual, cómo se impone la libertad sexual, con toda la carga de contradicción que esto tendría.

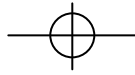
GG Yo quería hacer un comentario a lo que decía Piglia, quería hacer un punto de contacto. Porque hay un trabajo muy interesante de Deleuze en el que hace una comparación entre el masoquismo y el sadismo. Plantea que el personaje de Sade es un personaje impersonal, subraya el rasgo de la apatía sadiana. Hay un momento en que el deseo deja de ser una pasión personal y se realiza en lo trans-subjetivo o en la des-subjetivación, que es lo que pasa cuando el deseo de un personaje encarna algo hasta el final. Podría ser esa impersonalidad que Ricardo evocaba por ahí en el Che Guevara, o en cualquiera, porque puede darse en Freud también. Hay una carta de Freud, cuando tenía 42 años, que decía: me parece que Marta está entrando en la menopausia y eso me liberará de mis deberes conyugales y me permitirá dedicarme a mi única pasión que es el psicoanálisis. En ese punto Freud es un instrumento de su invento. Es el caso de Marx: hacía unos líos con su vida personal porque le interesaba lo que estaba construyendo. Creo que lo interesante es eso, que la "humanidad", entre comillas, o la paradoja a la que se llega, es que partiendo de una idea subjetiva de injusticia, de distribución, se arriba a la construcción de una estructura acéfala, donde las subjetividades desaparecen y la propia subjetividad del que hace el invento termina subordinándose a lo que inventó. O si no pasa lo que se dice en un libro de una mujer la-

tinoamericana publicado en los setenta, que se llamaba Movimientos utópicos de América Latina, publicado por Siglo XXI, donde el planteo era que, justamente, cuando el líder no hace esto, ir hasta el final, pasaba que ante un levantamiento de esclavos de cualquier cosa, del tabaco, por ejemplo, cuando la cosa se ponía pesada, lo agarraban al jefe que traicionaba al resto y se hacía parte de la máquina dominante. Entonces analizaba un montón de movimientos utópicos que fracasaban porque el sujeto que los conducía no podía llevar las cosas hasta el final. Y esa secta delirante que hubo en Las Guayanas y otro en Los Ángeles, hace cuatro o cinco años, se ve que el tipo al final se desubjetiviza, ya no tiene subjetividad. Lacan a esto lo estudiaba en Sade planteando que el sujeto se hace instrumento de su propio deseo, no ya agente sino instrumento.

El falansterio de Sarmiento

XXX Yo quería hacer un comentario próximo en el espacio y lejano en el tiempo sobre Sarmiento. Sarmiento en los viajes hace alusión a los utópicos, a Fourier, a Leroux, y hay una contradicción entre esa especie de utopismo y su fascinación por el liberalismo. Bah, me parece.

HT Mirá, él, como toda la Generación del '37, es un lector apasionado de los utopistas. En El Zonda, aparece citado Saint Simon, no Fourier. A Fourier lo conoce a partir del viaje con Tandonet*, que era un exiliado francés recalado en Montevideo donde edita un periódico de difusión fourierista, y que de Montevideo se viene a la Argentina y se hace amigo de De Angelis. De Angelis le presenta a Rosas y Tandonet le propone a Rosas crear un falansterio. En el famoso viaje en barco intiman, se hacen muy amigos. Y Sarmiento cuando vuelve a París lo visita. En los Viajes y también en la correspondencia hay muchas referencias a este encuentro que a él lo impresionó mucho y, como vos decías, hay una ambigüedad entre una cierta fascinación que ejerce sobre él este pensamiento crítico utópico y al mismo tiempo una suerte de



distanciamiento liberal proto-positivista de la cosa más fantástica. Pero en todos ellos hay una fascinación por esto. En Alberdi, en Echeverría, en el chileno Francisco Bilbao, que además tenía relación con una de figura muy curiosa, porque era un sacerdote o no sé si había dejado de serlo, no sé que vínculo tenía con la Iglesia, que había escrito un libro que se llama Palabras de un creyente... y Bilbao lo difunde por toda América Latina y lo expulsan de Chile y luego del Perú y viene acá, donde muere. Una figura muy interesante, una especie de liberal radical con rasgos utopistas y, al mismo tiempo, cristiano, con un temperamento fuertemente religioso y romántico. Este se mueve en una cosa más romántica, a diferencia de los miembros de la Generación del '37, que van abandonando, precisamente, esa raíz romántico-utópica. Pero todo ese romanticismo era un caldo de cultivo muy importante para el utopismo. Las experiencias que yo les cuento de fines del XIX y principios del XX ya tienen que ver con otra generación, ya no dejan una huella tan importante en el pensamiento y son, en general, experiencias frustradas que se pierden dentro de los relatos de la colonización y de la inmigración. En general, esas colonias o desaparecen o quedan absorbidas dentro del ciclo del capitalismo agrario, y los orígenes se difuminan. Quedan, a veces, los nombres de los fundadores. Y se sabe que en muchos casos los utopistas fueron masones.

XXXX Más bien prefieren negarlos. Cuando quedan descolgados en esas colonias, prefieren negarlos y no acordarse de esa parte de la historia. Por ejemplo, el falansterio cerca de la colonia San José, no quieren ni oír hablar cuando recuperan la historia de que ahí había un falansterio. Cuentan la historia de la economía sin eso.

HT Claro. Lo que queda en la memoria es una gran molestia, produce una gran incomodidad. Eso está en la novela Como una verdad. Hay un rumor inquietante y al mismo tiempo de molestia y de voluntad de invadir y de hacer desaparecer esto que es distinto, que es inasimilable, y eso hace que se borre de la historia. En

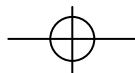
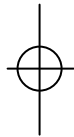
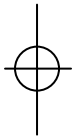
otro plano, y haciendo una gran transposición, como la incomodidad y la molestia y el odio y el furor que provoca en la familia y en los amigos en la película que quizás han visto en la década del sesenta, Buenas noches, Alejandro, cuando Alejandro toma la decisión de dejar de trabajar. Nosotros tenemos una versión criolla que se llama La fiaca, pero la película francesa es interesante por el desconcierto y el odio que provoca un tipo que dice bueno, voy a tratar de vivir como pueda, voy a estar tirado en una cama. No sé si la han visto o si la recuerdan. El tipo crea un sistema de poleas para acercarse todo a la cama y hay un perro que le lleva el diario. Es notable cómo lo increpan los amigos, la mujer que lo abandona. Hay problemas con la justicia, problemas con la iglesia.

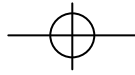
XX3 En esto que decía Ricardo estoy totalmente de acuerdo. Si el stalinismo fuera una mala lectura... No, es una consecuencia posible de haber instrumentado eso en la realidad objetiva y no suponiendo que esa idea tiene una existencia más allá de cualquier instrumentación o condición de posibilidad. Entonces, hay una perspectiva donde solamente uno puede pensar la utopía en el territorio de lo no realizado y que tendría valor en esa dimensión. La pregunta es si toda vez que se propone la transformación de esto, derivaría necesariamente en la transformación en el signo contrario de lo que fue la intención originaria de esa utopía. Bueno, hasta ahora viene ocurriendo así.

GG Sí, pero a mí me parece que tiene que ver con la desubjetivación. Es decir que llega a un punto en que la realización de algo es más importante que el punto de partida. Hay un caso de un economista francés que trabaja en California que tiene un trabajo que se llama El sacrificio y la envidia*, que es un estudio muy interesante, y el tipo plantea una cosa: cuánto se le puede sacar a un rico sin que te arruine...

XX3 Y, muy poco...

GG El asunto está ahí. Porque los tipos que





tienen la guita se te van a ir a Miami y vos te quedás como te guste. Y podés armar todo como Fourier, como lo que quieras. Pero no está la guita y entonces qué hacés. Y lo que plantea el tipo este es el tema del sacrificio como una forma estructurar. O sea, cuando se dice el mayor bienestar para la mayor cantidad, quiere decir que alguno la va a perder. Nunca se dice para todos, porque si no es el menor bienestar para todos. Entonces el tipo estudia el sacrificio o la envidia, los estudia como pasiones políticas a lo largo de la historia. Y me parece que son dos explicaciones de la sociedad. Hay quienes dicen es lamentable y hay que sacrificarse o están los otros que explican, como un filósofo que le decía a los que mandaban, al príncipe, que hay que tener siempre una amigo al lado al que sacrificar a la envidia popular. Hay libros enteros explicando la sociedad, que tienen muy mala prensa porque suenan muy de derecha, por el lado de la envidia. Entonces, por ejemplo, se preguntan si existe la justicia o es que la gente no soporta que otro la pase bien y se prefiere arruinar el goce del otro. Me parece que ese tema es muy interesante, porque todos los problemas "revolucionarios", entre comillas, para mí tienen que ver con eso. Cabrera Infante decía, en joda, que empezamos por el socialismo en un solo país y vamos a terminar con el socialismo en una sola calle.

RJ Con suerte.

GG Parece un chiste. Pero en realidad está planteando que como no puedo hacer que eso ocurra en todos lados, donde no ocurrió empezó la máquina de arruinar eso mismo. Me parece que es ahí donde se arma el lío con la desubjetivación.

Héroes

Loreley Y el tema del héroe. Porque hablamos del Che, pero el tema de la figura del héroe. De eso no se habló mucho. Y no me puede cuajar el tema de la figura del héroe, del que da su vida por lo que piensa. Que es una tontería, al fin

y al cabo un slogan puede plantearlo así, pero no se planteó en ningún momento. Y sin embargo es lo que más está popularizado a nivel colectivo.

GG Bueno, lo estás planteando vos. Vos, qué pensás.

L No, yo no pienso absolutamente nada.

GG Pero, además, cuando decís el héroe, qué decís.

L La figura del héroe, en el sentido mitológico.

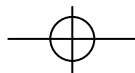
GG Pero el Che en ese sentido se parece a ese personaje apático que describe Deleuze. Hay un relato que a mí siempre me impresionó. Lo hieren en una pierna y él dice que se acordó de un personaje de Jack London que, como él, estaba herido en una pierna. A mí me pareció muy impresionante esa frase. Hay todas unas frases sobre la desubjetivación de un revolucionario. Por ejemplo, Mao Tsé, en un renglón, te cuenta que mató a dos mujeres, que sus hijos quedaron vagando no sé cuantos años y que los encontró no sé quien. La autobiografía de Mao tiene 50 páginas. Mientras que Proust, para hablar de sus amigos... O el famoso Baigorrita, que era un soldado que se hizo antirrosista que se fue a vivir con los indios, que cuenta que vinieron los rosistas y "caracolearon con sus caballos sobre mis hijos". Y el tipo también lo cuenta en un renglón, no hay ningún adjetivo diciendo que hicieron algo horroroso ni nada.

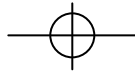
XX5 Pero por eso te lo acordás tanto. Si el tipo le ponía adjetivos por ahí te lo olvidabas.

GG Está bien, pero a mí me llama mucho la atención ese tipo de relato desubjetivado de algo que toca la fibra más íntima de alguien.

Escapar del circuito de trabajo de la familia

RP Lo de Baigorria es interesante también





por lo de Mao y lo del Martín Fierro. Quiero decir que el final de la primera parte del Martín Fierro, en que la idea de la utopía es irse con los indios porque no hay que trabajar. Es decir, la idea de que hay una manera de escapar del circuito de trabajo renace siempre como utopía popular espontánea, más allá de la construcción que después se arma, digamos, como sistema de pensamiento. Porque yo pensaba cuando vos hablabas de esta película que yo no conozco, en la cuestión de los crotos, todo ese mito que había con los linyeras en los años treinta y cuarenta, que básicamente eran tipos que se iban a la vía porque no querían trabajar. O sea que hay también utopías espontáneas populares del tipo que se escapa de la circulación del trabajo. Y ahí podemos encontrar muchos ejemplos, quiero decir muchos casos, en los que no se trata de construir sociedades, sino de escapar al registro social.

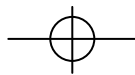
XX3 O para qué trabajar en un sistema con el que no estás de acuerdo. O para qué construir o colaborar trabajando en algo.

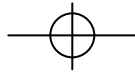
RP Si uno piensa en el Martín Fierro, para tomar a Sarmiento y a Hernández como grandes modelos, el gran libro nacional. "Cruz y Fierro de una estancia/ una tropilla se arrearon", dice así, se roban una tropilla y se meten con los indios para no trabajar. Y ahí sí se constituye un mito. Entonces, hay una pulsión, me parece a mí, una pulsión fuerte, algo que no pasa solamente por la constitución intelectual. Una especie de crítica al sistema de conocimiento y todos los sistemas de estructuración de la ley que atan al sujeto y no le permiten al sujeto robarse la tropilla ni cruzar la frontera. Pero ahí esta especie de pulsión utópica... Vos te referías a eso, me parece, esta idea de que la utopía sería como una especie de imprecación, no sé como llamarlo. Está ahí. A veces se constituye, a veces se racionaliza.

HT En la propia gestación del término es interesante recordar que Tomás Moro, cuando lo acuñó, jugó con el sentido que tiene en inglés

"utopía", que puede sonar como lo traducía Quevedo: no hay tal lugar, la "u" como proposición negativa o "u" como suena en inglés: "eu"*, es decir el mejor lugar. Probablemente, en el juego de Moro fuera el mejor lugar no existe, el mejor lugar no es o no está en ningún lugar. Pero es interesante cómo este juego habla de las dos dimensiones, es decir, esto que vos decías de que en realidad la postulación de este ideal está al servicio de la crítica del orden presente. Y en el caso de la Utopía de Moro es clarísimo. Aunque, como dice Germán, después hay una dinámica que lo lleva a fantasear, medio en serio y medio en broma, él fantasea al decir: "Me imagino como el demiurgo de mi propia utopía y el lugar que me da...", etc., esto es en la correspondencia y demás. Pero, evidentemente, no estaba en su intención crear un proyecto como se hacía después, en el siglo XIX. Había una voluntad crítica de las costumbres de su presente, pero esta cosa de la postulación del modelo ha sido una cosa muy fuerte y en general la acepción más común de utopía es esta última.

RP La otra cosa que me pareció interesante es que la utopía no supone el concepto de clase. O sea, borra totalmente de la lectura de la sociedad el concepto de clase, que es un concepto incorporado después, que supone relaciones de fuerza, alianzas, y tal vez tiene razón Germán, en el sentido de que la utopía parece construida sobre el núcleo social básico que sería la familia. Cuando uno ve utopías más o menos... Por ejemplo, cuando entrás en el barrio gay en San Francisco y ve algo que parece haberse realizado, ¿no? Como un guetto. En ese caso no es un guetto de exclusión, es un guetto de conclusión de un espacio y tiene la característica de poder ser incorporado en la medida en que es un guetto. Pareciera que el capitalismo puede incorporar aquello que no se integra en el conjunto, lo digo en la medida en que es un barrio maravilloso y la gente va, lo visita, y funciona de una manera determinada. El otro ejemplo en el que pensaba es el del sacerdote, que primero que nada rompe con la fami-





lia. Funciona como un célibe. La idea de que hay que escapar de la familia para constituir un espacio nuevo es muy básico. Más la familia que la clase, te diría.

GG Sí. Buda se va, Cristo le dice a la madre "no tengo madre", todo es parte de una ruptura con el orden familiar. Es decir, la reproducción como un espacio social es horrible, parece.

RP Sí, la frase de Lezama que decía que el que desea se excluye de la madre.

XX Respecto a lo que vos señalaste de la ausencia de la noción de clase en las utopías, me parece que un poco lo que yo dije en relación a que las utopías eran narrativas e intervinían mostrando problemas e imaginando una cierta solución, es lo que le (*¿?) permite hablar, y tenía alguna incidencia en cómo se piensa la política. Lo que yo planteaba es que una cierta persistencia de esto de la organización utópica de la sociedad, enfrentada a las posiciones neoliberales del realismo a ultranza, había sido todo lo contrario de la práctica neoliberal. Se puede hablar fuera de la clase, pero por más que el capitalismo tenga una estructuración clasista, hay un problema de lenguaje. Ahí supongo que Germán va a ser particularmente sensible. Interpretar a los sujetos en relación a algo que tenga que ver con una constitución económica de clase es muy difícil.

GG Yo creo que cuando él planteaba esta doble cosa (que en Fourier se veía exactamente) de querer encontrar, confrontar, por un lado, y, por otro lado, querer regular los goces... Me parece que por ahí las únicas razas que existen son las razas de goce, gente que goza lo mismo. Entonces, lo que tiene de encantador la utopía es pensar una combinatoria en la cual todos los goces convivan con todos los goces. Lo que hace el liberalismo es decir: reducimos el sujeto a una especie de goce autoerótico y entonces todos los goces conviven porque entonces cada goce existe en un cuerpo solo. Por ejemplo, hay una cantidad de sectas y cada secta implica un

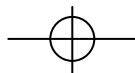
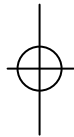
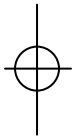
corrimiento social respecto a la familia: son más de izquierda, más de derecha. Por ejemplo, en el famoso libro El origen de la familia y la propiedad privada de Engels, está la idea de que, liberado de todo interés económico, etc., etc., el hombre tiende naturalmente a la endogamia y que de hecho esa endogamia va a existir porque está ese cuento de que la prostitución en realidad se da porque una mujer aguanta a un tipo por dinero, etc, etc. Ahí hay un goce natural porque lo complementario está en La biblia cuando dice: el hilo es a la aguja lo que el hombre es a la mujer. Lo que te diría Lacan, sacando las conclusiones de Freud, es una relación sexual. Digo esto por decir algo. Quiero decir que se construye de alguna manera, se inventa, y es difícil inventar reglas de juego tales que digan todos los cuerpos bajo todas las formas de goce van a poder convivir en un mismo espacio, que sería la utopía más clara. Todo cuerpo, todo goce, puede convivir en un espacio que no choque. Hasta ahora se chocan, cada uno intenta arrancar al otro del goce en que está ...

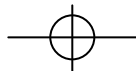
XX6 De lo que se deduce que los freudianos son muy antiutópicos.

L ¿Y los lacanianos?

XX6 Y los lacanianos peor.

RJ Terminamos aquí. Quería agradecer primero a Horacio, que como mencioné antes es director del CEDINCI. Normalmente, una de las cosas que hace en sus exposiciones públicas es decir que si alguien tiene libros, publicaciones, documentos, etc. y en algún momento hacen demasiado bulto en su casa pueden donarlos a la biblioteca.





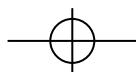
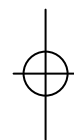
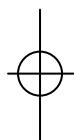
No hay regulación política del goce

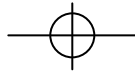
El psicoanalista y escritor Germán García debatió con los utopistas clásicos en el ciclo Plácidos Domingos en junio de 2001

Por Germán García
 Director de la Fundación Descartes

GG Esto pertenece a un libro de un francés, Louis Marin, que se llama *Utópicas*, juego de espacios. Es un estudio muy detallado de la articulación de la utopía como estructura discursiva, más que política. Cuando habló Horacio Tarcus, él se refirió a los ideales utópicos como los ideales de la justicia distributiva. Entonces, me pareció importante ver cómo el reverso de estos ideales apuntaba siempre a una dimensión de goce. Me parecía que había dos casos en que eso era bastante evidente. Uno es Fourier y el otro es Sade. Son los dos inventores de instituciones utópicas fundamentalmente discursivas, no experimentadas en ninguna práctica. Y estas instituciones tienen la idea de cómo se podrían combinar los intercambios de goces. De paso, este libro tiene un texto (parece ser que el autor no era conocido), un texto que publicó Marx en una revista comunista del año 1858, en el primer número. El texto es una crítica de Marx a un proyecto del ciudadano Cabet, que al parecer era un proyecto de emigración. Él proponía que en vez de seguir peleando contra la burguesía, lo mejor era irse: 20 o 30 mil comunistas que estuvieran de acuerdo se iban y hacían una sociedad nueva. Dice: con el llamamiento del ciudadano Cabet a los comunistas franceses, la figura utópica se convierte en proyecto político y cambia en un plan de ordenamiento de un territorio y una respuesta táctica a la burguesía en la lucha de clases. Esta es la transformación que critica Marx: menos la utopía, a decir verdad, que su fundación. Entonces Marx dice: Cabet ha prestado un servicio enorme al proletariado, ha luchado por la causa de manera feliz. No sólo la utopía no es realizable, sino

que no puede realizarse en el espacio, que es lo que planteaba Ricardo Piglia cuando decía que la utopía no sólo no está en el mañana, en el tiempo, sino que no está en ninguna parte, ni en el mañana ni en el pasado. Dice Marx: todo campeón de la justicia y de la verdad debe plantearse como un deber el permanecer en el país, esclarecer al pueblo, inspirar nuevo coraje a los que flaquean, echar los fundamentos de la nueva organización social y hacer frente a los sinvergüenza. Así como la utopía no es realizable y no se realizará más que ignorándose a sí misma, así también no se da en otra parte, sino aquí y ahora. Marx recurre a la estadística y a la economía para asegurar que Europa es el lugar privilegiado de la utopía, porque es el primer lugar de la utopía. Entonces da cinco puntos de por qué no convendría este proyecto: el primero es porque todos los que quieran emigrar muy bien pueden ser ardientes comunistas, pero debido a su educación ya estarían demasiado infectados por los defectos de la sociedad actual como para deshacerse inmediatamente de ellos. Entonces Marx dice algo que Lacan repite un siglo después, en las discusiones de mayo del '68 con los estudiantes: Ustedes, ¿qué van a hacer? Nos vamos a juntar con los obreros. ¿Y qué van a hacer con los obreros?, ¿van a hablara con ellos? Y sí, vamos a hablar. Bueno, no lo hagan, dice Lacan, porque van a llevar la universidad a la clase obrera y va a ser peor. Marx dice lo mismo: van a ir a Italia (parece que había lugar allí para esa experiencia) con el comunismo y van a hacer lo mismo. Este es el primer punto. El segundo: porque en Italia esto provocará en la colonia de comunistas, es decir, en la mentalidad que llevan, que la sociedad exterior, poderosa y hostil, así como los espías de los gobiernos europeos, se aviven más todavía,



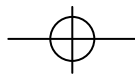
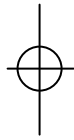
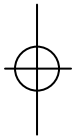


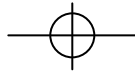
hasta que conduzca a una disolución completa de la sociedad comunista. Tercero: porque los inmigrantes son, sobre todo, artesanos y allí hay necesidad de vigorosos trabajadores agrícolas para desbrozar y cultivar el suelo, y el artesano no se transforma tan fácilmente en trabajador de la tierra. Cuarto: porque las inmigraciones y las enfermedades que los cambios de clima llevan consigo desalentarán a muchos y los decidirán a retirarse. En este momento, muchos están llenos de entusiasmo por el proyecto, lo cual no suplanta la dura realidad, y cuando se produzcan problemas de todo tipo y cuando desaparezcan todas aquellas satisfacciones de la civilización -en que hasta el obrero más pobre puede preocuparse por ir cada tanto a Europa- el mayor desaliento reemplazará el entusiasmo en muchos de ellos. Quinto: porque para los comunistas que reconozcan el principio de libertad personal, y por cierto que también los italianos lo ven así, una comunidad de bienes, sin período de transición, a decir verdad, sin período democrático de transición en el cual la propiedad personal no se transforme sino poco a poco en propiedad social, es tan imposible como lo es para el labrador recoger sin haber sembrado. Y ahí están las cinco objeciones que giran alrededor del problema principal de la transición, del pasaje de la sociedad actual a la sociedad de la comunidad de bienes. ¿El ingreso en Italia puede ser también el advenimiento de un nuevo hombre? El distanciamiento del viaje, piensa Marx, no es suficiente para realizar esa muerte y ese renacimiento. No es posible vivir en los orígenes, no es posible vivir el momento de la fundación; la historia no puede involucrar. Y Marx pone un ejemplo: algunos centenares o miles de personas no pueden establecer y mantener una comunidad de bienes

sin que ésta adquiera un carácter absolutamente exclusivo o sectario como, por ejemplo, la comunidad fundada en América por Rapp. "Que cada uno de los quienes desean ir a América comience por leer un informe sobre las persecuciones a que fueron y están todavía expuestos allí los mormones, una secta religioso - comunista" (sic). Imposibilidad interna (por lo que cada uno lleva consigo) y externa (por la hostilidad del resto de la sociedad).

Dice Louis Marin -el autor del libro- que "El problema marxista de Marx es la introducción práctica al proceso comunista para la armonía universal concreta, el proletariado del mundo". En cambio, él lo invierte en lo contrario: la particularidad cerrada, la separación y la exclusión. La comunidad de bienes -es decir, la utopía- sería establecida allí. Este estudio comienza con un trabajo sobre lo neutro. Uno podría preguntarse a qué viene esto de lo neutro, pero resulta ser que el libro de Fourier, El nuevo mundo amoroso, empieza por señalar que la utopía es lo neutro, en tanto lo neutro no es ni lo uno ni lo otro. Y Marin estudia lo neutro, tanto en lo sintáctico como en lo matemático. Fourier: el primer capítulo es sobre las pasiones -ya habíamos comentado con Tarcus la semana anterior que el tema son las pasiones. ¿Qué pasa con las pasiones? Se suprimen, se combinan, se encuentran en un espacio social, etc. Fourier define la pasión como el carácter, el gusto y la manía. Por ejemplo, dice que con la gente a la que le gusta asesinar lo que hay que hacer es convertirla en carnicera. Todo lo que hay que hacer es buscarle la función a la tendencia del sujeto en cuestión y neutralizarla y, si es posible, aprovecharla socialmente.

La felicidad consiste en tener muchas pasiones

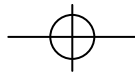
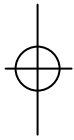
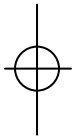


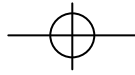


y medios para satisfacerlas

Las pasiones, en número de 810 por cada sexo —esto es pura matemática— parten, como las ramas de un árbol, de tres capas: el lugismo (Fourier era un inventor de neologismos; hoy comentábamos con Ricardo que el texto tiene algo macedoniano, porque esta palabra tranquilamente la podría haber inventado Macedonio), que reúne las pasiones sensitivas, una para cada uno de los cinco sentidos; el grupismo, cuatro pasiones distributivas: el honor, la amistad, el amor y el parentesco; y el serismo: tres pasiones distributivas. Todas las combinaciones se desprenden de estas doce pasiones que no tienen ninguna preeminencia moral. Las nueve primeras provienen de la psicología clásica y las otras las inventó Fourier. La disidencia —una de las pasiones— es un ímpetu reflexivo, una pasión de la intriga, una manía calculadora, un arte de explotar las diferencias, las rivalidades, los conflictos; no resulta difícil reconocer su textura paródica. Hace las delicias de los cortesanos, mujeres y embrollos intelectuales. O sea que hay una tendencia a la disidencia, sobre todo entre los intelectuales. Sería una de las pasiones inventadas por Fourier. (Todo esto resume una parte de un artículo de Roland Barthes.) Entonces, tenemos esa primera cosa que sería la disidencia, esta tendencia entre paranoica y delirante que tienen algunos. Después está la componedora, que es la pasión de la exaltación sensual o sublime; se puede llamar la romántica, también. Todas tienen nombres alternativos: la primera es la disidente o especulativa y la segunda es la componedora o romántica. Después está la variante, que también se llama alternante o mariposeadora: es una necesidad de variación periódica; cambiar de ocupación o de placer cada dos por tres. También hay que tener en cuenta eso. Dice que estas pasiones, que son depreciadas por la civilización, las tiene en el pináculo; son las que permiten recorrer muchas pasiones a la vez y las que, como una ágil mano sobre el teclado múltiple, aseguran, armoniosamente, la gran alma íntegra. "Agente de transición universal" —escribe— "anima ese género de felicidad atribuida a los siba-

ritas parisinos". El arte de vivir tan bien y tan de prisa; la variedad y la asociación de los placeres. Y recordemos —dice Roland Barthes— que para Fourier el modo de vida de la clase poseedora es el modelo de la felicidad. Bueno, el asunto está en que la utopía de Fourier tiende a un lugar que se llama armonía. Estamos en la misma cuestión: ¿cómo llegar a la armonía? Fourier creía que había un Dios que garantizaba todo eso, señalaba que cuando decimos que la orquesta tiene tantos integrantes, no contamos al director de la orquesta. Cuando decimos esto, tenemos que saber que hay un director de la orquesta que es Dios. La traducción de estos designios divinos se da a través de las matemáticas —él toma dos cosas: la matemática y la música. Digamos que componer una sociedad armónica es, literalmente, componer una armonía. Entonces dice: un orador moderno ha dicho —y muy bien dicho— que el mero sentido común es, en general, un guía más seguro que la sutileza de la ciencia. Fourier está contra el ateísmo. Éste (el sentido común) nos dice que hay un Dios, y los sabios, después de veinticinco siglos de sutilezas, pretenden decirnos que no lo hay, y nosotros decimos que sólo existe un dios apático. Ahí aparece el tema la palabra "apatía", que es muy importante después. Por mi parte prefiero atenerme a ese impulso del sentido común. Dios ha hecho lo necesario para satisfacer todas las necesidades y darnos, también, los medios para que podamos descubrir lo que nos hace falta. Los retrasos no son motivo para desesperarse; la brújula náutica, la aguja imantada, pasó 5000 años desconocida. El sano juicio nos dice que si Dios ha preparado los caminos de salvación que conducen a la felicidad social, habrá añadido los indicios que nos dieran tales indagaciones. Y sobre todo la más importante, que es la del código pasional. O sea que este libro es la descripción del código pasional y su modo de usarlo adecuadamente. Hasta el presente, el estudio de las pasiones no ha superado verdaderamente la región tenebrosa. Por eso el espíritu humano, después de veinticinco siglos de fracasos, debe tener miedo de volver a empezar el combate. "Es preciso que un científico, una persona de instinto, venga a ponerse





a su cabeza. Mi propia oscuridad me da derecho a coger la riendas cuando todo el mundo las abandona, cuando el espíritu humano no hace más que gemir por su impotencia, exclamando con Voltaire: "pero qué espesa noche cubre aún la naturaleza".

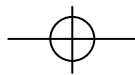
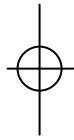
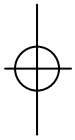
Sigue de esta manera y dice: "tendremos una brújula material en las artes, otra en la música o armonía parlante, a lo largo de la ciencia, quitas matemáticas o distribuciones matemáticas, en Francia o en Italia, en todos los mundos y en todos los tiempos, y que ha de ser idéntica a la armonía pasional, pues si no, habría duplicidad del sistema numérico".

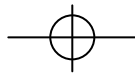
O sea que la armonía pasional es equivalente a la armonía musical. En el primer capítulo el primer concepto que aparece es el "neutro pasional". Y como vimos, hay un principio neutro: las matemáticas. Es decir, lo curioso es que los teóricos de las pasiones no son apasionados. Por ejemplo, Sade consideraba que el verdadero libertino era un ser apático. Es decir, no se trata de una relación amo-esclavo. Hay que recordar que el amo hegeliano tiene toda una relación con la víctima: el esclavo lo reconoce, no lo reconoce, entabla una lucha, etc. El libertino de Sade no tiene ninguna relación con la víctima. Fourier no se pregunta si a alguien puede no gustarle esta armonía, da por supuesto que si hay un orden matemático universal, todo el mundo va a tener su lugar, empezando por el asesino que va a ser camicero. Entonces, el amor-pasión, que tiene dos empleos, es el hiperneutro, el neutro por excelencia, el vínculo supremo: mitad compuesta por goces materiales y mitad por espirituales. Su curva típica -la elipse- tiene un doble foco y es símbolo de la doble cara de la pasión, que es a la vez material y espiritual. Es muy lindo este tema de la elipse, es típico del barroco. Neutro a causa de su propiedad de no pertenecer exclusivamente ni a lo material ni al espíritu, de combinar ambos. Las transiciones en todos los grados pertenecen al modo neutro, por ejemplo: la infancia y la decrepitud, el nacimiento y la muerte. Son períodos neutros en el movimiento. Un hombre civilizado responderá que la muerte no es una cosa neutra para nosotros, argumento materialis-

ta porque el nacimiento y la muerte son dos transiciones a la inmortalidad futura y pasada. Bueno, entonces empieza con las distributivas, las analogías generales, las fases -hay cuatro fases-, las duraciones -hay ocho duraciones-, hay tantas transiciones, tantos modos, los modos bordes son tres (el mayor, el menor y el neutro). El modo mayor comprende las relaciones exclusivas del sexo masculino, el modo menor comprende las relaciones exclusivas del sexo femenino, y el modo neutro, la de los dos sexos. Después los desarrollos, los focos, los contrafocos, los subfocos y así sigue.

Asesinos apáticos

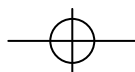
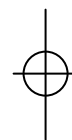
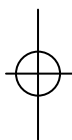
Ese es el primer punto. El otro utopista es el Marqués de Sade, del que se ocupa en un texto que se llama: "Kant con Sade". Lacan cita una serie de instituciones como la Stoa (de donde sale la palabra "estoico"), que era una institución al aire libre: la puerta de entrada. Y él dice: estos grupos nacen cuando la ciencia rectifica a la ética. Y, efectivamente, entre los muchos trabajos que hay sobre Sade, hay uno que plantea que los discursos de los personajes de Sade tienen el trasfondo de la medicina; incluso en los cortes anatómicos que propone, en la composición, en el lenguaje, etc. Es algo que no es indiferente al descubrimiento del cuerpo como algo que puede ser objeto de investigación, de manipulación. Entonces la idea de Lacan, la de la rectificación de la ética, supone que la ética del siglo XVIII es una combinatoria de utilitarismo y de hedonismo. Se entiende que el individuo que va a nacer, el individuo moderno, quiere lograr el mayor beneficio de controlar cuerpo y, además, que quiere obtener placer de evitar el dolor. Cuando Sade hace del dolor una suerte de elemento supremo, neutraliza la oposición hedónica entre placer y dolor. Es decir, ya no se puede sostener una ética diciendo: la sociedad propone que ustedes tengan placer y no dolor, porque Sade dice que con el dolor van a hacer cosas mucho más interesantes que con el placer. Entre los tantos trabajos, hay uno que se llama Sade y la invención del cuerpo libertino, para tomar el tema del goce, y este autor,





que se llama Marcel Hénaff, recuerda la idea de El hombre máquina de Le Metrie. Es decir, hay dos ideas: la primera tiene que ver con la monarquía, que es la idea del doble cuerpo del rey. El rey tiene un cuerpo corruptible, personal, y también tiene un cuerpo político, que es el cuerpo mismo de la monarquía, es un cuerpo como el diplomático, un cuerpo compuesto por cuerpos. Entonces, el aparato sadiano también es un cuerpo compuesto por cuerpos, toma varios cuerpos y de ahí sale un cuerpo: es una monarquía del goce. Entonces este autor dice que Sade es un ferviente lector porque ve a las persona como máquinas. Dice: todas esas cosas dependen de esta confrontación de los órganos en Sade, de la manera en que se afectan y de la manera en que no somos capaces de cambiar nuestros gustos sobre eso, de la manera en que lo somos de variar la forma de nuestro cuerpo. Es decir que, según Sade, nosotros no somos dueños de nuestra pasiones, sino que a lo sumo podemos entenderlas y extraer de ellas lo que podamos extraer. Esto se va a llamar la apatía sádica y se ve mucho en los asesinos seriales. No son tipos que dicen "¡ah!, ¡cómo me gustaba hacerles tal cosa!" No, en general se trata de una cosa apática: yo salía a tal hora, mataba, después dormía tanto tiempo, lavaba la ropa, etc. Viven apáticamente, como autómatas de su propio deseo. También Fourier dice que el sentimentalismo diría que no puede haber relaciones sin goce sexual, sin embargo, veinte chicas jóvenes enamoradas, a las que se les soplara en la oreja que sus novios son, en realidad, eunucos, desistirían de casarse; y veinte jóvenes a los que se les soplara en la oreja que sus mujeres se casarían por sentimiento con ellos, pero que tienen su placer sexual con otro, también desistirían de casarse. Con lo cual, dice, no tengo nada en contra del sentimiento porque no se trata de eso, se trata de no poder decir algo de lo que son las verdaderas pasiones y cómo determinarlas. Lo mismo hace Sade: no hay sentimiento ni nada que se le parezca, acá se trata de otra cosa. Para el libertino, el prójimo es, antes que nada, un dispositivo de órganos para empalmar el propio. Lo que considera prioridad en el cuerpo del otro son los ór-

ganos más propicios para asegurar la mejor conexión de los dispositivos. "Escuchad", dice el narrador de Sade, "Juliette se tenderá sobre esta tabla y vosotros iréis, cada uno cuando le toque, a gustar el mejor placer que consideren con ella. Yo, muy de cara a la operación, os tomaré a medida que la tomen a ella. La lujuria comenzará con Juliette y acabarán sobre mí. Pero no me daré ninguna prisa, mi jugo no eyaculará hasta que obtenga los cinco sobre el cuerpo". Nada menos romántico que todo esto, ninguna posibilidad en el curso de esos arreglos para un frente a frente especular idílico: sólo piezas que hay que conectar a tiempo frente a la obra. Ese es un punto. Hemos pasado, en suma, dice, del autómata al taller -con todo lo que eso implica de organización, de imperativos, de productividad, de encasillamientos y de aplicación a la obra- para alcanzar, finalmente, esa paradoja francamente humorística y estática. Es decir, del conjunto de individuos que la práctica de la función transforma en institución; la institución sadiana como armonía basada en la institución unitaria, etc. Bueno, acá hay una aritmética, igual que en Fourier: medir los órganos. Por ejemplo, hay un libertino que tiene un esclavo o algo así al que sodomiza y le pregunta: ¿cuántas pulgadas han entrado ya? Seis, dice el otro. ¡Ah!, todavía quedan dos: empujá. Tiene todas las medidas en la cabeza y además todos los personajes son descriptos; se sabe cuántas pulgadas tiene Menganito, cuántas Fulanito. Entonces, dice, lo primero es medir los cuerpos con todos los detalles, evaluar la cantidad de cuerpos, echar la cuenta de los actos (se cuenta cuántos actos se han realizado) y establecer un balance de las operaciones. Otro punto trascendente para comentar, y lo hago un poco por militancia, empieza con una cita de Lacan -a pesar de que éste no es un autor muy lacaniano, es más deleuzeano. La cita dice: No hay Otro del Otro. Decirlo todo es en efecto la pretensión no compartible del amo. Su privilegio constitutivo, su derecho de pernada respecto al habla. Si todo está dicho, el discurso no tiene réplica. Es cuando el habla actúa contra el discurso. Cuando todo está dicho, ya no queda nada por decir, dice. Bueno, es anular la posibili-

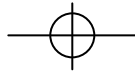


dad de que aparezca, para ese otro que está en ese momento, un hombre. El único otro que aparece es el lector (hay que recordar que en todas las novelas de la época aparecía). Pero el lector siempre aparece en posición de ser parte del propio complot que monta el narrador. Deleuze llama a esto la violencia de la demostración. Es decir, en Sade hay una constante violencia de la demostración. Entonces, dice, en esa relación al lector lo suprime el discurso sadiano, esa relación constante entre sospecha y seducción. Sospecha formal-táctica de que el lector no está conforme con el argumento propuesto. Seducción, por otra parte, se trata de tomar al lector en la trampa de su propio deseo y de hacerle reconocer la catexis de su propio discurso, incluso sobre todo el discurso. La relación de fe en la disertación fue solamente un juego de intercambio: un poco de sexo por un poco de filosofía. Sería una prueba intertextual del impacto lineal de la propia demostración. Porque el libertinaje, eso se sabe, es una cosa de la cabeza, y el órgano más importante son las orejas. Porque son las demostraciones, los argumentos, los que hacen, realizan, nuestras pasiones. En cuanto a las víctimas, no plantean un problema de alteridad; se les ha vedado el lenguaje, se las ha echado fuera de lo simbólico. No hay relaciones amo-esclavo. Porque el amo sadiano no está constituido como tal en una lucha a muerte, sino por nacimiento, por fortuna heredada o robada. No hay nunca frente a frente o enfrentamiento, a no ser con los demás amos en el interior de la sociedad del momento: del escritor al lector, es decir, de amo a amo. Quiere decir que escritor y lector comparten la misma posición; Sade escribe para alguien. Bueno, podemos discutir detalles técnicos, pero lo mejor de Sade no son personas que puedan discutir sobre el conjunto de eso que está ocurriendo. De escritor a lector, de amo a amo, la relación no es de contrato sino de complot.

El buen gusto para gozar

Entonces, tenemos dos fabricantes de instituciones, dos utopistas. La utopía del goce abso-

luto en Sade y la utopía de la felicidad absoluta en Fourier. Una vez me dijo Borges que a él le gustaba Jung porque era más educado que Freud. O sea que le parecía que Jung escribía mejor. Cosa que, claro, es cierta. Jung, por ejemplo, dice que el hombre y la mujer son armónicos, etc. Entonces, todo bien. Pero claro, Freud, al hablar de la castración materna, de parricidios, de hombres embarazados y todas cosas raras; produce un efecto de mal gusto. Yo lo tomé como uno de los tantos chistes que decía Borges. Pero con el tiempo me di cuenta de que me ordenó al menos lo que voy a hacer ahora, que es un libro que se llama La suspensión del buen gusto. Porque lo primero que Freud dice es que lo que impide que una persona pueda tener un discurso relacionado con su propio deseo, es, por ejemplo, la repugnancia que le produce cierta fantasía. La teoría de la represión de Freud dice que aquello que ha sido reprimido ha pasado alguna vez por el yo. Si ha pasado alguna vez por el yo, la pregunta es por qué es reprimido: porque es incompatible con los ideales del sujeto (éticos, estéticos, etc.). Si uno tiene un ideal de ser un buen ciudadano, entonces todos los malos sentimientos que tengan que ver con algo políticamente incorrecto van a ser reprimidos. Es un buen gusto, podemos decir, de cada uno; lo que a uno le puede parecer de buen gusto puede ser repugnante para otro. Y es en Sade donde aparece este tema del gusto. También en Fourier cuando habla de los gustos, los caprichos, etc. Pero Fourier piensa que la realización de esos gustos es inmediatamente la realización de un goce. Cuando Freud elogia a los poetas un poco retóricamente, dice que los poetas nos pueden enseñar muchas cosas, pero que su limitación reside en que los poetas tienen que agradar (o desagradar) a sus lectores. En un seminario que está inédito, que se llama Lógica del fantasma, Lacan toma una frase de Marx: El objeto del hombre es la esencia del hombre tomada como objeto. A mí me parece bastante interesante a propósito de Cabet, el que quiere irse. Si se va por ahí con sus propias pasiones y sus propias miserias, el objeto que puede proponer no es sino la esencia objetivada en unas rela-



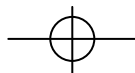
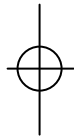
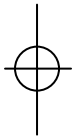
ciones sociales. Uno podría decir que el objeto erótico del varón es algo de sí mismo objetivado en el sexo opuesto.

Mientras estas utopías existen como parte de lo neutro, como parte de lo que no es ni lo uno ni lo otro, eso va llevar a formas teóricas, síntesis y contradicciones, a una densidad especulativa, a unos conceptos, a una parejas semióticas, de producción, de construcción; a las formas literarias, operadores literarios, crítica, etc. Es decir, finalmente toma tres cosas: neutralización, ficción y figura. Monograma es una palabra que inventó Fourier para marcar una situación unitiva, porque toma varias letras de un nombre y hace una cosa unitiva; la idea de monograma marca lo unitivo de la comunidad en cuestión. Este aparato, me decía Ricardo, tiene la función de negatización del presente. Es casi como si uno dijera: vamos a hacer en la computadora un simulacro combinatorio de qué podríamos hacer con todos los datos que tenemos. Bueno, de esa manera se estaría modificando el gusto de la época. Es evidente que la función que han tenido estas utopías ha sido la modificación de los gustos de la época. Por ejemplo, la función que han tenido todas las cuestiones de la "liberación" sexual en los '60. Eran todas utopías. ¿A qué llevó todo eso?: llevó a modificar los gustos sexuales de la gente. Cuando digo modificar los gustos quiero decir lo que se acepta y lo que se rechaza. Uno podría decir que una de las funciones de las utopías es la de atentar contra el gusto establecido en algún sentido -con una noción muy amplia de gusto- y contra un cierto equilibrio de discurso. Hacer aparecer otros discursos y decir bueno, ya que usted tiene ese cuerpo, puede hacer muchas más cosas. Entonces, la única manera de refutar la ironía de Fournier de que Dios nos dio todo para ser felices, es decirle: vaya usted a combinarlas (primero a ubicarlas); yo no sé cuáles son las 810 pasiones. Primero ubicar las 810 pasiones de cada uno, luego convencer a otro para que te acompañe, luego conseguir el espacio necesario y después ver si eso funciona. Y después uno podría decir, entonces, su infelicidad es su falta de imaginación para usar sus órganos, su cuerpo, sus posibilidades combinatorias con

otros cuerpos de una manera mejor. Bueno, yo me detengo y ustedes me pueden decir.

XX A partir del autocomplot me parece que en Deleuze hay una idea del delirio como construcción de estados alternativos. Hay una versión positiva del delirio...

GG Veamos. Por ejemplo, Freud fue tentado por esas ideas. Por un lado, Freud rechazaba las cosas Unheimlich (inquietante familiaridad) respecto a la revolución rusa. Pero, por otro lado, fue tentado por la aparición de todas esas especies de organizaciones que aparecieron en las décadas del '20 o del '30. Hizo su propia Sociedad Secreta, con sus siete locos, llamada el Comité de los Anillos, que ahora es la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA), fundada en 1910. Pero aunque Freud reconociera la afinidad con el delirio, ya que los delirantes son personas que efectivamente tienen una sensibilidad especial para entender, no aceptaría que esos tipos sean analistas y no se analicen. Quiere decir que la cadena de los análisis funciona ahí como un esbozo un poco invisible y en función flotante. Lacan alguna vez habló del carácter flotante que Freud le dio a esa institución que es una estructura deslocalizada. Eso yo traté de entenderlo por el lado del conflicto de las facultades que plantea Kant en una disputa que hay entre teología y medicina. Kant interviene y dice que la filosofía es una facultad menor y por supuesto no puede meterse con las grandes facultades que son las ciencias teológicas y la ciencia médica, pero como estas ciencias tienen que ser racionales si no no serían nada, también dependen de nosotros. Por lo tanto Kant llega a una posición en la cual ni queda fuera de la discusión ni se mete realmente en la discusión. Busca una posición neutra. Entonces, Freud, en 1910, en vez de tratar de meter su invento en las universidades, dice: mejor nos formamos entre nosotros y después incidimos en gente que haya cursado otras carreras. Pero haciendo siempre del psicoanálisis, que no es del todo interno ni externo, un elemento que no es formalizable en la estructura. Eso dio la internacional de Freud, al estilo de la psicología



gía de las masas. Incluso Freud nombra un jefe en cada ciudad; tal en Hungría, tal otro en Inglaterra, tal otro acá. En torno a ese jefe hizo que se agrupara la gente. Entonces, no hay una utopía, en el sentido de creer que hay un modo de organizar los goces colectivamente, en el psicoanálisis. Pero hay una especie de relación irónica, en el sentido de seguir utilizando el lenguaje del cual se distancia. Porque lo notable es cómo Freud puede trabajar a la vez con un lenguaje como el de "qué bien que se casó la hija de Fulano" o "cómo crecen los nietos" (parece un padre de familia) y, por otro lado, aceptar situaciones que son escandalosas hoy. Sabía que había un catecismo, pero por otra parte ponía una distancia. Como se dice popularmente: no se la creía. No lo creía posible. Yo no sé por qué dicen eso. Porque él mismo dice que cuando era joven tenía decidido ser un hombre político, pero leyó a Stuart Mill y se convenció de que no había arreglo político. Dice que con esas lecturas dejó de interesarse por las cuestiones políticas. Ahora, no sé qué leyó. Pero cuando Freud era adolescente era muy ambicioso y andaba buscando algo donde hacerse importante. Esto le parecía que no y aquello también, y entonces probó varias cosas hasta la invención del psicoanálisis. Eso por un lado. Ahora, el tema de la institución y el contrato. Por ejemplo, Deleuze hace una serie de oposiciones. Una de ellas coloca la frialdad y la madre del lado del masoquismo y la apatía y el padre del lado del sadismo.

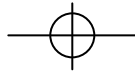
No hay rapport sexual

XX La apatía no aparece...

GG Sí, aparece. Aparece como rasgo fundamental del sadismo. Da una clasificación de 8 o 10 puntos y el último, puesto en bastardillas, es la apatía del lado sádico y la frialdad del lado masoquista. Y él explica la apatía por el lado del que el tipo en cuestión está desobjetivado, es un tipo que no está realizando una subjetividad, sino que se trata de alguien que está respondiendo a una lógica. Y él dice que lo que menos quiere el personaje sadiano es que la

víctima sea algo, le importa absolutamente nada; su demostración es frente a él mismo. Mientras que el masoquista es un "seductor", entre comillas, porque tiene una dialéctica en función del otro, el masoquista necesita que la mujer consienta, contra su propio deseo, a ponerse tal ropa, etc. Pero nunca va a aceptarle que rompa el contrato en cualquier momento, no puede pegarle un latigazo de más ni uno de menos. O sea que el deseo de ella no puede estar, y si está tiene que estar homologado al pacto previo. Por qué esto es así. Uno puede apelar a la época. Sade es de la época en que las instituciones están siendo puestas patas para arriba, se ataca el corazón mismo de las instituciones. Y Sacher-Masoch es un personaje romántico, es otra historia. El escenario de Sacher-Masoch atenta contra un orden familiar que ya está establecido: la mujer es sacada de ahí, llevada a un espacio que suele ser un hotel de lujo, se introduce un tercer hombre, que él toma como el padre, que es excluido por un lado (se le da todo el poder a la madre) y después el padre retorna. Lo que pasa es que esas dos figuras —el sadismo y el masoquismo— son como las figuras paradigmáticas de lo que va a ser la sexualidad del siglo XIX. Bueno, pero a todo eso Lacan lo resuelve de un plumazo con una frase muy conocida: no hay rapport sexual (se traduce "relación" pero rapport es muchas cosas). Lacan quiere decir que no hay una medida, que no se puede medir, que no hay matemática posible del goce. Siempre es una cosa de más o de menos, siempre hay una cosa que no encaja. A Lacan no se le ocurriría jamás armar ninguna utopía a partir del psicoanálisis. Él piensa que todo lazo social está hecho de un mal entendido y que fuera de ese malentendido no hay nada. No sé si eso responde un poco.

La palabra apatía pertenece a la tradición ascética. Alrededor de ella se organizan los motivos de la ética estoica, y si los epicúreos la reivindicaron es en la medida en que, haciendo traición a su función de partida, intentan moralizar su escandalosa demanda de placer, jugando con el sofisma de que la apatía, como un estado de indiferencia a la pasión, y por tanto de ausencia de dolor, constituye la forma acabada de la feli-



idad. Entonces la apatía sólo es epicúrea en la medida en que el epicureísmo se cambia en estoicismo. Ya no se apunta a la apatía como a un estado final de una ausencia de pasiones o, para decirlo en lenguaje freudiano, como sublimación, sino como técnica de exasperación y de multiplicidad de las pasiones. Es la condición de un erotismo superior, el erotismo de cabeza, el del verdadero libertino. No quiere decir que el verdadero libertino no sea un frenético, quiere decir que su frenesí es mental (según Sade). ¿Cómo se dice cuando alguien tiene una idea en la cabeza y no acepta otra? Un sectario. Por ejemplo, un caso de sadismo apático benéfico sería Mario Bunge, en su apática y monótona crítica del psicoanálisis. Sería un sádico benéfico, desde los 18 años hasta ahora no le ha hecho mal a nadie, declarado por la revista Noticias como el hombre más inteligente del país. La apatía es ese transformador que cambia la materia pulsional, la irritación de la masa de los nervios, dice Sade, en cuadros de la imaginación. O sea, si yo debo responder a las pasiones imaginariamente, tengo la apatía que, a la inversa de la eyaculación precoz, podríamos decir, me da la posibilidad de componer cuadros fuera del tiempo. Y eso sería como una especie de erotismo racional, racional dentro del delirio este. Gracias a lo cual el sexo se conecta con el cerebro —es decir que la pasión pasa directamente por el cuerpo, el deseo se apodera del lenguaje. Hay algo que sorprende de entrada cuando Sade opone la apatía a la pasión, como un movimiento de la naturaleza. Sin embargo aquel que se abandona simplemente a ese movimiento, se designa ya como víctima. Porque lo que dice Marcel Hénaff es que lo que tiene el erotismo sadiano es un lente impersonal. Yo conocí a un personaje al que le decíamos Terminator, por esa escena donde estalla en pedazos y un miembro se sigue moviendo solo. Bueno, éste podía andar borracho, drogado, desmayado, pero siempre estaba cogiendo. Era un sexópata que funcionaba de esa manera y no tenía ningún interés en las mujeres. Si pasaba un día sin irse a la cama, simplemente pensaba que había perdido el día. Era un día que no había vivido. Lo mismo le pasaba a Bioy

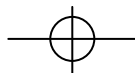
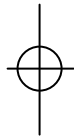
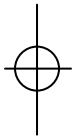
Casares. Es una dialéctica en que tiene que haber un elemento personal, pero que pasa por lo impersonal. Es una versión plantada de esas técnicas que proponen los orientales. Me refiero a la capacidad fría de organizar una sexualidad: poder no eyacular, etc.

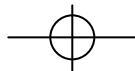
XX ¿Qué quiere decir Deleuze con la frialdad?

GG Si es que me acuerdo bien (tendría que leerlo), Deleuze pone la frialdad del lado del objeto, pero mucho más que eso no sé. Esto me parece más fácil de entender, o a lo mejor lo explica mejor Deleuze, en el sentido de por qué Lacan puede comparar a Kant con Sade. En Kant también hay un elemento impersonal, que es el bien universal, con el que se tiene que arreglar cada uno después personalmente. Entonces lo que Sade dice es que el sádico no es un tipo que tuvo la ocurrencia maniática de ser un sádico, sino que descubrió, por decir así, la misión misma del sadismo.

XX ¿Eso sería algo así como un complot?

GG Ah, la idea de complot. De eso Ricardo sabe. Bueno, dice Marcel Hénaff que pareciera que hay que formular lo que se pone en juego en una oposición disyuntiva. Se intuirían verdugos y víctimas. Sin embargo no hay nada de eso. Por apático que sea un libertino, no se priva por ello de ser un apasionado. Es otra vuelta. Un verdugo de Sade tiene la sangre fría necesaria para su tarea, y no vincula el asesinato con el goce, y no se le sube a la cabeza el libertinaje. Es cierto que uno de los más deliciosos vehículos para el asesinato es el libertinaje, pero no es cierto que habrá que creer que el libertinaje se subió a la cabeza para cometer el asesinato. La prueba proporcionada por la extremada sangre fría con la que todos los compañeros proceden en él, es una especie de pasión muy distinta que agita a los que se entregan a él, ya sea por ambición, por venganza o por avaricia: se entregan a eso por el simple movimiento de la crueldad, sin que ninguna otra pasión los obligue a eso. O sea, el libertinaje lleva al crimen, pero el crimen





no es libertino, y lo es sólo cuando cumple con esta regla apática de realizar lo que hay que realizar. Se puede decir que es casi la diferencia que hace Sartre entre aventurero y militante: un militante actúa a nivel impersonal, y un aventurero actúa a nivel personal.

Las pasiones motorizan la política

XX Hay una idea que no surge y que es la idea de política. Yo vine a la una charla de utopía y pensé que de alguna manera se iba a hablar de eso. Y no hay caso.

GG Está bien. La planteas y ya mismo hablamos de eso.

XX También me pregunté por qué no surge.

GG ¿Vos estuviste la vez anterior?

XX No.

GG Es que de alguna manera traté de encadenarme a lo que ya se había planteado. Y ya se había planteado la cuestión política.

XX No, lo que pasa es que yo creo que hay una cosa, independientemente de que hayas tratado de encadenar una charla anterior. Primero me parece que el tema de la utopía hoy por hoy parece ser una manera tremendamente despolitizada de hablar de la revolución. Es decir, de la revolución no se habla.

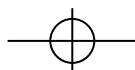
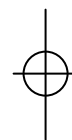
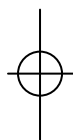
GG Claro, pero los zapatistas hablaban de la utopía. Y eran criticados por eso. La idea que hay en Marx, que me parece era intuible cuando uno era joven, es que había una polaridad entre estado-nación y revolución. Evidentemente, si vas a hacer la revolución en un lugar —el caso de Cuba es uno de los ejemplos vivientes— a la revolución le iba a ir muy mal. Entonces en Marx había una exigencia de universalidad. Cabrera Infante, el disidente cubano. En su novela *Tres Tristes Tigres* pone a dos que discuten de política y uno le dice a otro: si comenzamos con el socialismo en un solo país, terminaremos

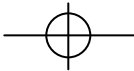
con el socialismo en una sola calle. Porque se ve eso, que el socialismo no se cumple, que tenés que hacerte a tu enemigo; usar sus armas, su organización, etc.

XX Lo que pasa es que el discurso de la libertad es puramente privado.

GG Yo me dediqué a trabajar ese tema. Durante todo un año hice un curso que se publicó en una ficha que por ahí anda, la llamé "El discurso de las pasiones". Lo hice porque por primera vez leí a un italiano que tiene un libro muy bueno que se titula *La geometría de las pasiones*, se llama Remo Bodei. Él se pregunta si se ganó algo cambiando el discurso de las pasiones por el de las pulsiones. Entonces me preocupé por ver, dentro de la tradición del discurso de las pasiones, qué lugar tiene el psicoanálisis. Bueno. Me llamó la atención que Freud no usa la palabra pasión; es una palabra muy francesa. La usa alguna vez de casualidad, pero no le da ninguna importancia. Pero el que la usa mucho es Lacan. La primera pista que encontré es que Lacan la manda al libro dos de la *Retórica de Aristóteles*, donde ya las pasiones no están definidas como algo irracional sino como efecto de discurso. Porque lo que Aristóteles hace es correlacionar figuras retóricas con pasiones: si yo exalto las cualidades de mi objeto de amor, es mi pasión amorosa lo que crea ese discurso, pero ese discurso es también lo que crea mi pasión amorosa. Pero la pasión no es solamente individual, porque Aristóteles considera de lo peor que una persona no se vengue de una ofensa familiar, ya que esa es una pasión positiva. Después, en todo el siglo XVIII, las pasiones son tomadas dentro del discurso político, porque el discurso político las supone de alguna manera, o las niega de alguna manera. Por ejemplo, el capitalismo supone que el hombre es egoísta. Cómo transformás lo negativo, lo asocial de cada individuo en una cosa social a pesar de él mismo. Es decir que no se puede decir que el discurso de las pasiones no sea político.

XX Yo creo que en la política antigua, por





ahí el discurso de las pasiones tenía un lugar. Pero la política moderna es justamente aquella que en parte acepta el hecho de que no nos podemos poner de acuerdo con las pasiones y que hay que creer que hay dinero, que hay honores...

GG ¿Pero quién dice eso?

XX Hobbes. El discurso de las pasiones es el discurso de la guerra civil privada.

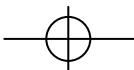
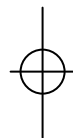
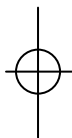
GG Sin embargo Hobbes decía, mi única pasión fue el miedo. Y le daba tanta importancia que se jactaba de haber rajado de varias conspiraciones de gente que no era amiga, gracias al miedo. El miedo es, decía, causa o efecto de razón.

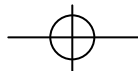
XX Sí, uno podría decir que las pasiones motorizan la política. Porque es sintomático que en Marx no se hable mucho de la felicidad y de cosas por el estilo. Lo que leíste de Marx antes es muy interesante, porque lo que viene a decir Marx es que los que quieren fundar una sociedad utópica son los que se quieren quedar sin enemigos. O sea, se arrumban todas las posibilidades de la política. Y el otro tema, que es la transformación de sí mismo, es tan utópica que degenerará necesariamente en una especie de jacobinismo.

GG Está bien. Yo voy a puntualizar dos o tres cosas. Lacan dice que cualquier estudiante se da cuenta de que el colegio no está organizado para que él se masturbe tranquilamente. En una ironía breve, marca la relación goce - institución. La escena es una institución que está armada no para que se vaya a saber sino para que vaya, como dicen los norteamericanos, a aprender a responder cuando me preguntan. Ni siquiera hace falta que uno aprenda mucho: sentarse, levantarse, llegar a horario, etc. Hace un tiempo, con Graciela Avram hicimos un trabajo muy confuso pero que tiene algunas citas claras: "Discurso, valor, símbolo". Y era un poco sobre la aparición de Marx en Lacan. Habíamos puesto una cita de Proust: "Para una anfitriona, el arte de saber reunir, de ser

experta en agrupar, realzar, eclipsarse, servir de vínculo, no hace sino maquillar lo inexistente, esculpir el vacío, y hablando con propiedad, es el arte de la nada". Primero Lacan llama la atención sobre el hecho de que la política se volvió un desastre cuando a alguien se le ocurrió formalizarla, es decir, a Platón. Cuando la política era la polis misma y no un discurso sobre la polis, las cosas eran menos complicadas. No quiero decir que el político es el psicoanalista, dice Lacan. Platón comienza a producir una ciencia política. Y dios sabe a qué nos ha llevado eso. Pero el buen político era Sócrates. Evidentemente lo que está diciendo es: Sócrates no utilizaba la política, andaba por la ciudad con una dialéctica de situaciones, mientras que Platón la teorizaba. Ahí era el utópico. Lacan propone que operar como Sócrates es, justamente, lo opuesto de crear una ciencia política. Lacan dice que el problema está en la distancia que hay entre la organización de los deseos y la organización de las necesidades. En la primera página de El capital, Marx dice que es lo mismo que las necesidades sean de las fantasías o del estómago. Yo recuerdo que una vez, charlando con José Aricó, le decía que si un domingo íbamos a comer un asado, antes del asado él tenía razón y después del asado, yo tenía razón. Porque antes del asado todo el mundo era marxista, quería comer. Y después del asado y de tomar un poco de vino, se tenían problemas más freudianos. Yo hacía este chiste para diferenciar las necesidades de los otros deseos, que no son exactamente las necesidades.

Lacan dice que a partir del siglo XVIII la felicidad se volvió un problema político; está escrita en la constitución norteamericana. Y se ve el desplazamiento de la palabra interés. En Maquiavelo, los intereses son los intereses del estado y, en el siglo XVIII, son los intereses de cada una de las personas en conflicto con sus pasiones.





¡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

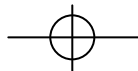
e-mailing: invitaciones para muestras y
eventos a través del exclusivo mailing de ramona

fotografía digital de muestras
distribuida en ramona semanal

web sites para distintas necesidades y presupuestos
(desde \$20 mensuales)

consultar promociones

ramona@proyectovenus.org
con "servicios digitales" en el asunto



Abstracción rioplatense: un ejemplo de modernidad y utopía

Conferencia del 29 de noviembre de 2001 en la Americas Society de Nueva York, con motivo de la exposición "Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires-Montevideo (1933-1953)"

Por Mario H. Gradowczyk

Cuando con Nelly Perazzo planeamos la exposición "Abstract Art from Río de la Plata: Buenos Aires-Montevideo (1933-1953)", nos interesaba mostrar al exigente público de Nueva York el surgimiento de ese movimiento pionero en el arte de Latinoamérica y lograr que ese arte, hasta ahora marginado, sea incorporado a la historia oficial del modernismo. Dado el éxito de público y de crítica obtenido, suponemos que el primer objetivo ha sido cumplido. El tiempo dirá si se alcanzará el segundo.

Sería útil discutir aquí algunos temas no considerados en el texto publicado en el catálogo (1), y que están relacionados con los objetivos propuestos. Para ello he dividido esta charla en una serie de mesetas interconectadas entre sí. Las palabras claves utilizadas son: modernismo, periferia y globalización, utopía y vanguardia, modelos metafóricos, el cuadro con marco irregular, el arte abstracto hoy, arte moderno y contemporáneo.

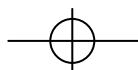
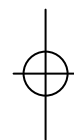
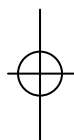
Desearíamos que estas reflexiones y comentarios sean útiles como apuntes para una discusión más amplia sobre modernismo y arte contemporáneo.

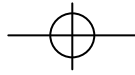
1. ¿Está vigente el modernismo? Tratemus de responder a esta pregunta. Estamos inmersos en un proceso de globalización semejante a la rueda de una bicicleta, donde los rayos, que representan la periferia, convergen al cubo central.

En un Simposio memorable, "The Latin-american Artist and his Identity", realizado en Austin en 1975, Marta Traba alerta sobre los peligros de una cultura global que transforma al artista en proveedor del mercado de arte. Esto ocurre, según esa crítica prematuramente desaparecida -y a quién Victoria Verlichak le ha dedicado un excelente libro (2)- porque la vanguardia latinoamericana ha trabajado como la emisaria de la cultura de los centros de poder, pero que al mismo tiempo los excluía.

Una manera de lograr el reconocimiento del arte de la periferia sería reivindicar sus vanguardias históricas, con sus paisajes ya olvidados, metáforas perdidas, héroes descabezados. En otras palabras, tratar de recuperar el peso del pasado en el ahora. Esto podría resultar una tarea difícil, especialmente en países cuyas dirigencias desconocen que la cultura es un arma significativa para el desarrollo. Pero si se logra el reconocimiento internacional de esos movimientos, esto elevaría la autoestima de los creadores y receptores locales y ayudaría a disipar, en parte, las frustraciones que la globalización conlleva.

2. Consideremos ahora dos temas: utopía y vanguardia en el Río de la Plata. Al comienzo del siglo XX, las culturas locales fueron coto casi exclusivo de las elites locales. La masiva inmigración europea, que provino mayormente de España e Italia, contribuyó con un imaginario urbano que reflejaba sus orígenes. Estos inmigrantes, y sus descendientes, chocaron con





una elite local atrincherada en la cultura vernácula, con sus gauchos y pampas.

Octavio Paz advierte que la carencia de un pensamiento crítico original en América Latina refleja la ausencia, entre nosotros, de filósofos originales. Deleuze y Guattari señalan que los pensadores italianos y españoles -a partir de la Contra-Reforma- seguían siendo "barriletes" y, además, esos países estaban dispuestos a quemar sus barriletes. Esta situación ocurrió, en buena medida, debido al poder político que alcanzó la religión católica en España e Italia. Y la ausencia de un pensamiento revolucionario originado a partir del iluminismo europeo retrasó -en nuestro continente- la difusión de las ideas y conceptos que conformaron el caldo de cultivo de las vanguardias.

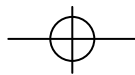
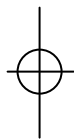
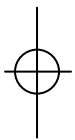
El arte moderno europeo se liberó del ilusionismo y de lo literario. Sus productos respondían a necesidades concretas y esos artistas -en su mayoría- desconocieron el contenido utópico de su arte; la utopía fue entonces sólo una categoría estética. En el Río de la Plata, la utopía se desarrolló en las márgenes del positivismo dominante. Se le atribuyeron connotaciones negativas a lo esotérico, a lo hermético, a la astrología y a las otras componentes de lo oculto; Alejandro Xul Solar fue una de las primeras víctimas de esa discriminación.

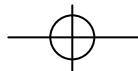
3. ¿Sería posible construir modelos metafóricos de figuras emblemáticas del arte rioplatense? Durante las primeras décadas del siglo XX, un

grupo de jóvenes se opuso a los patrones culturales establecidos por la elite. Juan Del Prete, uno de ellos, participó en el grupo parisino Abstraction-Création. En 1933, de regreso en Buenos Aires, Del Prete expuso su obra abstracta. Muy atacado, pronto retornó a la figuración.

Joaquín Torres-García, nacido en Montevideo, estudió arte en Barcelona y vivió en Nueva York, Italia y Francia. En París, donde fue el co-fundador del grupo Cercle et Carré, desarrolló su Constructivismo. Pero no le bastaba con crear un arte puro que fuera la visión directa de lo universal, como lo propuso Mondrian. Por el contrario, exploró la problemática de la representación sin descartar el mundo real y espiritual. En sus propias palabras, cada artista aspira, concientemente o inconscientemente, a crear una unidad estética. Para alcanzarla, Torres-García debía resolver dos polaridades. La primera, entre el mundo real y la bidimensionalidad del soporte; la segunda, entre la estructura visual de la obra y su contenido o, como él mismo lo formulara, entre estructura y simbolismo.

Para ello el artista practicó un dibujo geométrico y automático utilizando el principio de frontalidad, con el que construyó un universo de símbolos y los ubicó dentro de las celdas de la retícula, trazada con ayuda del Número de Oro. Los constructivos canónicos de 1931 son un ejemplo temprano de las pinturas all-over (en toda la superficie), tal como lo reconociera Clement Greenberg en 1948. Se trata de pinturas donde existe una multiplicidad de elementos





idénticos o similares. Son pinturas sin comienzo y sin final, capaces de extenderse en forma indefinida más allá del perímetro del cuadro. De regreso en Montevideo, Torres-García continuaría con ese proceso con una energía inconmensurable. Habida cuenta que había casi agotado las posibilidades de sus pictogramas lineales, abandonó ese sistema que corría el riesgo de convertirse en alegoría. Así, entre 1935 y 1942, pintó una serie de obras abstractas en una gama de blancos, negros y castaños sobre tela o cartón, volcadas muchas de ellas en grandes formatos. En algunas se observa la juxtaposición de elementos tubulares cónicos o cilíndricos, como lo muestra la pintura elegida por el artista para la cubierta de su libro *Estructura*, Montevideo 1935. En otras, están organizadas con retículas. Mas todas las celdas permanecen vacías, en silencio.

Para introducir esta serie dentro de la historia del arte moderno habría que contestar las preguntas siguientes.

Primero, ¿son una reconstrucción de las retículas de Mondrian? La pureza de los entramados del holandés no dejan lugar alguno para la exploración de la fantasía, del gesto arrebatador, es por eso que sería inútil clasificar al Constructivismo de Torres-García como una suerte de acomodamiento derivado de su encuentro con el Neo-plasticismo (sus primeras obras particionadas datan de 1917).

Segundo: ¿son una recreación de las murallas Inca? Tal como lo ha sugerido Paternosto, es posible conectar algunas de esas pinturas con el arte Inca. Sin embargo, todo intento de acorralar a Torres-García dentro de un marco latinoamericanista sería arbitrario. Para él, su condición de sud-americano reafirma su condición de hombre universal: aquel que descubre el Orden en la Naturaleza.

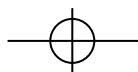
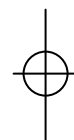
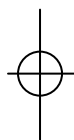
Tercero: ¿constituyen un avance hacia la búsqueda de un sistema plástico universal que integre lo estructural con lo simbólico? La confrontación entre celdas llenas y vacías, entre

planos y volúmenes trasciende la relación retícula-símbolo que caracterizaba su primer (canónico) período constructivista. En esta serie de pinturas abstractas el artista ha alcanzado el nivel platónico de lo absoluto.

Pero esta serie de obras no figurativas son sólo una etapa dentro de su extensa producción. Su mayor aspiración fue crear un orden universal a través de una síntesis entre estructura y símbolo, tal como lo sugiere un trabajo temprano, *Dibujo*, 1931. En esta obra el hombre es, por un lado, un sutil entramado de líneas verticales, oblicuas y horizontales, y un símbolo por el otro. Esta síntesis ansiosamente buscada reasoma en sus murales de Saint Bois, donde desaparece la dualidad entre imagen y fondo y la pintura recobra su unidad conceptual.

Torres-García podría ser caracterizado por su doble papel de utópico y de transgresor de sus propias teorías. ¿Pero cómo un hombre maduro pudo dictar tantas conferencias, publicar libros y manifiestos, producir un significativo corpus de obra y dedicarse incesantemente a la enseñanza? El artista se describe a sí mismo como un canal que recibe mensajes de otros mundos. Y él siente la urgencia de transmitir esa información a sus estudiantes. Esta visión nos alienta a buscar un modelo metafórico de su personalidad. Torres-García fue un maestro generoso, pero demandante. Imaginémoslo, con su imponente barba blanca, en su taller como Saturno, el planeta, con sus muchos discípulos orbitando a su alrededor.

Analicemos ahora la obra de Esteban Lisa, otro de los artistas que integran la muestra. Su inclusión requiere una explicación, habida cuenta su autoexclusión del mundo del arte argentino y la excelente acogida que han tenido sus exposiciones póstumas recientes. Cuando lo conocí, a mediados del 50, él no se escondía, sino que concurría a las exposiciones, visitaba librerías, pero no mostraba su obra abstracta. Su arte se inicia con una metafísica visión de la realidad y el inevitable aprendizaje cubista. Sus primeras pinturas abstractas sobre cartón muestran cilin-



dros y esferas cuidadosamente pintados sobre planos de color, como se observa en su Composición, 10/5/1935. Lisa introdujo un sentido rítmico a su siguiente serie, trabajada con una inusual paleta de colores suaves. Pinceladas cortas y largas y la acumulación inesperada de material en áreas pequeñas son aspectos sobresalientes de su trazo. Alrededor de 1941 abandona ese estilo y sobre la articulación geométrica de planos inscribe puntos, rayas, óvalos, notas musicales y otro símbolos trazados con pinceladas generosas, elementos cósmicos pueblan sus obras. Las enseñanzas que Esteban Lisa transmitía a su fiel grupo de alumnos excedían lo puramente pictórico; su objetivo no fue el de formar artistas, sino inculcar conceptos de vida. Él valoraba la filosofía, la poesía, y la ética tanto como el dibujo y la pintura. No fue sólo su exacerbada autocrítica lo que lo llevaría a ocultar su producción, sino -y quizá más importante- el hecho que el acto de la creación era más importante que la propia obra. Para establecer un modelo metafórico de Lisa, señalamos que los paquetes que contenían sus pinturas fueron abiertos simultáneamente muchos años después de su muerte. Los receptores contemplan sus pinturas que han sido develadas en forma simultánea, como si hubieran sido creadas por un único -y ciclopeo- acto. Así se liberó la energía acumulada durante más de 40 años de trabajo ininterrumpido. Esto produjo una suerte de explosión, como si se tratara de un efecto big-bang que se propagó en todas las direcciones. Esta metáfora podría ser útil para explicar la rápida e inesperada diseminación de las pinturas de Lisa a través de Europa y de las Américas.

Este análisis de los pioneros rioplatenses confirma una hipótesis adelantada por Marshall Berman, para quien el modernismo en los países en desarrollo fue alimentada por espejismos y fantasmas.

4. El modernismo introdujo dos elementos característicos en la historia del arte: el manifiesto como un elemento clave para demoler la tradición y la introducción de la filosofía en el cora-

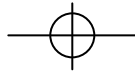
zón del proceso artístico. Y esto ocurría en Montevideo con la acción de Torres-García y resurge en Buenos Aires al comienzo de la década del 40 con la publicación de la revista Arturo, editada por Carmelo Arden Quin, Rod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley, y que incluyó textos de Torres-García, Vicente Huidobro y de sus editores.

Lo que convirtió a Arturo en un ícono del arte latinoamericano fue su ruptura violenta con lo que le precedía, su ansia por innovar, su deseo de confrontar a la vanguardia artística internacional desde fortines aislados ubicados en ambas márgenes del Plata. Sus textos proponen la defensa apasionada de la invención, combinando argumentos utilizados desde la época cubista y de la utopía marxista.

Lo que sorprende hoy, al releer esos textos, es la ausencia de palabras claves como "América", "América Latina", "patria" o "pertenencia". Quizá la componente cosmopolita de esos jóvenes artistas, muchos de los cuales venían de familias europeas, les hacía difícil identificarse con las culturas precolombinas o con el romanticismo gauchesco. También resulta sorprendente la falta de referencia a la Segunda Guerra Mundial, que se desarrollaba en esa época.

Arturo desató una constelación de movimientos: Asociación Arte Concreto-Invención, el grupo Madí, el Perceptismo. Cada uno de ellos abogaba por una ruptura total con el arte figurativo, cada uno de ellos estableció su propio manifiesto, sus preceptos y programas. La imagen del artista bohemio fue reemplazada por la del artista intelectual, que se sentía obligado a construir un marco de pensamiento teórico para explicar su proceso creativo y difundirlo por cualquier medio que fuera posible. Estos movimientos ejercieron una fuerte influencia en la arquitectura y en diseño gráfico y del amueblamiento y su influencia se propagó a otros países, como Brasil y Venezuela.

Una de sus principales innovaciones fue la pintura sobre marco irregular. Rothfuss, en su en-



sayo "El marco: un problema de la plástica actual" publicado en Arturo objetaba la vigencia del marco rectangular, ya que interrumpía el desarrollo visual de las obras cubistas y no-figurativas. Su pintura Arlequín está de acuerdo con esa premisa. El polígono irregular añadía un nuevo grado de libertad y desafiaba la inspiración del artista, quien no sólo debía enfrentarse con el soporte vacío, sino que se tenía que imaginar el perímetro definido por la imagen. Los artistas de esos movimientos abrazaron al principio la idea del marco irregular con una gran variedad de soluciones formales. Entre éstas, señalo telas de forma irregular -con o sin aplicaciones- bordeadas por una pequeña varilla de madera, tal como lo muestran trabajos de Maldonado, Blaszkó y Espinosa; pinturas sobre soportes rígidos con varillas superpuestas que enmarcan un relieve espacial (Rothfuss); pinturas montadas sobre marcos irregulares conformados por varillas planas (Arden Quin). También realizaron estructuras coplanares, constituidas por varios elementos vinculados por varillas que possibilitaban variaciones infinitas (Arden Quin, Melé, Lozza). Se debería tener en cuenta que Giorgio de Chirico realizó varias pinturas metafísicas sobre telas triangulares y los relieves planos de forma irregular ejecutados por László Péri a principios de los 20.

Unos quince años después, Frank Stella y Kenneth Noland experimentaron con soportes de forma irregular. Cuando uno lee el muy admirado ensayo que Michael Fried dedicara a Stella, se comprende la originalidad de los conceptos anticipados por Rothfuss en la revista Arturo y en otro artículo posterior publicado en la revista Madí, dirigida por Kosice.

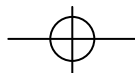
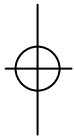
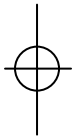
Los artistas de la Asociación: Maldonado, Hlito, Prati y Melé enfatizaron las virtudes de lo concreto, exaltaron los aspectos puramente ópticos de la representación, colocando al ser humano en el centro de todas las luchas por un arte que esté al servicio de un mundo nuevo. No fue casual que muchos de ellos mantuvieron estrecho contacto con el Partido Comunista cuando los liberales y la izquierda enfrentaban

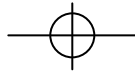
a los elementos nacionalistas y a los sindicatos encolumnados detrás de Juan D. Perón.

Maldonado sostenía que el arte concreto sobrepasaba el concepto de abstracción, ya que inventa nuevas realidades. Rápidamente surge como el líder de un movimiento que tuvo una influencia significativa en la vida cultural argentina. Sin embargo no logró convencer a los comunistas que permanecieron fieles al realismo socialista. Desde ese momento los artistas de la Asociación se abstuvieron de todo compromiso político. Gracias a los esfuerzos de Maldonado, la teoría concreta se propagó a actividades productivas: arquitectura y diseño. En 1954 él se trasladó a Alemania para enseñar en la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm (la Bauhaus de posguerra). Abandonó la pintura, que encontró regresiva y limitada, para trabajar en pos de la transformación del mundo. Por otra parte, Rothfuss, Kosice y Arden Quin, editores de Arturo, organizaron el movimiento Madí. Su manifiesto contiene directivas para la práctica de dibujo, pintura y escultura, así como arquitectura, música, poesía, teatro y danza dentro de un contexto que enfatizaba lo dinámico y lo lúdico, rechazando todo lo que sea expresivo, representativo o significativo.

Los Madís se propusieron superar la formulación planista del Neoplasticismo y todas las variantes del arte concreto. Ellos practicaban el marco irregular y la escultura tridimensional con partes móviles, tal como lo muestra Röyi, una escultura de madera realizada por Kosice. El semanario Time les dedicó un artículo y su participación en el "3ème. Salon de Réalités Nouvelles" fue muy celebrada por la prensa francesa.

Cuando los concretos retornaron al soporte rectangular, Raúl Lozza y sus hermanos abandonaron la Asociación y fundaron el "Perceptismo". Para ellos la pared es el límite del espacio arquitectónico que sirve de apoyo al plano pictórico. La necesidad práctica de montar las formas coplanares llevaría a Lozza a adoptar un soporte rectangular, generalmente una tela u otro soporte pintado, que simule la pared. Pero





al transformar a su obra en un artefacto portátil, independiente, Lozza contradujo su teoría.

5. ¿Qué podríamos decir hoy sobre el arte abstracto? Se trata, quizá, de la mayor contribución del modernismo a la historia de arte. Alfred Barr -el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York- creó en 1936 un modelo conceptual (un diagrama) que intenta explicar su evolución. Por un lado, Barr definía al arte abstracto geométrico como la primera y más importante corriente encabezada por Malevich y Mondrian. Por el otro, la abstracción no geométrica (lírica), que cuenta como antecedente a Kandinsky y Kupka. El hecho que el diagrama de Barr haya ignorado los elementos históricos, sociales y psíquicos que intervienen en la creación de la obra de arte fue puesto en evidencia por Meyer Schapiro en 1937. Resulta sorprendente que el sistema de Barr, antihistórico y etnocéntrico, aún se mantenga como cánón para influyentes sectores del arte de nuestro tiempo. Pero esa división resulta tan arbitraria como una moneda de una sola cara.

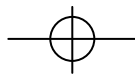
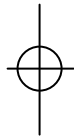
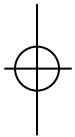
Estas dos maneras de percibir al arte abstracto aparece claramente dentro del marco de la exposición de la Americas Society, y requiere una mirada más profunda. En primer lugar, la tectónica y gestualidad sorprendente de las pinturas de Torres-García y de Lisa responden más al carácter de su trazo, o en otras palabras a lo háptico (relacionado o basado en el sentido del tacto) más que a lo óptico. Segundo, los concretos, los madís y los perceptistas articularon su arte dentro de un marco geométrico puramente óptico. Hoy, si analizamos sus realizaciones desde ese punto de vista, se convierten en extrañas formas figurativas, como lo ha sugerido el filósofo John Rajchman, dado que, después de todo, son figuras geométricas delimitadas por contornos.

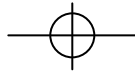
Los antagonismos formales que existen entre las dos generaciones de abstractos rioplatenses responden al esquema de Barr. Paul Klee fue uno de los primeros en reconocer que la modalidad óptica, por sí misma, no responde a

las exigencias de hoy. Ya que el modernismo como etapa histórica ha terminado, podría argumentarse que el arte abstracto ha perdido su interés. Parodia, eclecticismo, multiculturalismo, escatología forman parte de la escena de arte contemporáneo. Aún podría sostenerse que el posmodernismo implica el fin de la abstracción, un argumento que ha sido rebatido por un grupo de filósofos contemporáneos con la ayuda de las teorías de Deleuze y Guattari. Si nos cobijamos bajo el paraguas de D. y G., podemos reconsiderar la idea de lo moderno y de lo abstracto. Acorde a su definición, lo abstracto en el arte moderno es una línea de dirección variable, que no traza un contorno y no delimita una forma. En otras palabras, abstracción, en este contexto, significa un arte que es más caótico o informe, no ya en oposición a figuras o imágenes, tal como lo manifestara Rajchman. En las pinturas de Jackson Pollock lo abstracto se caracteriza por un campo de líneas vibrantes. Es el reino del gesto sobre la solemnidad de la línea recta. La originalidad, en arte, está constituida por el gesto productor del objeto y no por la naturaleza intrínseca del mismo, un argumento que Esteban Lisa repetía en sus clases y que constituye uno de los ejes del pensamiento de Deleuze aplicado al arte. El gesto del artista revela su experiencia personal, y es la expresión visual de sus sensaciones. Para D. y G., el eterno objetivo de la pintura es pintar fuerzas. Y, como en cualquier clase de pinturas, el arte abstracto es sensación. Y la sensación está compuesta de preceptos y afectos que el artista extrae de su propia experiencia, de sus percepciones y sensaciones.

Las obras de Pollock son la quintaescencia del pensamiento deleuziano, ya que él pinta líneas de dirección variable, que no trazan un contorno y no delimitan una forma. Una afirmación similar le cabe a las pinturas de Esteban Lisa, que abarcan el mismo período. Las diferencias entre ambos artistas podrían ser atribuible más a sus actitudes idiosincráticas que a las notables diferencias de escala de sus obras.

A Lisa no le resultó suficiente el haber anticipado





en 1941 el "tachismo" y desarrollado su propia versión de un "arte informal". Unos años después, él retomó el ascetismo de una pintura al óleo muy diluida que aplicaba en finas capas sobre papeles. Pero esa contención espiritual no prevalecía siempre, a veces reaparecen gruesas pinceladas que trazan curvas sobre el papel, como lo muestra una de sus obras de 1946.

Después de un largo proceso Lisa aclara su paleta, su mundo se ilumina y sus líneas erráticas con fuertes empastes destruyen la frontalidad de su espacio pictórico. Estos trabajos, que el artista bautizó Juego de líneas y colores, están dominados por gestos espontáneos, violentos, pero siempre marcando situaciones cósmicas, diversas. Esta multiplicidad de formas, algunas reconocibles: una figura humana, un velero, una guitarra, nos trae a la memoria una frase de Pollock: "...Algunas veces [mis obras] son representativas, la mayoría del tiempo son abstractas. Pero cuando uno pinta desde el inconsciente las figuras tienden a aparecer... Y esto es, precisamente, de lo que trata el arte abstracto.

6. ¿Cómo es posible relacionar el arte moderno con la globalización y el arte contemporáneo? Eric J. Hobsbawm señala que, al final del siglo XX, los jóvenes crecen en una suerte de presente permanente sin relación orgánica con el pasado del tiempo en que viven. Y si lo que se busca es la sobrevivencia del arte como práctica individual, resulta imperioso retomar ese contacto con el modernismo, no ya como depositario de nuevas formas, sino por lo que nos enseña sobre la ética, el sentido moral, la solidaridad.

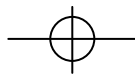
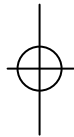
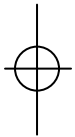
La división del trabajo que dio lugar la producción industrial obligó a los modernistas a remarcar lo artesanal de su producción. El arte contemporáneo impone otros puntos de vista. Junto a la escasa producción "tradicional" se observa, por ejemplo, instalaciones, fotografías de grandes dimensiones, videos, experiencias grupales, la manipulación de cuerpos como medio y como objeto, etc, que en algunos casos remiten a experiencias similares a las del teatro o del cine. Lo que la mayoría de estas manifestaciones poseen en común es la carencia del au-

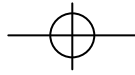
ra, propiedad vital del artefacto único, en el sentido establecido por Walter Benjamin.

¿Cuál sería entonces la reacción del receptor ante esa multiplicidad de artefactos, medios, espacios, objetos seriados, actividades grupales o individuales? Es difícil decirlo. Muchos expresan un asombro sin límites, algunos adhieren a los nuevos formalismos, otros añoran esos cuantos de energía contenidos en la obra que delata la interioridad del artista, y que caracteriza al modernismo. Si desapareciera el espacio imaginario, se correría el riesgo de que el receptor se transforme en un ente pasivo, marginado. En tal caso ¿no peligrarían las especificidades culturales de las periferias según lo advirtiera Marta Traba?

7. Los cuestionamientos a la globalización encuentran antecedente en la propuesta lanzada por Traba para que el arte latinoamericano se convierta en un arte de la resistencia y que cumpla una función epistemológica y un servicio político. Si se acepta que la globalización es consecuencia inevitable del desarrollo de la sociedad moderna, sería difícil imaginar que nuestra identidad se afirme acentuando su marginalidad. Para evitar el aislamiento, se debería fortalecer un arte propio que se proyecte hacia el centro y hacia otros lugares de la periferia. Que el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México haya decidido presentar nuestra exposición sobre el arte abstracto del Río de la Plata es una señal positiva en esa dirección. Conviene recordar aquí la consigna lanzada por Xul Solar: "Nuestro (patriotismo?) es encontrar el más alto ideal posible de humanidad, realizarlo y extenderlo al mundo".

Las prácticas modernistas se habían caracterizado por su inventiva formal y fidelidad a ideales utópicos y éticos, visión no siempre compartida por la generación actual. La popularidad alcanzada por el arte moderno responde a demandas culturales de los receptores. En muchos casos, la concurrencia a las exposiciones de artistas modernos sobrepasa a la que visita las muestras de arte contemporáneo. Por otra parte, muchos de los artistas jóvenes no cues-





tionan la realidad social de su tiempo y asumen, en muchos casos, la "carrera de artista" como una profesión liberal más. Están sometidos a las reglas de un mercado que presiona y genera "tendencias" que se consumen rápidamente. De esta manera se satisface una demanda que se cubre, a veces, bajo el eufemismo del "coleccionismo joven", y requerida, en otros casos, por quienes los utilizan como vidrieras de sus propios egos.

¿Sería útil si los artistas jóvenes meditaran en torno a los procesos creativos que dio lugar al modernismo? Una reflexión en tal sentido enriquecería a las nuevas generaciones, reforzaría el interés de los receptores por el arte contemporáneo y consolidaría la posición de las culturas periféricas dentro del proceso de globalización. Si se avanzara en tal sentido, se habrían dado pasos concretos hacia la consolidación de ese espacio imaginario de contemplación y reflexión que requiere con urgencia el arte contemporáneo.

Notas

(1) Esta muestra realizada en la "Americas Society" de Nueva York se debía inaugurar el 11

de setiembre de 2001 (¡suerte perra de estos latinos!). Se abrió al público el jueves 13 de setiembre y el 14 se la presentó al personal de la "Americas Society" y luego a un pequeño grupo de amigos. Cerró el 9 de diciembre. Entre el 17 de enero al 6 de abril de 2002 será exhibida en el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México. En la muestra se incluyó a la primera generación de abstractos: Torres-García, Juan del Prete y Esteban Lisa. Maldonado, Hlito, Prati, Melé, Espinosa, Iommi, Girola figuraron entre los concretos. Los Madís estuvieron representados por Kosice, Arden Quin, Rothfuss, Blaszkó, Urrichio. También se exhibieron obras del perceptista Raúl Lozza así como de los uruguayos Llorens, María Freire y Costigliolo. El catálogo de 160 páginas lleva una introducción de Edward Sullivan, el texto de los curadores M. H. Gradowczyk y Nelly Perazzo y un ensayo de la semióloga uruguaya Lisa Block de Behar. El New York Times le dedicó una crítica tan extensa como favorable cuya traducción se incluye a continuación de este texto.

(2) "Marta Traba. Una terquedad furibunda", Universidad Nacional de 3 de Febrero - Fundación Proa, 2001.

Maria Saravia
se suscribió a ramona

Esteban Righie
tiene a ramona en su biblioteca

Rubén Szchumacher
se suscribió a ramona

Marta y Víctor Dujovne de Zavalía
tienen a ramona en su biblioteca

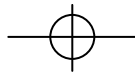
Magdalena Jitrik
sigue coleccionando a ramona

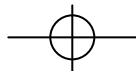
Daniel Socías
recibe a ramona todos los meses

Alicia Messing
colecciona ramona

Graciela Schuster
lee a ramona en su casa

La Fundación Descartes colabora con ramona





Le Petit Corral

De las predicciones de un amante de Victoria Ocampo a la estética deloofiana

Por Rafael Cippolini

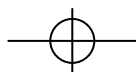
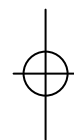
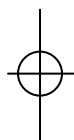
La amable leyenda dice algo por el estilo: Flaubert junto a un amigo paseaba, poco después de los hechos, por lo que había quedado como saldo político en el escenario de las sangrientas jornadas de 1848. De pronto se detuvo junto a una barricada y, mostrando restos humanos, parece que señaló: "si hubieran leído mi Educación Sentimental – una de sus más celebradas novelas – no les hubiera pasado esto".

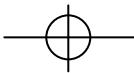
Si un connacional suyo, Roger Caillois, hubiera guardado el tino de no fallecer en 1978, bien podría jactarse hoy con una sentencia similar inspirada en aquella: "si los ahorristas argentinos hubieran leído atentamente mis textos sobre los primitivos síntomas históricos de eso que luego se llamó peronismo, en este momento no se estarían lamentando por las consecuencias nefandas del tan mentado Corralito". Y su jactancia se vería multiplicada, ya que casi dos meses antes de que el ex – ministro Cavallo impusiera la impopular medida económica, en las páginas del número 17 de esta revista fueron publicados algunos comentarios y transcripciones del ensayo citado.

II. Si adscribimos a un criterio lo suficientemente amplio, estamos en condiciones de afirmar que la posibilidad de un juicio estético cabe a todo tipo de fenómenos. Así como Einstein pedía belleza en un enunciado teórico, así y mucho antes que el físico hubo quienes exigieron lo mismo frente a una determinación política (no hay más que visitar a los griegos más antiguos). Caillois, que desconfió siempre del arte en todas sus manifestaciones, se mostró sin embargo interesadísimo en los síntomas lúdicos que padecía la sociedad argentina, a su criterio, justo antes de su regreso a Europa, luego estadia en el país durante la mayor parte de la Segunda Guerra Mundial. Quedó expuesto en "Belleza & Gremialismo"

(Apuntes para el arte argentino nº 10) que Caillois advirtió, en el hegemónico discurso de los militares que llegaron al poder con la revolución del 4 de junio de 1943, la necesidad de promover al pueblo "un crédito ilimitado" frente a las azarosas apuestas de éste cuya economía cotidiana parecía regida por el triunfo de un juego "donde el ahorro no goza de buena reputación". Señalé en estos apuntes que en un plazo muy corto, quien se erigió como ganador de este movimiento no fue otro que el Secretario de Trabajo y Previsión, o sea, Juan Domingo Perón. Aunque convengamos, las fluctuantes leyes de la Estética se comportan de forma por completo extravagante para con las aún más fluctuantes leyes del comportamiento político (Para no repetirme, remito al citado Apunte).

III. El menemismo no es sino uno de los extraños caminos en que se ha diversificado aquel temprano peronismo que inquietó a Caillois. Triunfante desde fines de la década del ochenta, el menemismo invirtió los mecanismos del peronismo histórico: con sólo nombrar a Cavallo como mayor responsable del destino económico de su gestión (un nombramiento que se extendió incluso más allá de esa misma gestión) la posibilidad de ahorro resultó pulverizada. Si a principios de los años cuarenta Caillois advertía una clarísima depreciación del ahorro por parte del pueblo argentino, esta vez el Estado garantizó su sistemática destrucción, exagerando, por supuesto, los síntomas de entonces que, finalmente, destruye los ahorros. Y si el menemismo puso en escena, parece ser, el primer casino flotante del que tengamos memoria sobre el mar dulce de los antiguos ibéricos conquistadores, lo cierto es que el azar deseado ya no puede recostarse sobre el paternalismo de un "crédito infinito". Aunque paradójicamente, a mediados de febrero de 2002, el gobernador Felipe Solá haya propuesto financiar al déficit educativo por medio de máquinas tragamonedas.





IV. Como no podía ser de otra forma, Caillois fue un sociólogo particularmente extravagante. Tanto, que su Colegio de Sociología no era a ciencia cierta un colegio de sociología. Así lo dijo Elisabeth Roudinesco cuando anotó:

"[Fue Georges Bataille] con Roger Caillois y Michel Leiris, el iniciador, en marzo de 1937, de un Colegio de Sociología cuya actividad iba a durar hasta la guerra. Aquel Colegio no tenía nada de colegio y sus fundadores no eran sociólogos. Provenientes de diversos horizontes, los hombres que formaron esa extraña y efímera comunidad moral se propusieron como tarea comprender y explicar los resortes crepusculares de los fenómenos sociales y humanos en el orden del mito y de lo sagrado."

Caillois también resultó vertebral en el proyecto de la revista y editorial Sur. Antes que nada, porque fue vertebral en un período clave de la biografía de Victoria Ocampo (no hay más que detenerse en el epistolario entre ambos, publicado hace poco más de un año por Editorial Sudamericana). Hay quienes afirman que fue Victoria quien le contagió su curiosidad hacia la quiniela (juego que improbablemente practicara) a la que mixturó en la posibilidad lúdica - y ritual - de ciertos mitos.

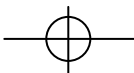
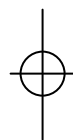
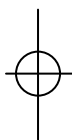
V. Hay una estética multifocal, repito, en tanto cada elemento, cada objeto, es factible de ser experimentado estéticamente. Existe un crédito al servicio de una mirada, de una relación con el objeto que en su juego de azares lo determina como parte de una dimensión artística. Así es la versión de uno de los artistas más inquietantes y coetáneo de la Era Menemista. Por supuesto, se trata de Sergio De Loof. Si bien había presentado con alguna repercusión su film El Cairo poco tiempo antes, el nombre de De Loof comenzó a circular más intensamente hacia el otoño de 1989, cuando el Bar Bolivia

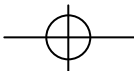
abrió sus puertas en pleno barrio de San Telmo. Mientras el menemismo aportaba su peculiar idea de belleza encaramándola y subsumiéndola a muy determinados apetitos del lujo (hasta conceptualizarlo en lo que pasó a la historia como Lujo Menemista – la popular formulación de Pizza con Champagne sirve como el más claro ejemplo -) De Loof se apropió de una invención por el Lujo de la Pobreza.

El nombre del bar (Bolivia) representaba la dimensión de aquello que el fashion porteño de fines de los ochenta y los tempranos noventa no podía deglutir: Bolivia era la otredad total, la órbita que protegería, a la vez que desafiaría, cierto canon triunfante. Una factoría, una fábrica de tendencias.

VI. Una vez más se habló de kitsch (cuando los críticos dudan acerca de cómo adjetivar una obra no dudan en tildarla como "otra forma de conceptualismo" o bien "una nueva participación en el kitsch"). Kistch era entonces el absurdo humor televisivo de Cha – Cha – Cha; kitsch era la estética rock de una banda como Babasónicos cuando éstos teorizaban que "Trash es agarrar el kitsch y hacerlo mierda" (un kitsch degenerando en el trash). Ahora, nada tenía que ver con esto la refundación de un elitismo por la pobreza en la estética deloofiana.

Esta se fundaba en la resignificación de los objetos, en una nueva experiencia relacional con los objetos que, en su mayor medida, provenían de las incursiones que De Loof realizaba (y sigue realizando, aún hoy) al Cotelengo Don Orión. Años después, Pierre Restany publicó en la revista española Lápiz (en su número 116) un artículo en el cual tildaba a toda la generación del Rojas (y aún a artistas que sólo tuvieron que ver con el Rojas de forma muy marginal, como Siquier o Kacero) de kitsch y guarangos, en sintonía con las políticas menemistas. Para entonces, al ser entrevistado para La Nación por López Anaya, Gumier Maier citaba a De Loof entre sus artistas favoritos ("un exquisito creador





de ambientes"), pero el crítico prefiere eliminarlo de los citados por el curador del Rojas.

VII. De Loof comenta: "mis desfiles son un noticiero donde pongo en pasarela mi versión de la realidad". No sólo los desfiles. Cuando en 1991 inauguró El Dorado, y no mucho después, en Punta del Este, su restaurant El Sheik, pocas dudas caben que la realidad sucedía en sus lugares. En una época en la que la televisión y la política mediática dictaban las reglas como jamás antes, las veladas de El Dorado se transformaron en la perfecta síntesis de aquello que las revistas de actualidad necesitaban como tapa para vender sus ediciones.

De Loof conquistó rápidamente su rol de taster maker. En enero de 1990, el Suplemento Sí de Clarín entrevistó en Bolivia a Kuitca, Juana Molina, a Beliz (entonces uno de los jóvenes más prometedores del menemismo) y Spinetta, además de De Loof. La consigna fue que profetizaran sobre la década naciente. De Loof pidió un deseo: ser lamido por una jauría de pequeños perros de raza.

El Bar Bolivia es perfectamente contemporáneo a las primeras exposiciones en el Centro Rojas, pero nada tiene que ver con él. Fueron dos circuitos diferentes, aunque muchas veces las mismas personas (no necesariamente artistas, ya sea como espectadores o clientes) hayan circulado por uno y por otro. Justo en el momento en el que los ochenta dejaban de ser los ochenta y los noventa comenzaban a ser los noventa.

VIII. Es muy probable, como reiteradamente se afirma, que un lugar como Belleza & Felicidad esté en deuda, genealógicamente, con dos miradas, con dos estéticas como lo fueron Bolivia y el primer Rojas. No en vano Gumier Maier eligió el local para una muestra individual ("es el mejor centro cultural en este momento" le dijo a un diario) y De Loof sumó a Cecilia Pavón y Fernanda Laguna en su exhibición de artistas predilectos. Aunque a su modo, cada uno de estos sitios resulte irreductible. Si nos animáramos un poco más, no estaría mal afirmar que cada uno posibilitó distintos tipos de subjetividades. Aira elogió recientemente en el diario español El País a Belleza & Felicidad como generadora de una nueva forma de poesía que obligaba a rever, una vez más, los conceptos por los cuales se legitiman la poesía y el arte. Exactamente lo mismo que sucedió con Bolivia y el Rojas una década antes.

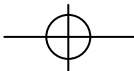
IX. A diferencia de aquello que prometían los militares argentinos cuyo discurso impresionó a Caillois, De Loof siempre obtuvo el crédito que necesitó, aunque este crédito resultó invariablemente limitado. En 1993, en una charla que se publica parcialmente en las páginas que siguen, me confesó su admiración por Wagner. Pero sobre todo por la habilidad de éste para conseguir una financiación infinita. Ya que el mejor artista, según De Loof, es aquél cuyo apetito no tiene fin. Porque al fin de cuentas, y aunque esta sí sea una expresión 100 % kitsch, lo cierto es que no existe ningún corralito posible para el arte.

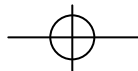
Renovar es vivir. Este otoño suscríbanse otra vez, mis amores...

Queridos

Silvia Fehermann
Nora Dobarro
Rosalia Maguid
Eduardo Medici
Carlos Claiman
Mirta Chiavaro
Beatriz González
Diana Ordoñez
Marcelo Brodsky

Elda Serrato
Pablo Slonimsqui
Rosa Longhi
Alberto Luis Zuppi
Edi Flehner
Agustina Cavanagh
Bernardo Vidal Durand
Julio Schwartzman
Alejandro Correa
Gabriela Massuh





Zapallo, Rembrandt & Cotelengo

Hace exactamente nueve años, en marzo de 1993, Sergio De Loof y Rafael Cippolini se reunieron en el Hotel Castelar de la Avenida de Mayo y realizaron una serie de grabaciones que durante mucho tiempo permanecieron perdidas. En exclusiva, ramona transcribe algunos fragmentos.

RC Me pregunto cómo conceptualizarías, o más diversamente cómo nombrarías tu arte con respecto al diseño, al espacio, al cuerpo, a todo cuanto te convoca. Cómo hablarías de tu arte. Lo mismo que si a Bioy Casares le dijeran que hablara del arte de la novela o si a tal o cual director le pidieran que hable del arte de cine.

SDL ¿Cómo hago para hablar de mí?

RC Algo así como hacer un arco entre tu film El Cairo y tu ahora: sensaciones, emociones y percepciones que hayas tenido durante todo este tiempo con respecto a lo que vos hacías y hacés.

SDL Bueno, yo creo que mi profesión, si la puedo resumir así, es como una cosa de producción, como una droga de producción. Es decir, encuentro en los objetos cierta energía y hago producción de eso, con eso. No me diría ni diseñador de moda, ni decorador, ni nada tan específico. Lo mío es una producción: reúno objetos.

RC ¿Una fascinación hacia el objeto en sí mismo?, ¿o a la situación que te genera ese objeto?

SDL No, no, no. Es completamente hacia el objeto. Tengo tremendas obsesiones.

RC Que se convierten en fetiches.

SDL Sí. Tengo obsesiones con cierta energía que sale de los objetos, energía que quiero hacer sentir. O descubro cosas, por ejemplo: un serrucho, y no puedo creerlo...

RC Sí, puede ser increíble...

SDL Y creo que todo tiene que ver con mi niñez, en realidad últimamente creo que todo tiene que ver con mi niñez. Sé que voy descartando todo, todo, aparte voy descartando cualquier insinuación de arte, y creo que tengo una sola verdad que comunicar, que es ni más ni menos que un nido que yo tuve.

RC Vas hacia ese lugar, estás yendo ininterrumpidamente hacia ese lugar.

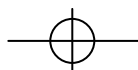
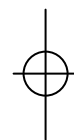
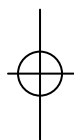
SDL Estoy yendo hacia ese lugar, que es lo más maravilloso que yo viví. Otra de las cosas que tenía de niño es soñar cosas, y muchas de ellas las voy viviendo. Siempre soñé, por ejemplo, con ser estrella, siempre recorté de revistas Gente que pasaban por mis manos, la cara de una estrella. Ahora sigo haciendo lo mismo. Todo el tiempo recorto las estrellas y las tengo al lado de la cama. Te quiero decir que el mundo mágico de las estrellas, eso es algo que yo siempre...

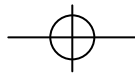
RC Crea tu propia constelación.

SDL Claro. Yo siento que todo el tiempo estoy recortando... Soy una fan, como una chirusa... Como esas fans americanas, con la tijera y los anteojos. Además, corto de todo: a la reina, a David Bowie. Soy como un fan, como un gran fan, pero de todo.

RC Sí, de lo que sucede. Pero al mismo tiempo estás como fascinado por esa actitud inmediata, esa inmediatez que te lleva hacia un lugar que es la infancia.

SDL Sí. Yo siempre me acuerdo de cuando en Remedios de Escalada cortaba figuritas, las





primeras figuritas; Mirta Legrand es la primera figurita que corté. Gracias a Dios viví cosas, cada vez gozo más con lo mismo, y por eso sigo cortando figuritas. Y cada vez mi placer es más intenso. Sigo siendo la misma cholula maravillosa. Es decir, voy al cine y capaz alguien critica y yo no me animo a criticar nada.

RC ¿A qué edad empezaste a recortar?

SDL Hmmm... a los nueve años. Pero lo hacía en secreto. No quería que me espieran mis hermanos.

RC Ya en esa época eras una especie de fan paróxico.

SDL Sí, de todo, de todo. Vos un día me decís Matisse o Gauguin o Dalí: todo me parece maravilloso. Y poder analizarlo, copado. Como por ahí si me decís Calabró, Tristán... Todo tiene su pureza, su dios. Qué se yo: el 70, con Tristán y Calabró, y nos copamos y hacemos un Calabró.

RC Por casi lo mismo me gusta repetirme la misma pregunta ¿porqué los lugares comunes tienen aura?. Un aura de santidad. Incluso, hasta el lugar común que disuelve, precisamente, el mismo concepto del lugar común, porque tiene un aura que lo convierte en algo más.

SDL Claro, ya es otra cosa aunque parece lo mismo.

RC Otra cosa. Estás desviando tu percepción para otro lado.

SDL Bueno, a mí, en ese sentido, todo me parece maravilloso. Estoy como medio loco, creo, porque hasta lo más horrible, hasta lo más detestable me parece puro.

RC Sí, le encontrás un grado de pureza.

SDL Me parece puro y terminado. Hay cosas que puedo llegar a recrear y hay cosas que no. Otra cosa que hago es ver televisión desde que

me levanto. Si me levanto a las 6 de la mañana prendo la televisión y la dejo hasta que se termina.

RC Es toda una experiencia Zen.

SDL Sí, es todo puro.

RC Yo lo que veo es que hay un lugar tuyo absolutamente rizomático de hacer conexiones. Por eso me tienta utilizar la palabra holístico, que ahora es muy usada por toda la gente de la new age. Pero más allá de eso, la cuestión de la fascinación hacia el holos, hacia el todo...

SDL Sí, sí, sí.

RC ... O sea que más que una precisión con respecto a un puntillismo... haría una homologación con respecto a la música. Seme ocurren dos maneras de posicionarme frente a la música clásica, como oyente: una es cuando escuchamos el repiquetear de violines, bien focalizado, parcializado; otra cuando escuchamos ese "cluster" que nos avanza en un crescendo de orquesta que abarca todo eso pero mucho más. Y a vos te creo en una posición más wagneriana: repentinamente hay un paneo total y algo se singulariza... es decir, está el pizzicato de un violín, pero dentro de un holos, dentro de ese mar de sensaciones.

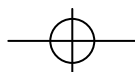
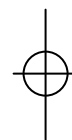
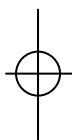
SDL Me encantó Wagner. Lo amo profundamente.

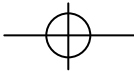
RC Absolutamente; de a ratos también yo.

SDL Soy mago en ese sentido. Lo que te digo es mi presencia pasiva. En ese sentido, pasivamente, vivo en este mundo maravillado por todo. Si vos me decís qué podés hacer, bueno: magia.

RC ¿Sos un eterno receptor?

SDL Sí. Me sirve todo eso para comunicar, para correr una nube y hacer aparecer... Una de las artes que nunca experimenté, el teatro, bue-





no, me encantaría hacer la comedia musical argentina, cuadros de mambo..

RC Pero comentáme, a ver. Vamos a ir, específicamente, al espacio del fetiche. No hace falta que sea un títere o una marioneta. ¿Nunca jugaste a humanizar dos objetos cualquiera, por ejemplo, un auto de juguete y un sifón? ¿No los hacías dialogar, cuando eras más chico?

SDL ¿Cosas distintas?

RC Sí. Que no remitan específicamente a la figura del hombre. Un diálogo entre el encendedor y el pájaro.

SDL Cómo tan abstracto no...

RC Vos te remitís más a la figura.

SDL Claro, por ejemplo, con el Cotolengo, donde me inicié, vos que me hablabas hoy de El Cairo. Viste que en el Cotolengo tenés todo.

RC Sí.

SDL Es todo. Tenés todo, todas las épocas. Lo que pasa es que al principio de siglo, un día fuiste lo encontraste en un pedacito de tela así. Tenés todas las épocas. Y fui, en el transcurso de mi vida, eligiendo, en ese lugar, distintas épocas porque distintos patrones o cosas me iban pidiendo distintos trabajos. El Cairo salió del Cotolengo. ¿Hacia dónde iba yo?: hacia los brocados; entonces terminó todo en El Cairo. Pero es según mi guita, también.

RC ¿Cuál predomina? ¿El buscar el objeto para lo que vos tenés en mente, la idea? O ver el objeto, fascinarte, y expedir lo que vos querés hacer desde el objeto. ¿Es desde vos hacia el objeto o desde el objeto hacia vos?

SDL No. Yo nunca planeo nada porque a mí la pobreza...

RC Te hace encontrar al objeto.

SDL Sí, sí. Me lo robo. Jamás me lo compro.

RC O sea, usarías la frase "El objeto me encuentra a mí". Sos encontrado por el objeto.

SDL Sí. Completamente. Lo que tengo, me lo encontré, pero ni siquiera lo busqué: estaba al lado mío.

RC Sos un canal abierto al objeto.

SDL Sí, sí: estoy desesperado por el objeto. Y trabajo con lo que tengo. Una de mis locuras es pensarme cómo sería yo un artista, porque en realidad no me siento artista. Soy un artista porque, justamente, él me busca a mí, no porque yo lo busco.

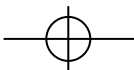
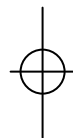
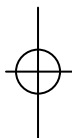
RC Por eso te digo: sos un canal abierto al objeto, una pura frecuencia que sos tomado por el objeto. Si hiciéramos un paralelo o una comparación entre un televisor y una frecuencia de hertz, vos serías la frecuencia que sos tomada por el televisor.

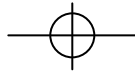
SDL Con lo que tengo.

RC Vas hacia ahí.

SDL No planeo nunca, ninguna estética es planeada. Es muy,... Bueno, tengo un proyecto de restaurant desde hace dos años. Después que me fui de El Dorado quise pero no lo pude hacer; es mi proyecto cúlmine, se llama Pasión, y es mi concepto absoluto de comer y beber. Tiene que ver con, qué se yo, comer con Cristo.

RC Bueno, es el acto supremo. El arte del conocimiento y el arte de comer tienen una misma raíz etimológica: saber –del sabor, "sapere"– es de la misma raíz del denominado sabor. O sea que el primer pensamiento es aquel que se saborea. Se sabe que el órgano cognoscitivo por excelencia es la boca, no el cerebro. Vos conocés a través del gusto, a partir del gusto, al saborear. Por eso es que "sapere", el sabor, es tan importante como el saber. Uno de los máximos lugares del conocimiento e iluminación es





el momento de la comida. Por esto es que T. S. Elliot, el poeta, afirmaba que uno puede saber cuán lejos ha llegado una persona en el camino hacia Dios según cómo come. Y para la mística cristiana, es comer el cuerpo de Cristo. No es en vano es el acto que te lleva a una comunión con Dios, lo incognoscible, un estado de éxtasis.

SDL Bueno, yo me comería a Rembrandt...

RC Qué rico...

SDL Y a Cristo. Así, como un plato y un plato. El segundo plato Rembrandt. Y no hay nada... A ver, en los marrones de Rembrandt, en la caca -Dalí habla de la caca, también. Yo entre la caca, el pis y la carne y Rembrandt y Cristo recién crucificado...

RC Hay una orgía de sabores ahí, ¿no?

SDL Sí. Yo siempre pienso en Rembrandt, en el zapallo renacentista, en el cacho de zapallo... Mi alimentación, es la papa hervida y el pan grande, en proporciones renacentistas...

RC El pan de horno, sí, sí...

SDL Pero proporciones muy pobres, también. El puchero. Pero el puchero yo lo tridimensional, en lugar de ser un plato sería en una fuente.

RC Respecto de las floritas o de las florecillas. Me hablaste de Rembrandt y de cierta cuestión cristiana. Es una estética, si querés, franciscana netamente...

SDL Sí, hablemos de eso, que me encanta.

RC Una vocación de pobreza, pero a partir de... San Francisco también es eso, es la belleza a partir de la pobreza. Hay una cuestión estética muy intensa en esto.

SDL Si así titulás la nota, "La belleza de la pobreza", me encanta... una vez volé a Los Án-

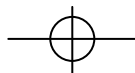
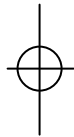
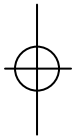
geles, porque una vez en mi vida, después de Remedios de Escalada, volé en avión, y lloré todo el viaje... salí de la pobreza y volví a la pobreza, pero fascinado: después de ir a El Cielo muchas noches y hacer muchísimas cosas en Punta del Este, hoy en día esa pobreza me parece muchísimo más lujosa. Cada vez me parece más lujosa la pobreza, y eso es lo que me vuelve loco.

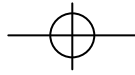
RC En un momento, cuando estabas hablando, tuve como una especie de pequeña iluminación, porque en la edad media hubo unas sectas cristianas, místicas, que hacían ayunos rigurosísimos y desgastantes, practicando la pobreza de estar en una ermita, sin comer, para ver un ángel. Vos dijiste la pobreza para ir a Los Ángeles. Una de las cuestiones que retoma Santo Tomás de Aquino en la Summa Theologica, es como un ángel, conociendo su propia esencia, puede conocer la esencia de otros ángeles. Y una de los métodos para nosotros, humanos, es el ayuno riguroso, el mismo que aparece en el momento en que la Compañía de Jesús arma todo su santuario. Un conocimiento a partir de la pobreza -no estamos hablando, ahora, de franciscanismo- para, en el estado de terrible entrega, ver al ángel y tener su figura delante tuyo, el ángel se aparece como figura alada, luminosa, cuando se llega al conocimiento de la pobreza.

SDL Hay una tendencia en mí de no querer ser pobre, todos los días a cada momento. La primera vez que me compré un perfume caro no lo pude olvidar en mi vida. Hay una tendencia mía, como la tendencia de modernizarse de Belgrano.

RC Dentro de un lugar común, incluso para seguir con la teoría de que el lugar común siempre es nuestro sirviente: ¿Quién está más cerca del lujo que un pobre?, porque es el que tiene el lujo de lo idético, no como materia de lo cotidiano.

SDL Sí, sí, sí. Porque yo soy un mago porque estoy obligado a encontrar, es decir, soy un ma-





go si puedo encontrar el ángel en la pobreza.

RC Es eso.

SDL Soy un mago si puedo encontrarlo en la riqueza. En realidad sería no perder el ángel nunca.

RC Ir detrás del ángel.

SDL Sí. Lo que pasa es que siempre dejo de ver el ángel que tengo en este momento para ver el ángel en uno siguiente que me imagino...

RC Cómo?

SDL Que es el problema de todo el mundo y lo típico que te dicen es hacé yoga. Miráte para adentro que está el ángel.

RC Fijáte por el lado específicamente de lo angélico. Estaba leyendo que los primeros ángeles, incluso hasta en tiempos de Fra Angelico, eran más cercanos a la figura de Ícaro, el de las alas de cera que se derriten con el sol. Estaban más cerca del dios Mercurio, tenían alitas en los pies. Mercurio, que al mismo tiempo es el dios del comercio, del cuerpo hermético y de los sacrificios humanos. O sea que hay una vocación de trayecto en los ángeles, que los agnósticos conocían maravillosamente. Y si te toca esa vocación, tenés que ir detrás del ángel, que no es que es una aparición estática, sino que va mudando. Es la mudanza del ángel. Es la mudanza del ángel de la pobreza, uno debe conocer el lujo a través de la mudanza del ángel de la pobreza.

SDL Yo jamás me puedo quedar en la pobreza. Yo lo que tuve que hacer es estimarme desorbitadamente. Es decir, para llegar a cobrar un caché en algún lugar de este mundo, lo que tuve que hacer es un montón de cosas que te trasladan...

RC ¿A dónde?

SDL Para decir, yo valgo 5000 dólares.

RC Cómo qué?

SDL En ese movimiento de decirle al prójimo que valés 5000 dólares, perdés 5000 dólares. En realidad se desestabiliza todo, porque no podés, desde un lugar estático, pedir 5000 dólares; tenés que sobrecrear, desnaturalizar toda una situación.

RC Yo diría, más que desnaturalizar, hiperrealizar un situación. Como ir a una situación de hiperrealidad.

SDL Sí, pero que es totalmente enferma, en realidad no existe. Lo fuerte, en mi caso, es que no sé hasta qué punto todo sería diferente con dinero. Ahora veo el ángel en la pobreza, porque veo el ángel en la pobreza.

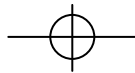
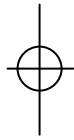
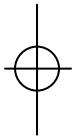
RC No, pero vos lo estabas haciendo explícito cuando decías los genios pobres.

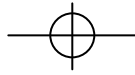
SDL Lo fuerte en mí es que, por como soy, una vez al año vuelvo al rancho. Y todo el otro tiempo soy divino, subo y bajo de una manera increíble, porque me gasto todo el dinero. Arraso, porque vos imagináte mi búsqueda del ángel.

RC Una de las cosas que me divertía de los reportajes que te hicieron, es tu obsesión de nombrar las fortunas que gastaste en taxis.

SDL Yo en un día puedo arrasar con 3000 dólares, pero no en 24 horas, en 3 horas en un shopping. Y creo que todo es esencial, creo que todo lo que consumo es esencial y creo que es lo que tengo que hacer. Arrasar con mi dinero. Admiro realmente a la gente que ahorra, creo que es la diferencia absoluta conmigo. Y esa no capacidad de ahorro... Por ejemplo, cuando consumí el primer perfume descubrí que tenía toda una línea. Es decir, nunca dejás de consumir. Yo no creo que exista fin para el consumo. Y tampoco lo puedo olvidar.

RC No, pero estamos en un sistema que tiene sus aristas. Por ejemplo, hablaste recién





del zapallo renacentista y Lorenzo de Médicis decía que era al revés, que la virtud máxima para un renacentista era el derroche.

SDL Pero tenías a Lorenzo...

RC Pero Lorenzo probablemente no tenía tanto como la gente creyó, ya que había mecenas que eran muchísimo más poderosos. Lo que sucedió es que se hizo famoso porque se acostumbró a decir "artista, cuánto necesitas, tantos florines de oro, tantos ducados, y a tu trabajo". Claro, había un momento de lujo, de inversión en que los demás eran más cautos. Buscaban al dios del comercio, a Mercurio: "por 10 queremos 25". En cambio, Lorenzo no.

SDL El otro día ví a Wagner, una película sobre Wagner, que toda la vida fue pobre hasta que lo agarró un rey, que concretamente le preguntó -que es la pregunta clave- qué necesitás para crear. Si vos le preguntás a un artista qué necesitás para crear, te arrasa. Porque si a mí me preguntás, te respondo: primero necesito un castillo. Vamos y compramos un castillo, porque yo no puedo crear en un departamento de un ambiente. Y desde ahí pedís una bata de oro... Suponéte, el gran artista, para plantear un escritorio...

RC Se convierte en Midas.

SDL Arrasa más que nadie, con todo lo que existe. Para preparar en un momento una hoja en blanco y una pluma.

RC Y hacer de eso un acto supremo.

SDL Bueno, Wagner hizo eso: fundió un reino. Este rey era un puto que a los 15 años lo coronaron y se enteró de Wagner y ordenó: "que me traigan a ese Wagner donde esté en este mundo". Lo hizo buscar. Hizo construir un teatro, porque ninguno le satisfacía. Por ejemplo, para hacer una de las obras que quiero hacer, directamente compramos el teatro.

RC Como mínimo.

SDL Compramos el teatro para que ya nos quede, ensayamos acá, va a ser maravilloso. No hay un límite para algo perfecto, no puede haber límites para algo sublime. Eso es lo que yo siento cuando tengo 3000 dólares, y bueno, todo ese no-límite lo siento. Y 3000 dólares no es ningún límite para la perfección. ¿Qué es 3000 dólares para la perfección?

RC Nada. No existe.

SDL Por eso: yo no dudo entre un taxi y un colectivo. Ya desde ahí he arrasado con mis pequeñas fortunas. Pasión es un restaurante que no pude hacer. Me es mucho más fácil encarar producciones fotográficas de cosas. Ahí dejo mucho de mi amor por Rembrandt.

RC Sí, sí. Hay mucho Rembrandt.

SDL Hice algo para la Goethe, que se llamó también Pasión, con música de Bach y tenía cosas de Rembrandt. Los admiro mucho a ellos y en pintura jamás podría ni siquiera intentarlo. Pero con Rembrandt creo que puedo teatralmente.

RC ¿Cuáles de sus cuadros te gustan?

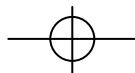
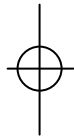
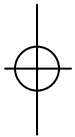
SDL Todos. Amo los marrones de Rembrandt.

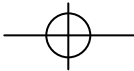
RC ¿Durerero no te gusta?

SDL Sí, también. Y hoy nombraste a todos. Todos esos marrones, todos esos tierras, creo poder con el renacimiento y con todos. Creo poder con esos marrones, los asocio completamente al rancho, a lo que me pasa con la provincia.

RC Un rancho pintado por Rembrandt.

SDL Sí, sí, sí. Me compré un terreno en Brandsen, nunca edificué nada, pero bueno: quiero hacerme un rancho, un Rembrandt. 1000 dólares me salió el terreno, no sé, me voy a morir. Porque entre el rancho y Rembrandt no hay diferencias. Veo un cuadro de Rembrandt y veo una pared de adobe: no hay diferencias.





RC Sí, lo entiendo perfectamente.

SDL Y algunas legumbres. El barro, el marrón.

RC La segunda pregunta, bueno, nos adelantamos, era la relación con la plástica y con sus formas pictóricas. Entonces te preguntaba debilidades. Ya dijimos: Rembrandt. Los marrones. Y dentro de eso, de los marrones, de las formas pictóricas, ¿el reposo o la convulsión?

SDL El reposo.

RC Y el movimiento que hay, por ejemplo, todos los cuadros del martirologio y de las cruces invertidas o sino esa cuestión caravaggiana...

SDL Es el reposo después de la muerte. Es la sangre que va corriendo. ¿Viste El Cairo? Contra todo eso. Era morir, esperando. Desde el momento en que te estarás a esperar, ahí, al segundo que te estarás a esperar, empieza la sangre a correr... Lo conozco de sobra. Me pasó muchas veces. Con mis amantes, con mis hombres. Ahora no me enamoro más.

RC ¿Cuál es la prueba con relación al amor? Y también con respecto al reposo y a la convulsión. ¿Cómo tiene que ser una prueba? ¿Cómo equilibrar la prueba?

SDL Sí, yo creo que lo aprendí en ese momento y que todo cambió a partir de ese aprendizaje. Creo que la primera herida es la espera. La primera herida es cuando vos, aunque sea un segundo dentro de tu corazón, sabés que amás. Yo amo muchísimo, para mí la belleza es una daga que me toca, que cuando lo siento, ahí empiezo a chorrear. Es un dolor, es la primera gota. La belleza, para mí, es una gota de sangre. Por no poder tenerla. Si veo una persona bella y bajo la cabeza, así, se me cayó una gota.

RC Es la sangre de la pasión. Estás entre esa sangre de la pasión. Por eso te dije Durero, porque vi esa cosa de bilis negra, espíritu satur-

nino, como una cierta melancolía, al mismo tiempo fervorosa, ese lapso de espera que existe en la melancolía. Hay un instante que frente a la gota uno siente... Te diría un solo instante: el de Mahler en la película de Luchino Visconti sobre Thomas Mann (Muerte en Venecia), que es ver al muchacho y que falta el aire por un minuto. Es esa Venecia, esa cámara morosa que nunca termina de llegar a tierra.

SDL Bueno, pero ahí está el dolor de la belleza. Y la primera vez que lo recibí me di cuenta que me tenía que convertir en un artista, porque si no estaba muerta. Yo, gracias a esa primera experiencia, por ese hombre que me sentó a esperar, me alcanzó para revivir y gracias a que llegué al final. Pero me quedó la sangrecita para revivir y todos estos años le doy una gota a cada visión de belleza. Me convertí en hacedor de belleza. Porque creo que hay dos actitudes para reaccionar. O te quedás muerto y vivís acabado o te ponés a hacer. Yo me decidí por lo masculino.

RC Eso lo decía Barthes también en los discursos amorosos. O uno se pone lentes negros y se sienta y empieza a decir "cuánto me hiciste sufrir", o abris la puerta y salís a la calle.

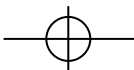
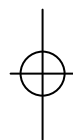
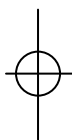
SDL Algunos amigos me dicen mirá ese chico. Y yo no miro, yo directamente lo estoy sufriendo. Ni lo tuve que ver. Yo trabajo para él, trabajo porque él existe. Pero ni necesito verlo, no me lo haga ver.

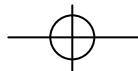
RC Porque puede ser como Medusa, una mirada petrificante.

SDL Sí, pero aparte para mí ya existe. Que la belleza existe, no tengo dudas. No necesito verla. Cuando la veo me quedo sin...

RC Vas hacia eso, directamente.

SDL Yo hago todo lo que hago para que me amen, pero entre bambalinas. Me pongo a hacer un Dorado, me encierro y hago cosas para que a todos esos, que están por ahí, les pase lo mismo que a mí me pasa...





Algunas notas sobre modos de representación, estatutos de poder y tácticas revolucionarias

Por Nicolás Guagnini
(NY, febrero 2002)

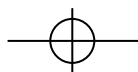
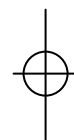
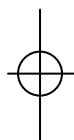
“Te ponés la remera del Ché y no sabés por qué”. La frase es de un rap de mi prima Malena. Define el estatuto post ideológico propio de una mercancía, en éste caso el rostro del revolucionario rosarino. Examinemos primero la ruptura del contrato entre significante y significado del caso, ruptura equivalente en términos gramaticales a disociar la concordancia entre sujeto y predicado. El Ché es un mito. Lo mítico permite extraer la especificidad histórica de los signos, y reconstruirlos de acuerdo a una regulación de su significado en un sentido tendiente a lo universal. Así, Ernesto Guevara no sería un revolucionario que luego de llevar a cabo una revolución antiimperialista frente a las costas de los EEUU decidió seguir adelante con la exportación de tal revolución, a costo de inmolarse en el intento. Ernesto Guevara mito sería entonces un logotipo de la rebeldía, con el enorme potencial comercial implícito entre los activos consumidores de rebeldía por razones hormonales: los adolescentes.

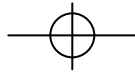
El costo político de la oscilación del mito entre especificidad histórica y significado universalista es solo mensurable a posteriori de su efecto histórico. Los jóvenes que en los años setenta siguieron el ejemplo revolucionario del Ché en comprensión plena de su circunstancia fueron masacrados por las dictaduras latinoamericanas. Territorialización negativa. ¿La mercantilización del rostro-logotipo tiene consecuencias absolutamente substractoras del sentido original? ¿La reproducción ad infinitum de una imagen permite la existencia de algo así como un

"sentido original"? El mito como significante "universalizado" carga lógicamente unidades de sentido irreductibles que se territorializan postivamente. Las distinciones complementarias de la lógica gramatical sujeto-predicado se pliegan y repliegan. El brazo del Capitán Diego se ensancha cargando la imagen del Comandante Che. Se agita el brazo, se agitan los sentidos.

¿Como llegamos al rostro-logotipo? La responsabilidad de tal operación recae en el hijo de unos emigrantes checoslovacos a los EEUU, Andrew Warhola. La cabeza forma parte del cuerpo. El rostro no. Solo aparece cuando nos liberamos del cuerpo. Es el contenedor, el marco del significante. Que el rostro se vuelva un logotipo, que la persona se reduzca a una marca, que Marilyn sea única y múltiple como las sopas Campbell, es posible solamente en el contraste absoluto, en la definición blanco o negro que dará características tipográficas al rostro. Tal modo de representación es indisoluble de su capacidad de reproductividad infinita, mecánica. Su original es una fotografía.

Primera disgresión: cine. El soviético Sergei Eisenstein fue el pionero de la minuciosa teorización del poder del sistema de montaje. Simplificando brutalmente, la teoría del montaje propone lo siguiente: para expresar C no hay que mostrarlo. C emergerá de la visión sucesiva de A y B. Toma de mano con cuchillo. Corte a persona gritando. Significado emerge: alguien es acuchillado. El uso de tal poderoso descubrimiento era inequívoco: propaganda política. El montaje fue instrumentalizado afuera del cine como productor de mercancías perfectas, siempre originales pero siempre idénti-



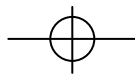
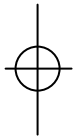
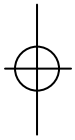


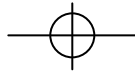
cas a si mismas, por Henry Ford. Los paralelos entre la creación de la cadena de montaje industrial y el desarrollo de la industria cinematográfica en Hollywood son obvios. Y es allí donde se acuña la moneda de la celebridad que Andy logotipizaría y circularía. En un ensayo de los cuarenta temprano, Einsenstein prevé la importancia de lo pop. Declara que el desarrollo mas importante del cine americano es la animación, y particularmente el mundo de Walt Disney. Mickey y el Ché tenían una cita indefectible, que se consumaría años mas tarde en la repisita ubicada en la pared norte del estudio neoyorquino en la que Liliانا Porter guarda sus muñecos y souvenirs.

Segunda disgresión: Jimi. Las relecturas críticas del omnipresente canon Warholiano desde latinoamérica son varias. Hay dos que me interesan mayormente: las de Jorge de la Vega y Helio Oiticica. Helio (junto con el cineasta Neville D'Almeida) tomo íconos pop, Marilyn incluida, dibujo sobre su rostro con líneas de cocaína, produjo slides, y los proyectó instalados en paredes y techos en su complejísima serie de Cosmococas y Quasi- Cinemas (NY,1973). Uno de los rostros sobre los cuales dibujó fue el de Jimi Hendrix. Un slide de la Cosmococa 5 se trata de la tapa del LP "War Heroes". Sobre la boca de Jimi hay unos fósforos con el logotipo de Coca-Cola. El proyecto crítico de de la Vega consistió en una doble manipulación del modo de representación logotípico. Por un lado los personajes representados son anónimos y ubicuos. Son todos y nadie. Remiten doblemente a la esfera íntima del retrato, y a la esfera genérica del catálogo. Por otro lado, los rostros son sujetos a distorsiones anamórficas, en las que

el lente fijo del canon se tuerce y fuga hacia el sujeto. Un sujeto en disolución, pero sujeto al fin. En la canción "Densidad", de la Vega se explica: "Adentro de los espejos / la multitud se metió / y mi cara entre otras cosas / confundida se llevo. Curiosamente, su cuadro Pop mas warholiano es un "retrato de Jimi Hendrix Gurú" de 1968. La imagen es casi la misma que la usada por Oiticica, y no hay anamorfosis. Si bien podemos pensar a las gloriosas distorsiones de la guitarra eléctrica de Jimi como un modelo anamorfico-psicodélico incidente en De la Vega, su obra cumbre, el "Rompecabezas" de 1969-70, está regido por la lógica de la Rayuela de Cortazar, que está regida a su vez por la lógica del Ulises de James Joyce. El gusanito es eminentemente una lombríz literaria.

Tercera disgresión: el subcomandante. Marcos, post trotskista, no propone la revolución permanente sino el conflicto y la negociación permanente. No hay gran final triunfante, pero tampoco hay final. El prefijo sub alude a lo divino. Hay en la selva un dios que se retrajo a la llegada de los conquistadores. La retirada Maya debe ser codificada para que resuene en el inconsciente colectivo de sus combatientes, y Marcos es un maestro de la codificación postche del rostro. El primer término de resonancia es la mascara humeante, metáfora del volcán, y del sacerdote poseído por el Dios. La pipa, substituta del cigarro fidelista / freudiano / cheico, nos habla de un ser que respira, de un organismo preso a una substancia que desea, un humano. El pasamontañas / máscara ritual, es el uniforme del secuestrador anónimo. Marcos secuestró a Nietzsche y a Mc.Luhan, y se llevó un saber de Occidente a operar en estratos No





occidente. México es una nación de naciones indias, pero también un estado-nación moderno. Y en explotar esa intersección Marcos fue pionero: llevó sus reclamos tribales a una dimensión global via internet desde los noventa tempranos, manejó la diferencia de clase y raza entre líder y seguidores anulando el código de representación rostro (sin olvidar de individuarse con la pipa). Un mito sin cara es un mito no representable, y no comercializable. Adiós a la dialéctica significado - significante.

El original del logotipo Ché es una foto de Alberto Korda de 1960, convenientemente titulada "Guerrillero heroico". La composición de la foto original fue alterada para recortar el rostro. Y no es una foto muy definida. Tiene leves problemas de foco, y el grano es decididamente enorme. Y aquí aparece otra característica propia del medio fotográfico que permite explicar el mecanismo de la logotipización. La medida del límite de la carga de inteligibilidad de una imagen está dada por la definición. La otra respues-

ta crítica a Warhol desde el Sujeto, el Autor, aún mas, el Sujeto como Autor Histórico proviene del Ultimo Pintor, el portador del pathos teutónico en extinción, el que actuaría el retorno de ese pathos reprimido por los acuerdos de Yalta y la memoria inexcusable del Holocausto: el alemán oriental Gerhard Richter. Richter explotó el límite de la definición de la imagen fotográfica, y el pico de esa exploración es la serie "18. Oktober 1977" (1988). En las 15 pinturas que componen la serie, originadas en fotografías circuladas en la prensa alemana del período, se relata la saga de la muerte dudosa de militantes del grupo terrorista "Baader-Meinhof" en una prisión de Alemania occidental. La estrategia visual pictórica de difuminar la definición de la imagen "barriendo" la superficie del cuadro en una dirección da como resultado un "fuera de foco" único, que coloca a la imagen entre la foto y la pintura, entre el documento y la abstracción. En el caso de Richter la manipulación del grado de legibilidad de una imagen genera especificidad histórica.

Marcelo Pombo
sigue coleccionando a ramona

Victoria Arroyo
recibe a ramona todos los meses

Deborah Sijerkovich
se suscribió a ramona

Amalia Amoedo
tiene a ramona en su biblioteca

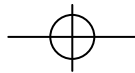
Ricardo y Beba Piglia
siguen coleccionando a ramona

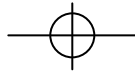
Mónica Martin
recibe a ramona todos los meses

Viviana Gómez
colecciona ramona

Esmeralda Carballido
lee a ramona en su casa

The Getty Center
Los Angeles, California
USA ,Education Institute for the Arts
colabora con ramona con 5 suscripciones





Cacerolazo de artistas contra la princesa

Por Alicia Herrero
(Rotterdam febrero 2002)

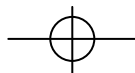
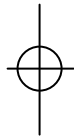
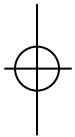
“Golpeando fuertemente las cacerolas la protesta se inicia en el momento que la carroza con los novios pasará por el Koningsplein de Amsterdam el día 02-02-02 aproximadamente a las 12:30. (en la misma hora se harán cacerolazos en New York, Berlín, Puerto Alegre, Madrid, París, Barcelona, Roma, Oviedo, Montreal, Toronto, Londres, Bilbao, también contra la reunión en el World International Truést) En el misma plaza de Koningsplein se realizara desde las 10:00 hasta las 15:00 una manifestación en la llamada "La Plaza Blanca". Durante ese día se dará atención a variados temas relacionados con Derechos Humanos en Argentina, los privilegios de la monarquía, riqueza vs. pobreza, los limitados derechos de los refugiados e ilegales, etc.”

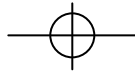
Los puntos básicos de convocatoria fueron:

- llamado por la Verdad y Justicia en lo que respecta a las violaciones de los Derechos Humanos, los responsables por los crímenes a la humanidad en Argentina y el mundo entero deben de responder ante los tribunales.
- expresar la no disposición a aceptar que una elite (a la cual pertenece Guillermo y Máxima) se enriquezca a costa del resto del pueblo.
- dejar ver que cada vez somos más, que tenemos alternativas: cooperación en lugar de competencia, medioambiente sustentable en lugar de destrucción, democracia popular en lugar de poder y corrupción, tanto en Argentina como en el mundo entero.

Mi conciencia de la gravedad significativa acerca de que la (casi segura) futura reina de Holanda sea heredera hija de un miembro de la Junta Militar, se incremento cuando ambos futuros cónyuges fueron entrevistados en TV, y acerca

de la pregunta sobre desaparecidos y muertos durante el periodo de la junta militar, ambos coincidieron en que eso era solo "una opinión". Reducir la historia de los últimos 30 años en Argentina a "una opinión", en TV y ante una audiencia de millones (aunque no se crea gran parte de las democracias racionales europeas estaban muy pendientes del asunto), fue no solo una triste mediatiquísima expresión de impunidad, sino un modo de hacer visible un poder incentivado también por alguna de las contradicciones del llamado multiculturalismo: "yo respeto tu opinión y tu ideología y vos respetas la mía" (como si se pudieran simetrizar los acontecimientos), evitando con este modo de "tolerancia" ir afondo, y reduciendo procesos históricos a cuestiones de ideología u opinión, pasando por encima de las legislaciones y de las organizaciones de derechos humanos, de las ciencias históricas y sobre todo de los familiares de las víctimas. Esta "tolerancia" superficial y pactada, abre nuevas formas de aislamientos y xenofobias, mientras seguimos siendo "esos otros", es un modo de seguir estando como signo en el mismo lugar de siempre "fuera". Como sea, estas declaraciones generaron, por lo menos en Holanda y entre la comunidad artística (con la cual venia conversando el asunto desde que llegue a Rotterdam en noviembre), ODIOS, VERGUENZA, etc. Para la mayoría de los holandeses y dada su historia de tolerancias, decían: cada persona se casa con quien quiere", pero convengamos que el príncipe de Holanda (la monarquía mas rica del planeta) y la hija de un miembro de un gobierno acusado de crímenes a la humanidad, no son cualquier persona. Recién a partir de esas declaraciones algunos cayeron en cuestión de que el permiso a declarar lo que declararon ante una audiencia de millones fue porque son quienes son... Finalmente, puedo contar que la protesta o demostración (como ellos lo llaman), o la antiboda, fue una ex-





presión anti-monarquía, anti-impunidad, anti-terrorismo económico. Organizada por el Comité Witte Plein (plaza blanca), donde convergieron varias organizaciones. La asociación H.I.J.O.S. junto a otras de derechos humanos de solidaridad con las madres y las abuelas (Estela de Carloto participo de un encuentro que hubo en Amsterdam una semana antes, donde se discutió respecto a los temas y a la organización), de partidos socialistas y verdes. Se concentraron unas 1500 personas y ante la pasada de la carroza sonaron todas las cacerolas. El resto fue murgas, bandas punks, parodias performáticas y los clásicos kiosks donde puedes ir mas a precisiones impresas, statments, etc. Los medios sobre todo transmitieron imágenes que se acercaban mas a una tardía fiesta punk con performances que a una protesta política, ningún medio televisivo y de Internet se metio en los kiosks. Todo se percibió como un espectáculo, excepto el cacerolazo que tiene de por si su contenido político.

ticipamos de esta protesta con un pequeño kiosko producto de discusiones acerca de que es lo que viene con el cacerolazo, que es lo que instala esa acción en la conciencia, decidimos entonces ir directo a los datos, desopacar lo obscuro, desviarlo de opinión, interpretación, etc. Un muro de DATOS. Debajo de un cartel que decia WEDDING GUEST LIST se podía leer la lista completa de repesores con hechos mencionados en testimonios (miles), junto al logo de la boda (las alianzas de oro enlazadas y grabadas con los respectivos nombres), reemplazando el nombre de Alexander por Schande (vergüenza) y el de Máxima por Impunidad. Titulamos el Kiosko UNFAIR TALE (algo así como tramposo cuento de hadas o cuento de no hadas), en el convergieron las distintas palabras que Unfair tale recibió de amigos que no gustaron de esta boda, con mucha especial participación de artistas holandeses entre ellos Gert Rietveld, Lisbeth Bik, Jeroen Offerman, Tania Smit, Lauront Malherbe, y otros, también adhesiones, curadores, artistas y legisistas de Alemania.

Quien escribe esta nota y Raimond Chaves par-

Daniel Pastor
se suscribió a ramona

Cecilia Felgueras
tiene a ramona en su biblioteca

Margarita Perata
se suscribió a ramona

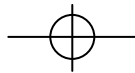
Laura Messing
tiene a ramona en su biblioteca

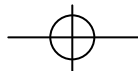
Eduardo Silberstein
sigue coleccionando a ramona

Pelusa Borthwick
recibe a ramona todos los meses

Javier Mafucci Moore
colecciona ramona

Javier Sánchez Gómez
lee a ramona en su casa





Violencia autodoctrinada en la época de la cámara harakiri

"CTRL SPACE – la retórica de la vigilancia de Bentham a Gran Hermano"; una pequeña muestra de horror de la más normal paranoia de seguridad urbana en el ZKM, Karlsruhe, del 13 de octubre 2001 al 24 de febrero de 2002

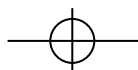
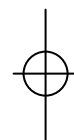
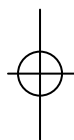
Por Timo Berger
(desde Berlín)

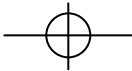
Entre navidad y año nuevo por la autopista del sur a una exposición en Karlsruhe: el sistema tránsito-guía le enseña al conductor del coche un camino seguro y rápido a la metrópolis de funcionarios en la provincia de Badén al sur de Alemania. Como en la noche cayó bastante nieve, el tráfico estanca en la autopista nº 8. La pantalla reluce y sugiere (alimentada permanentemente vía satélite con datos) una ruta alternativa: por la carretera atravesando el bosque. Si sus propuestas se toman en cuenta, el sistema tránsito-guía recompensa con una delgada línea blanca que completa el trazado de una línea punteada, pero si se traducen imaginarios discrepantes de rutas en maniobras del volante, el sistema castiga implacablemente: el trazado de la línea se tiñe de rojo y una bocina suena en el interior del vehículo, hasta que el conductor corrija su desvío y adopte otra vez el itinerario propuesto. El sistema encuentra puntillosamente un hueco para aparcar en el garaje subterráneo del ZKM, el Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Centro para Arte y Tecnología de Medios). Un cartel en la pared nos advierte de unas cámaras instaladas para nuestra seguridad. No se sabe si esto ya forma parte de la exposición o si es un índice de que representar la paranoia de seguridad y aplicarla no son procesos adversarios.

Subiendo una escalera se abre un portón de vidrio por un sensor de movimiento. En la sala de entrada del ZKM sorprende la arquitectura generosa. El plano consta con patios de luz donde anteriormente funcionaban las máquinas de

producción, I@s visitantes, por contraste, se reducen al tamaño de enanos. Hasta en las muestras temporarias y en la exposición permanente de las plantas superiores brillan superficies metálicas de máquinas imponentes: instalaciones de vídeo exageradas, ordenadores solícitos, robots de brazos orientables. Unas plantas de fábrica conectadas y recicladas conforman el bastidor para "CTRL SPACE", una muestra que reúne reacciones e intervenciones de artistas a la omnipresencia de aparatos de vigilancia. Más de 50 obras de género y técnica diversos como film, vídeo, fotografía, instalación, environment, performance, escultura, arquitectura y pintura señalan a I@s visitantes hasta que medida sus vidas cotidianas están penetradas y en parte sumisas bajo el dictado de las tecnologías de vigilancia.

Thomas Y. Levin, catedrático de ciencia de cultura y medios en la universidad de Princeton ha incorporado el vasto panorama de la paranoia urbana a "CTRL SPACE". Levin se concentra en analizar las relaciones complejas entre construcción y poder, entre representación y subjetividad, entre archivo y represión. Se nota el fuerte impacto que le debe haber causado la lectura que hace Foucault a los croquis arquitectónicos de Jeremy Bentham. El modelo de cárcel de este utilitario británico se exhibe en un lugar central de la exposición. Los esbozos para un Panopticum, como Bentham llamó a su prisión novedoso, documentan un cambio de paradigma en la arquitectura de la vigilancia: dejando atrás una relación humana de ver y ser visto, hacia una situación en que el carcelero ve, pero el recluso no ve si lo miran. La colocación del atalaya en el centro de la prisión tiene además de las consecuencias espaciales otras que cambian todo el régimen de reclusión: ni siquiera es necesario que haya un carcelero. Como los presos no lo ven, actúan como si estuviese. La vigilancia se reemplaza por la posibilidad de vigilancia, el delincuente se impone la mirada del





carcelero a sí mismo, la mirada que le controla: el control pasa a convertirse en un autocontrol.

L@s artistas en la muestra tratan de detectar y perseguir en sus obras esa mirada panóptica que entretanto pasó del vigilante a máquinas (cámaras, sensores de movimiento, sensores de infrarrojo, etc.)

Chris Petit muestra en su vídeo "Surveillance" del 1993 hasta donde nuestra visión del mundo está determinada y configurada por las imágenes de las cámaras de vigilancia. Son las verdaderas imágenes de nuestra época, comenta una voz del off las secuencia de vídeos. Petit monta distintos recortes de grabaciones de vídeos en una pantalla. Playas de estacionamiento, fachadas, entradas, plazas públicas y centros comerciales se sobreponen. 24 horas el día. La grabación en tiempo directo está en vía de reemplazar el tiempo comprimido de las películas. Las cámaras omnipresentes transforman cada paisaje urbano en un escenario de crimen potencial, cada pasante en sospechoso. Ellas crean la espera del crimen opuesto al reiterado principio su funcionamiento, su pretendida neutralidad: en vez de intervenir, graban los actos cometidos sin comentarios.

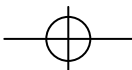
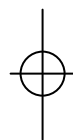
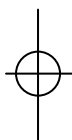
Denis Beaubois invierte en su obra "In the event of Amnesia the city will recall" del 1997 los papeles de observador y observado. El artista se acerca a una cámara instalada fuera de la entrada de un edificio de negocios, se coloca en su campo visual para después dirigir una mirada rígida hacia el objetivo. Con dos cámaras ocultas, una grabando a él, la otra a la cámara, documenta su performance. La cámara de vigilancia empieza a reaccionar ante la presencia insistente del artista, lo enfoca fijamente. El próximo día Beaubois vuelve con una serie de tablas escritas. Con esas intenta iniciar un diálogo con la cámara. Él "pregunta" si podría concederle una copia del material grabada de él. La cámara niega virándose como una cabeza humana de un lado hacia otro. Beaubois le informa de que ella - tanto como él - en este momento es observada. Poco tiempo después un guardián sale del edificio y investiga al artista. Éste

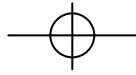
se ha - como lo predijo antes - convertido en un sospechoso. Pero la cámara ha remitido de su neutralidad por un momento gracias a los esfuerzos persistentes de Beaubois.

La cámara-escanner gigante de Diller + Scofidio trasluce edificios recorriendo la fachada y representando lo interior en una pantalla montada sobre su espalda. De esa manera todos los edificios se vuelven transparente y fáciles de controlar. La vigilancia no se orienta meramente hacia afuera, sino toma en su visión las entrañas de un edificio, procurando detectar intrusos como el sistema inmune. L@s observador@s son tentados -como pasa a menudo cuando imágenes fotografiadas sugieren autenticidad- sino de confundir lo representado con lo real, pues al menos equipararlos. Justo el proceso automatizado de escaneaje pretende como procedimiento técnico que lo escaneado represente la realidad sin manipulación. Pero el engaño de la percepción se aumenta por el hecho de que las fotos y vídeos expuestos son meras simulaciones ya que la obra de Diller + Scofidio se encuentra aun en un estado de proyecto.

También Harun Farocki se ocupan en su nuevo trabajo de la relación entre simulación y realidad en las representaciones de los medios. "Augen/Maschinen" (Ojos/Máquinas) del 2001 toma las imágenes de retículo de la guerra del golfo del 1991 otra vez en la mira. Para Farocki se trata de revelar el vínculo entre tecnologías de la imagen y el modo de hacer la guerra: quiera mostrar como fuimos despojados de nuestra visión a través de las imágenes simuladas de los impactos de misiles: "Yo no podía distinguir en la mayoría de los casos, si la imagen de los impactos de bombas [...] era la imagen que transmite el misil que vuela hacia su blanco, si era la imagen que el piloto ve en la pantalla de su cabina o si era una imagen [simulada] en un monitor del cuartel de los generales" explaya Farocki la confusión experimentada de sus sentidos.

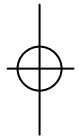
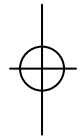
Imagen fotografiada y simulada se vuelven indistinguible. Las imágenes generadas en tiempo real de acontecimientos bélicos borran la diferencia





entre los sucesos simulados y reales. El ojo se ve abolido según Farocki como "órgano que atestigua la historia". En su lugar aparece la cámara: la cámara no como - correspondiendo a las reiteraciones de la industria - observador neutro, sino como autor del crimen. La cámara que genera el lugar de hechos y I@s sospechos@s, crimen y suspenso. Y, en un paso más allá, detectado por Farocki en los reportajes sobre la guerra del golfo, la cámara que se suicida, que, instalada en un misil de crucero, busca un blanco y transmite su imagen a la central de mando hasta el momento anterior al impacto. Sistemas de buscablancos, desenvueltos para uso militar, encuentran más tarde su inserción en ámbitos civiles: si un@ se deja dirigir por sistemas de guía de tránsito seguro y rápido a un determinado lugar, la técnica utilizada es la misma que conduce bombas modernas.

La red que rodea el mundo entero, llamado C3I, Control, Comanda, Comunicación y Inteligencia es hasta hoy en día tan densamente anudada que tiene la capacidad de desinformar con sus emisoras de interferencia las apuestas de "CTRL SPACE". De eso no cabe duda. Quien no se deja intimidar por los controles de acceso y los precios de entrada elevados del ZKM, se enfrenta con la más cotidiana paranoia de seguridad urbana a lo mejor cuando se va al baño: al lado de las puertas hay pantallas de vídeo que fingen transmitir las sesiones íntimas. Se trata en este caso, por cierto de una instalación de Jonas Dahlberg, como empero insinúan retratos tomados en cuartos de vestir, no nos aleja mucho de la compañía de cámaras hasta en esos lugares.



Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

Belleza y Felicidad

Galería de arte

Inn
Fabián Burgos
Alejandra Seeber
Pinturas

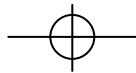
Marzo - Abril

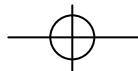
S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.
Tel (54 11) 49 63 25 81
dabbahtorrejon@interlink.com.ar
Ma - Vie 15 a 20 hs. Sáb de 11 a 14 hs.

Lola Goldstein
Dibujos
Enrique Ranzoni
Dibujos e instalaciones

Inauguración 9 de marzo
al 3 de abril

Lunes a sábados de 11 a 20 hs.
Acuña de Figueroa 9000
bellezayfelicidad@hotmail.com





Nuevos huevos, nuevas serpientes

Por Timo Berger
(desde Berlín)

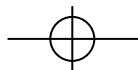
La Berlinale y la Biennale, el festival de cine anual de Berlín y la próxima exposición de Arte contemporáneo en Venecia, son los campos de batalla, donde el presidente italiano, Silvio Berlusconi, despliega todo el abanico de sus políticas culturales. Sin embargo, Berlusconi no es un hombre de gran fineza ni de tacto; tanto como en Génova, donde la represión del movimiento antiglobalizador resultaba brutal e indiscriminada, en sus recientes intervenciones escandalosas en el ámbito del arte, él revela una estrategia más bien simple: primero, denunciar a los artistas críticos como izquierdistas, parásitos, bohemios y decadentes; segundo, disminuir o cortar por completo los subsidios estatales a las instituciones o festivales que involucren a esos artistas y tercero, despedir a los directores de las instituciones que no quieren colaborar con una autodenuncia de manera estalinista.

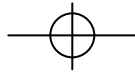
Tal cual ocurrió con el anterior director de la Biennale: Paolo Baratta, quien siempre estuvo bajo la sospecha de fomentar a artistas de la izquierda. Él fue levantado de su cargo por el ministro de cultura, Giuliano Urbanani, seguidor unánime de Berlusconi. Ante la convocación del manager Franco Bernabe como nuevo director de la Biennale y la adhesión del director de películas religiosas, pomposas y cursis Franco Zeffirelli como consejero artístico, el completo stuff, incluyendo al director artístico de la Biennale, renunció. En consecuencia, los artistas, aún los de gran repercusión nacional e internacional, se ven cada vez más aislados del resto de la sociedad, o como lo expresa el pintor Pizzi Canella: "La derecha no tiene sentido para los sueños ni para lo imaginario, como sus dirigentes provienen todos del ámbito financiero y del manage-

ment. Se esperaba que la izquierda fuese distinta, pero no. Los artistas quedaron solos."

Que ese pronóstico de Canella no surja del resentimiento, confirma el hecho de que los museos estatales tienen ahora la directiva de no adquirir obras contemporáneas italianas y el Teatro Stabile de Roma —un caso entre muchos— conocido por la representación de obras modernas, ahora agoniza tras la partida de su director Mario Martone. Así que actualmente, toda la producción se va al extranjero. El director de teatro Romeo Castellucci lamenta que se cierran los espacios donde las artes modernas antes encontraban a su público. Lo que el gobierno de Berlusconi fomenta es una visión del arte estatal que transmite una imagen favorable de la nueva Italia, tras la prometida "revolución" berlusconiana, que consiste en el ejercicio de la hegemonía política a través del control de los medios masivos y de la imposición de principios económicos a la esfera del arte: en Italia todos los medios están bajo la tutela de Berlusconi —los privados le pertenece, los estatales tienen como dirigentes advenedizos convocados por él.

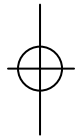
Con todas esas medidas, Berlusconi aspira transformar la cultura en producto cultural, como el diario Il Giornale (que pertenece a su familia) celebraba el nombramiento del nuevo director artístico de la Biennale. El poderoso brazo de Berlusconi se extiende hasta Berlín, donde en el festival de cine se mostraba el documental "Un altro mondo è possibile" filmado por 32 directores italianos que retrataban la represión y la resistencia durante la cumbre del Grupo de los Ocho. La presentación del film fue auspiciado por el embajador italiano, el cual, después de la intervención de Berlusconi, tuvo que emitir una autodenuncia y distanciarse públicamente de la película.





Pero el caso de Italia no es un fenómeno singular, sino son los presagios de un giro hacia la derecha en Europa: En Alemania el archiderechista, Edmundo Stoiber lanzó su candidatura a la cancillería dejando a un costado a la jefa moderada de su partido; en Dinamarca, la derecha ganó las elecciones y ni que hablar de Austria. En Europa Central se construye un nuevo eje de políticas derechas y dudosas, lo cual afecta

inmediatamente la libertad artística. Y las aspiraciones de Berlusconi ya tienen otro objetivo: quiere comprar las acciones del conglomerado de empresas de medios y estudios de films del alemán Leo Kirch que están casi en bancarrota. Así Berlusconi también programaría lo que se produjera y se viera en Alemania. De tal manera, a todos nos espera un curso de italiano para principiantes, pronto.



Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Marzo

Artistas de la galería

Quintana 325 PB.
4813 - 8828
delinfinitoarte@hotmail.com

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

Cursos de Arte Contemporáneo

Lic. Rodrigo Alonso

(Profesor de la UBA y el IUNA)

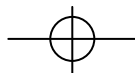
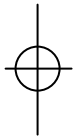
Modalidades:

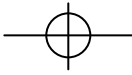
1. La constitucion del arte contemporaneo, desde la decada del sesenta hasta nuestros dias (para personas que quieren iniciarse en el tema).
2. Recorrido tematico por los conceptos claves del arte de las ultimas decadas (para personas con conocimientos previos).

Curso especial de 2 meses:

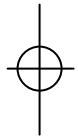
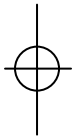
Todo lo que Ud. siempre quiso saber sobre video arte pero temia preguntar.

Contacto: 4813-1911
rodrigo.alonso@usa.net





Charlando para no olvidar



El mediodía del 10 de diciembre de 2001, Día Internacional de los Derechos Humanos, Dennis Oppenheim, Claudia Fontes y Florencia Battiti dialogaron acerca del proyecto "Parque de la Memoria".

Dennis Oppenheim (D.O) estuvo en Buenos Aires para la inauguración de "Monumento al Escape", escultura instalada en la Plaza de Acceso del Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. Claudia Fontes (C.F), artista, también participará con su escultura "Reconstrucción del Retrato de Pablo Míguez" en el mismo parque y Florencia Battiti (F.B), historiadora del arte, esta a cargo de la producción artística del Parque de la Memoria.

CF La revista ramona se propone "alzar la voz" de los artistas sin intermediación de la teoría... Esta es la primera vez que hago algo así, se supone que debe ser una charla horizontal pero ambos construimos monumentos verticales...

DO Es bastante curioso que el ambiente artístico en una ciudad tan grande como Buenos Aires esté tan poco desarrollado, en realidad me sorprende. Yo esperaba que, en general,

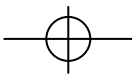
fuese más próspero, que hubiese más revistas de arte y crítica, más galerías...la población en esta ciudad es casi tan grande como la de Manhattan. Allí tenemos alrededor de 2000 galerías, quizás más. De todos modos, cuando uno sale a dar una vuelta un sábado o domingo se siente una energía similar a la de Nueva York, especialmente en las plazas y en los parques. Me refiero a que sí existe el pulso y la dinámica pero, aparentemente, el mecanismo del mundo del arte esta poco desarrollado o no se ha desarrollado aún...

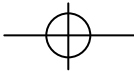
CF En realidad creo que estuvo desarrollado pero que luego sufrió un corte por causa de la dictadura...

DO ¿Te referís a que sí hubo un circuito de arte pujante 25 años atrás... ?

FB Especialmente durante los sesenta...

CF Y un poco a principios de los setenta. Después, mucha gente desapareció, otros murieron, otros se volvieron locos... La dictadura





generó un abismo entre mi generación y la suya...

DO Supongo que algo similar ocurrió en España, cuando Franco estaba en el poder y, una vez que se fue, toda la gente joven se volvió completamente loca, se sintieron libres y todos se volvieron drogadictos... Obviamente esto es un chiste, pero la situación en España sí tuvo esta extraordinaria condición de apertura, un asombroso efecto en la gente... Hoy en día, en España al arte se lo considera con bastante seriedad y los museos son maravillosos...

CF Lo que está ocurriendo acá, quizás es parte de esta macroestructura, es que los artistas estamos tomando iniciativas como la de la revista Ramona u otras iniciativas porque las instituciones no están trabajando, no existe una política cultural por parte del gobierno y el arte no tiene ningún "status", no se lo respeta en absoluto...

DO Bueno, en Estados Unidos, si uno le preguntara a los políticos respecto del arte, ellos te dirían que lo primero que hay que recortar es...

FB El presupuesto destinado a cultura...

DO Sí, claro. El arte no tiene ningún "status" particular en un mundo que valora principalmente el éxito económico. El dinero tiene "status" en Estados Unidos. Mucha gente, la mayoría de la gente me atrevería a decir, ve a los artistas como lo último en que quisieran que se conviertan sus hijos... Gran parte de los Estados Unidos es extremadamente convencional, existe mucha ignorancia, especialmente fuera de las grandes ciudades...entonces en Nueva York, que no es Norteamérica, a los artistas se los respeta hasta cierto punto, pero incluso allí...

CF Hay mucho dinero dedicado al arte, me refiero a las empresas privadas, las fundaciones...

DO Absolutamente. Pero si ustedes hablan con artistas en Nueva York, que es una de las ciudades más ricas y una de las que más invierte en arte, les dirán que, de todos modos, no es suficiente. Nuestro Fondo Nacional de las Artes es menor que el presupuesto destinado a los uniformes militares. A un cierto grupo dentro nuestra estructura política, los senadores por ejemplo, creo que les gustaría realmente barrer con todo eso... pero, afortunadamente, contamos con fondos privados...

CF Me preguntaba en qué contexto ubica

usted un proyecto como el del "Parque de la Memoria", porque en Argentina está muy por fuera de lo común, me refiero, en este caso, al presupuesto que implica...

DO Es un proyecto extra-ordinario aquí y en cualquier parte del mundo. Personalmente no he estado involucrado en proyectos de esta índole. Sí, aparecen encargos extraordinarios ocasionalmente, como el Museo del Holocausto en Berlín. Me refiero a ese tipo de proyectos que se diferencian de los usuales encargos de obras para un aeropuerto o un centro comercial... Son pocos los artistas que tienen el privilegio de participar en proyectos así, de ser parte de una situación que no es totalmente comercial...

FB Bueno, sus trabajos ligados al Land Art se alejaban también de lo comercial...

DO Sí, en realidad siempre me mantuve alejado de lo comercial pero desde que estoy haciendo arte público los encargos de obra no habían sido tan substanciales en términos de significado.

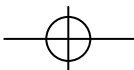
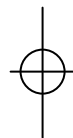
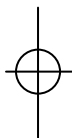
FB Leyendo una entrevista que le hizo hace unos años Germano Celant, usted le confesaba que no se siente muy a gusto trabajando en proyectos de arte público que requieren una estructura grande de trabajo e involucran un determinado número de asistentes...

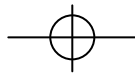
DO Bueno, en realidad no se trata de una actitud que refleja falta de compromiso o responsabilidad como artista, en realidad es sólo falta de flexibilidad. El haber estado ligado a las "bellas artes" durante tanto tiempo me malcrió un poco como artista... No he tenido que hacer nada excepto lo que yo quería...y entonces se me ha hecho muy difícil permitir que otros colaboren, que intervengan en mi proceso de pensamiento...el sólo hecho de considerar una limitación... De modo que creo que me ha resultado difícil la transición de un fine art a algo que es más arquitectónico y que requiere de la colaboración de varias personas y conlleva toda una configuración social.

CF ¿Cómo se enteró acerca del Concurso que organizó la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado ?

DO Fue un concurso bastante conocido en el ambiente. Muchos artistas se interesaron sobre todo por el tema convocante...

CF ¿Estaba al tanto de la situación que provocó aquí el Terrorismo de Estado?





DO Medianamente. Estuve en Buenos Aires, creo que en 1969, en una muestra que organizó Jorge Glusberg en el CAYC.

FB Dennis me comentaba que solían ir al Barbaro. No podía creer que el bar todavía existe. Excepto por el "espíritu" no ha cambiado tanto...

DO Bueno, quizás lo único que recuerdo de Buenos Aires es ese bar. Conocí periodistas y artistas pero no los recuerdo. Estuve en la ciudad casi dos semanas pero me mantuve bastante "enclaustrado", no salía demasiado...

CF ¿Una muestra en 1969?

DO Yo insisto en que fue en 1969 pero Glusberg dice que fue en 1972, probablemente él tenga razón...

FB Unos años antes del Golpe... seguramente ya se veía una presencia militar fuerte en la ciudad...

DO Sí claro, incluso algunas personas me recomendaron que me cortara el pelo y que trate de no tener un aspecto tan deliberadamente hippie, pero en realidad, no tuve ningún inconveniente. Sí, creo que mi conocimiento acerca de toda la situación era mínimo. Me refiero a que estuve en la Argentina y creo que todos sabían que algo estaba pasando, sin embargo me enteré de todo mucho después... De todos modos en relación a mi obra, creo que no hubiese modificado necesariamente mi proyecto de estar más profundamente enterado de la situación porque trabajé con una problemática bastante simple. La idea de escape... y este concepto es interesante en este contexto, porque probablemente nadie "escapó"...

CF Ni siquiera los que aún no habían nacido...

DO Quizás a algunas de las madres les guste pensar en un "Monumento al Escape", pero bueno, no sucedió, es demasiado tarde. Y tampoco es que estoy refiriéndome a algo de tipo religioso, no pretendo decir con la obra que las víctimas "escaparon" hacia algo así como "el otro mundo"... Desafortunadamente trabajé con las celdas y su arquitectura permitiendo que la gente las vea y las perciba completamente deformadas y reducidas en su función, como si no hubiesen podido hacer lo que hicieron realmente. Limité mi interés a un lenguaje de tipo estructural. Supongo que si yo fuera la madre de un joven desaparecido o asesinado me gustaría pensar en un memorial que quizás incluyera al-

gún tipo de configuración de vida después de la vida pero me temo que yo no soy el indicado para eso...

CF ¿Estaba usted al tanto de la polémica en torno a la construcción del parque?

DO ¿Te referís a que hay sectores que se oponen a la construcción del Parque de la Memoria?

CF En realidad son varias cuestiones pero una de las más importantes es que algunas personas consideran que el gobierno está financiando el proyecto con "dinero sucio".

DO ¿Algo así como que lo están financiando porque se sienten culpables? Bueno, pero el gobierno que financia el proyecto no fue parte de la dictadura militar...

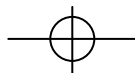
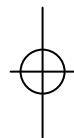
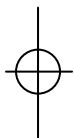
CF No, pero el argumento es que en realidad este gobierno incluye al partido político que aprobó las leyes de Obediencia de Vida y Punto Final...

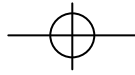
FB Quizás en este punto a Dennis le hace falta un pequeño comentario histórico... En 1984, al año siguiente de levantada la dictadura, durante el gobierno radical de Raúl Alfonsín, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas – que se había creado en el 83 – presentó un informe con las declaraciones de los testigos durante el juicio que se le hizo a las Juntas Militares. Creo que fue en diciembre de 1985, que la Cámara Federal condenó a los miembros de las tres primeras juntas militares. Después, y dada la presión que recibió por varios levantamientos militares, el gobierno radical dictó las leyes de Punto Final, en 1986 y de Obediencia Debida en 1987. Esta última dice que los militares, de acuerdo a su código, deben cumplir órdenes de sus superiores y "no pueden resistirse", con lo cual muchísimos responsables de violaciones contra los derechos humanos y básicamente criminales encontraron "protección" en esta ley. Que, dicho sea de paso, es inconstitucional...

DO ¿De modo que el gobierno que está haciendo el parque es el mismo que...?

FB No es el mismo gobierno pero, en parte, es el mismo partido político.

CF Esa fue una de las contradicciones que tuve que afrontar cuando decidí presentarme al concurso. La otra fue más bien una pregunta, me cuestionaba si realmente el Parque iba a ayudar a mantener viva la memoria sobre lo





ocurrido y, de este modo, contribuir a que los Organismos de Derechos Humanos continúen haciendo lo que pueden hacer, ubicar niños apropiados y restituirlos, trabajar para atraer la atención internacional, etc. O, por el contrario, el Parque de la Memoria, si iba a convertirse en una gran metáfora de un cementerio, un lugar al que uno puede ir a llorar y ya...

DO De modo que existen opiniones encontradas respecto a estas cuestiones...

CF Sí, pero además creo que este tema también tiene conexión con la cuestión del poder transformador del arte, si uno cree que el arte tiene el poder de transformar las cosas... De todos modos para mí la disyuntiva fue más que eso. Participé del concurso porque creo profundamente en que este parque se debe construir. Quizás tengo algunas críticas respecto a determinadas cosas pero siempre estoy segura que el parque debe hacerse. En el momento en que se estaba llevando a cabo el concurso, algunos artistas publicaron solicitadas en los diarios pidiéndole a los artistas participantes y a los miembros del jurado que se retiren. Por supuesto que todos somos adultos y sabemos como manejar este tipo de cosas pero, de todos modos, recuerdo que fue una situación bastante desagradable.

DO En realidad no estaba al tanto de esta cuestión de partidos políticos. Por supuesto sabía de la amnistía pero no estaba enterado de la disidencia respecto a la construcción del parque basada en este factor de "culpa". Si el arte es efectivo cuando se le pide que esté al servicio de la memoria? Bueno, definitivamente creo que sí es efectivo. Desafortunadamente en los Estados Unidos el arte está, de algún modo, sólo disponible para el sector más "educado" de la población. En Nueva York, los servicios de los museos son, en general, para el sector más ocioso. En la mayoría de los casos, la clase trabajadora no siente interés en ir a los museos y, frecuentemente, se siente intimidada por el arte abstracto en particular. Ellos preferirían un monumento o un memorial muy conservador y de representación figurativa. Cualquier otra cosa los enoja y les genera un sentimiento casi violento. Bueno, de algún modo, el arte público está ahí afuera para ser atacado porque, muy probablemente, la mayoría de la gente lo deteste. Porque, al menos para sentirse interesado en el

arte hay que conocer un mínimo de su vocabulario, de su lenguaje y el hecho de no conocerlo hace que la gente se enoje aún más. Por eso los artistas que hacemos arte público utilizamos hierro, cemento y materiales de ese tipo... (risas) Ahora, en Nueva York – donde se supone que somos muy sofisticados o al menos eso creemos – estamos extremadamente desarrollados en este sentido, el arte público allí es un claro ejemplo de la expresión de alguien sobre la expresión artística de algún otro. En cierta forma estas cuestiones aparecen siempre que se presenta un encargo de arte público... Tengo una pieza, bastante frágil, instalada en Kansas, en el "campus" de una universidad. Pensé que la iban a destruir inmediatamente pero, de algún modo, la pieza les gustó y se generó una especie de aceptación general de la obra y, por lo tanto, también de protección y, a pesar de estar un poco "rayada", la pieza sobrevivió. Esas cosas pasan...Entonces retomando el tema del Parque de la Memoria debo creer definitivamente que mi obra puede responder a lo que se le pide al estar instalada en un parque público dedicado a mantener viva la memoria de lo ocurrido, a pesar de que no he visto mucho arte público que me haya movilizado realmente...

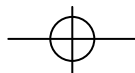
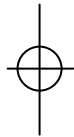
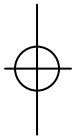
FB Eso es interesante...Usted cree en los "sitios para la memoria"? En recordar un evento particular en un lugar determinado? Le pregunto esto porque me quedé pensando en la charla que tuvimos respecto a los ataques terroristas del 11 de septiembre. Me comentaron que se está debatiendo el hecho de preservar el sitio donde estaban las Torres Gemelas como un lugar de memoria...

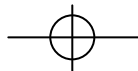
DO Nunca sentí una conexión particular en relación a los memoriales o a sitios de conmemoración pero hay gente que sí siente esa conexión y, si además existe una experiencia tan fuerte detrás...Creo que es en este tipo de cuestiones en las que los artistas deberían pensar al proyectar obra para memoriales, pero no siempre lo logran. El Vietnam Memorial en Washington es un memorial muy exitoso pero probablemente no sea arte.

CF ¿El que tiene como un nivel subterráneo?

DO Es una pared con todos los nombres...

CF Sí, pero hay un memorial, creo que en Washington, en el que uno camina hacia aba-





jo...

FB El que vos te referís, ¿no es el museo del Holocausto, en Berlín?

DO No ese es... Conozco uno en... qué es lo que conmemora ese memorial? Evidentemente no es muy efectivo! (risas) ... No se si me siento muy capacitado para abordar la problemática del arte al servicio de un memorial... me inclino a suponer que el ego del artista debe ser desplazado y reemplazado por un estado de plena conciencia respecto del propósito. Pero a los artistas se nos hace difícil desplazar nuestro ego.

CF Quizás deberíamos pedir algo de comer porque siempre tardan bastante...

(...)

DO ¿Has estado en Nueva York?

CF No mucho, solo de visita. No me gusta Estados Unidos... No conozco mucho pero recuerdo que sí me gustó San Francisco, me pareció un lugar realmente agradable.

DO Bueno, probablemente a los norteamericanos les gustaría vivir en otra parte pero son demasiado estúpidos para aprender otro idioma... (risas)

FB Lamentablemente eso es cierto en algunos casos. El año pasado conocí dos "businessmen" en México. Ambos llevaban bastante tiempo viviendo y trabajando allí y ninguno de los dos podía pronunciar una palabra en castellano. Ganaban bastante dinero y tenían acceso a los profesores de español de la empresa y, sin embargo, no podían hablar! Me sorprendió mucho...

DO Pereza, mucha pereza...

FB Al principio pensé que se trataba de alguna especie de prejuicio pero a media que los fui conociendo mejor no estaba tan segura...

CF Los argentinos casi siempre sentimos una suerte de "confrontación" cuando viajamos...por ejemplo, en la escuela secundaria estudiamos mucha historia europea, de modo que cuando vamos a Europa y sabemos todo acerca de los europeos pensamos que se trata de una situación como mágica... y por supuesto, no tiene nada de mágico y sí mucho de colonialismo. Mi marido es de Brighton, Inglaterra, y tiene un amigo escocés. Durante la guerra de las Malvinas, este amigo leyó en el diario que los argentinos habían invadido las "Falklands Islands", y pensó, "¿Qué carajo hacen los argentinos en Escocia?", él creía que las is-

las Malvinas estaban en Escocia... y es una buena persona, sólo que esta cuestión "insular" que tienen los hace creer que son el centro del mundo...

DO Bueno, tengo que confesar que este tamal esta muy bueno... En Nueva York como mucha comida mexicana. Es curioso pero los coreanos están abriendo restaurantes mexicanos... Creo que como ya hay demasiados restaurantes de comida asiática tuvieron que volverse expertos en otro tipo de comida exótica...

CF ¿Sabía usted que los coreanos utilizan la Argentina como plataforma para llegar a Estados Unidos? Como no pueden obtener la visa en Corea vienen primero a la Argentina y, cuando se instalan, toman empleados peruanos...

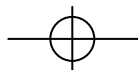
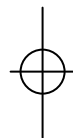
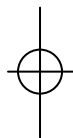
FB ¿Cuál es su próxima muestra?

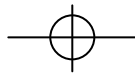
DO Estoy trabajando en... tengo una muestra en Roma, otra en Sevilla y de ahí vamos a Mallorca...

FB ¿Hay una obra suya en Mallorca, verdad? Una especie de iglesia emplazada "patas para arriba", que parece que sólo se sostiene del campanario...

DO Si, exactamente. Después tengo una muestra en Milán, una en Nevada que pasa por Denver y después otra en Phoenix...Además estoy tratando de cerrar una en Brasil, realmente me gustaría hacer algo en Sudamérica. También me gustaría hacer algo acá pero no tienen dinero, ni transporte...quizás la única forma sería tener dos museos y repartir los gastos... Hace un par de días estuve con Glusberg en el Bellas Artes y me mostró todo el museo. Me señaló una sala realmente grande que debería tener aproximadamente cien metros y me dijo, "qué te parece?, no tenemos plata pero mira qué espacio"... En ese momento había una muestra bastante interesante, creo que parte de la bienal de arquitectura que él organiza, con muchas proyecciones...no es fácil hacer ese tipo de exposiciones que llevan tantos equipos...

CF Usted no se imagina en las condiciones que se trabaja, por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno... Por ejemplo, pueden tener una muestra marcada para el mes próximo y, de repente, todo se cae y hay que improvisar otra exposición sobre la marcha... la verdad es que, en general, salen del paso con cosas bastante interesantes...Algo así les pasó el año pasado





con una muestra del British Council, fue terrible. Habían estado trabajando en la preparación durante más o menos seis meses y, de golpe, les dicen "la muestra no va". Y el museo salió del paso con una muy buena muestra de arte brasileño...

DO Probablemente tienen un staff bastante grande...

FB y CF ¡Para nada!

DO Pero Glusberg sí debe tener un equipo de trabajo grande...

FB Es que son diferentes tipos de instituciones. Una depende del gobierno nacional y la otra del Gobierno de la Ciudad... Lo verdaderamente interesante sería la combinación de esa capacidad de reacción rápida y efectiva que señalaba Claudia, más presupuesto.

DO También estuve en el Museo de Arte Moderno hace unos días y me mostraron los planos para la ampliación del edificio... Me pareció que tienen un inconveniente con el afluencia de público, aparentemente no asiste gran cantidad de gente debido a la ubicación, al menos eso es lo que varias personas me comentaron... yo creo que la ubicación es excelente... nosotros tenemos museos en Long Island...

FB Bueno, un buen ejemplo de un lugar supuestamente "alejado" pero muy concurrido en Nueva York es el PS 1...

DO Sí claro. De todos modos no sé si el Moderno tenga suficiente presupuesto, probablemente no...

FB Definitivamente no.

CF Volviendo un poco al parque, ¿cómo decidió la posición de su escultura, la dirección en la que se emplazó?

DO Fue un tanto complicado tomar ese decisión sin ver el espacio, sólo mirando los planos, pero estoy conforme con el resultado. Tuvimos en cuenta, fundamentalmente, el estudio de vientos que el staff de la Comisión nos envió y la posición del río y la entrada a la plaza.

CF Cuando decidí mi proyecto, pensé en emplazarlo en el agua intencionalmente. De alguna manera quería estar como "alejada" del parque... consulté si podía proyectar algo sobre el agua y cuando me confirmaron que sí me

decidí completamente... lo que no me terminaba de cerrar era esta idea del monumento, la "herida" con los nombres y las esculturas como "agregadas" en torno a él... esta situación no se da en la Plaza de Acceso donde su escultura y la de Tucker están emplazadas, sino donde empezaría la colina... esta idea de la escultura como algo "extra" es la que no comparto, una escultura es una escultura... supongo que esto se debe a esa especie de divorcio que existe entre el proyecto de diseño del parque y el monumento...

DO Bueno, por el momento si decidieran quitar algunas de las luces de piso no estaría mal... me refiero a que realmente no considero necesario que cada uno de los árboles lleven una o dos luces... creo que, en el conjunto, la iluminación se ve excesiva...

CF Una vez terminado el parque ¿va a estar enrejado, se va a cerrar de noche?

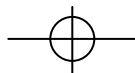
FB Ese es un tema todavía a discutir. La Comisión es consciente que son varios los factores que tiene que tener en cuenta antes de tomar cualquiera de las decisiones posibles: reja o parque abierto... la seguridad del parque, las instalaciones y las esculturas por la noche, el personal necesario y por ende el presupuesto en cualquiera de los dos casos y, por supuesto, el concepto mismo de "libertad" que implicaría un parque "abierto" en homenaje a los desaparecidos... Personalmente considero que los más coherente y deseable sería un parque abierto pero también debo reconocer que son muchas las variables a analizar...

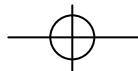
DO Permítanme invitarlas, al menos yo, todavía, tengo acceso a mi cuenta bancaria...

CF No hay problema, cada uno paga lo suyo.

La charla terminó, minutos después, con cigarrillos y café, entre comentarios acerca de una cabeza de jabalí embalsamada que colgaba de la pared del restaurant; una carta con antrax "falsa alarma" que la hermana de Claudia recibió por correo; el inseparable dúo Bush-Bin Laden; etc., etc.

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pueden leerse completas en www.proyectovenus.org/ramona





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

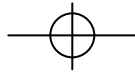
ramona semanal

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>



Metro de Santiago

Una visita al alma subterránea de la ciudad.

Por Claudia Groesman
cgroesman@hotmail.com

El metro es un ámbito característico del paisaje urbano en donde pasillos, escaleras que suben y bajan, andenes y trenes diseñan una coreografía habitual componiendo el ritmo común de un espacio en tránsito. Pareciera evocar la seguridad añorada de un recorrido por una geografía estable, sin alteraciones, como un arrullo anónimo que nos conduce hacia un destino previsto. Sin embargo, en el metro de Santiago el compás mecánico es interceptado por una serie de experiencias perceptivas que nos devuelven el registro sensible y nos hacen despertar de esa ausencia ilusoria.

El arte como concepto integrador de la arquitectura urbanística en la vida cotidiana, nos invita a interrumpir el devenir impersonal, transformando una ruta obligada en el relato de un viaje singular.

Estación Pedro de Valdivia

Jueves 31/01 11:15 hs.

Contemplo la noche estelar. Las acumulaciones y dispersiones de los astros se reflejan en las organizaciones azarosas de los cuerpos que esperan en el andén. Imagino el silencio del universo. De pronto el arribo del tren anima la imagen de una estrella fugaz. Cierro los ojos para ser transportada a la noche de los tiempos.

Viaje en el tiempo y en el espacio

El arte del metro actualiza el diálogo entre pasado y presente, atenuando el síntoma de nuestra época en la que frente a los dictámenes del mercado, todo amenaza con agonizar rápidamente y el recambio aparente de la oferta anes-

tesia la cultura.

El metro se inscribe en la memoria colectiva como un hecho artístico al perpetuar en su transformación estética las marcas de la historia.

Estación Universidad de Chile

Sábado 2/02 20:00 hs.

Amarillos, ocre, naranjas, azules, verdes, violetas, grises perlados, blancos, emanan de lo oscuro componiendo una imagen colosal. Las formas esculpidas impresionan en la memoria dormida y se perpetúan como un eco. La historia construye un relato con la materia lábil del recuerdo y dibuja su huella para que el alma peregrina pueda soñarse.

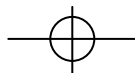
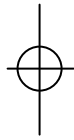
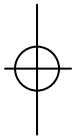
Como alma subterránea de la ciudad, el arte recrea la relación entre paisaje urbano y paisaje natural que caracteriza a Santiago. Las obras figuran una espacialidad que conecta la tierra con el cielo, de esta manera potencian la tensión entre el arriba y el abajo imprimiéndole un sentido metafórico a la funcionalidad del espacio.

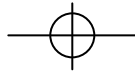
A su vez producen un efecto de movimiento que acompaña y envuelve el fluído circulatorio de ascensos y descensos, creando una totalidad orgánica con los cuerpos cuya respuesta kinésica realiza el hecho artístico.

Estación Baquedano

Lunes 4/02 10:00 hs.

Salgo del tren. Una hilera de caballos que bajan una pendiente escalonada recrea en mis sentidos la dualidad en donde paisaje plástico y paisaje urbano se refractan y reflejan mutuamente conformando dos direcciones opuestas y complementarias a la vez. Absorta en mis pensamientos subo. Inmediatamente soy capturada





por poderosas formas erectas y redondeadas de textura brillante y arenosa. El árido paisaje se ha transformado en una cordillera encantada que me invita a conquistar el universo y me transmite enigmático mensaje astral. Siguiendo el sentido del recorrido soy trasladada por una serie de sensuales y volátiles personajes que me envuelven en deliciosa levedad y me hacen descender en suave aterrizaje.

Los artistas proponen una mirada plural de la iconografía chilena donde la contemporaneidad activa contenidos no revelados, transformando lo idéntico en diverso y lo propio en un hecho vivo. Obras porosas, abiertas al encuentro fugaz de una mirada que se deja penetrar sin evidenciar el juego interactivo. La contemplación deja paso al acontecimiento fortuito, a la inmediatez y a la sorpresa.

Reflexiones sobre arte público

La presencia del arte en un espacio público que no ha sido específicamente diseñado para albergarlo como es el caso del metro, no redundaría en convertir a sus habituales usuarios en consumidores de arte.

El problema del acceso al arte obedece en principio a desigualdades sociales y económicas enquistadas en nuestras sociedades que condicionan el libre disfrute y sería ingenuo creer que esto se resuelve con su emplazamiento en espacios diariamente utilizados por sectores de diferente extracción social.

Sin embargo, en el metro de Santiago, la manera en que las obras de arte dialogan con la arquitectura transformando el paisaje visual en un hecho artístico sientan las bases de una interacción que progresivamente puede proponer nuevas formas de encuentro y de apropiación. Las estrategias artísticas utilizadas como la ocupación del espacio aéreo, de los laterales de las escaleras, de la planta de circulación que conduce hacia los andenes, integran armónicamente la obra al espacio. Esa integración trans-

forma el ritual cotidiano en un suceso estético del que los transeúntes no pueden dar cuenta según las convenciones culturales de apreciación que exigen detenerse y contemplar la obra, sino que, estimulados por los hábitos que caracterizan el servicio del metro, (rapidez, eficacia horaria y disponibilidad sucesiva de trenes con diferencia de 2 minutos aproximadamente entre uno y otro) ocurren por canales de percepción más inmediatos.

El intercambio se produce por estar en situación de mutua convivencia y que en la mayoría de los casos puede prescindir de una introyección consciente de la recepción.

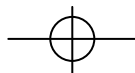
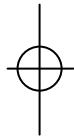
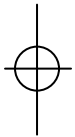
De esta manera el arte interviene el espacio del metro y lo modifica sin imponerse a la mirada, interceptando subrepticamente la economía temporal que lo caracteriza y operando una dimensión cualitativa en la fugacidad del instante.

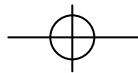
Me parece importante reflexionar sobre esto último, ya que la cultura audiovisual y el zapping, tan encarnados en nuestra cotidaneidad, tienden a igualar los estímulos componiendo un continuo indiferenciado en donde las imágenes de alto impacto compiten entre sí anulándose unas a otras. En este sentido, el arte puede contribuir a producir un cambio, dándole a lo efímero y aleatorio el carácter de una experiencia artística.

El metro se ha convertido en un ámbito performático abierto a la multiplicidad de sentidos en donde la obra, el hombre y el espacio se interpenetran creando un circuito de retroalimentación. La elección del arte contemporáneo celebra el riesgo de no allanar el intercambio entre artistas y público por medio de obras que petrifiquen el gusto popular, sino de provocar la pluralidad de respuestas.

Poniendo entre paréntesis las distintas categorizaciones con las que se ha intentado aprehender la experiencia artística así como los distintos usos que se le han atribuido para defender posiciones ideológicas, sociales y políticas, lo cierto es que

" Nadie está obligado a vivir la situación en la





que nos coloca el arte. Sin embargo, por principio, nadie está excluido de ella." 1

Santiago de Chile, febrero del 2002

Notas

1-Sarlo, Beatriz: Escenas de la vida posmoderna. Cap. 4: El lugar del arte, pág. 136. Ed. Ariel, Bs. As., Argentina.

Obras citadas

EL CIELO

Juan Santiago Tapia

Estación Pedro de Valdivia^o

Mario Toral
Estación Universidad de Chile

LA BAJADA
Matías Pinto D' Aguilar
Estación Baquedano

VIA LACTEA
Francisco Smythe
Estación Baquedano

DECLARACIÓN DE AMOR
Samy Benmayor
Estación Baquedano

MEMORIA VISUAL DE UNA NACIÓN

Imágenes y palabras

Alberto Greco

www.albertogreco.com

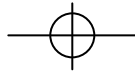
Cursos de Historia del Arte

Lic. Laura Batkis

Inscripción marzo

Comienzan en abril 2002

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



¿Qué hay de nuevo en la sociedad argentina?

De patio trasero a traseros simpáticos:
el body art como intervención urbana

Por Daniel Link

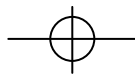
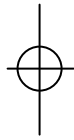
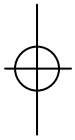
No recuerdo haber visto en la televisión, antes del último viernes, imágenes de muchachos argentinos mostrándole el culo a la policía. Como, además, lo ignoro todo sobre la cultura futbolística, no sé si es un comportamiento habitual en las canchas de fútbol como manifestación de desafío (creo recordar, por el contrario, que algún jugador ha mostrado el culo como señal de triunfo por haber cometido un gol, con el sentido aproximado de "bésenme el culo, que me lo merezco").

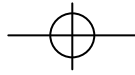
Eso sí, conocía el gesto por las películas norteamericanas y Los Simpson, donde es habitual que la muchachada muestre el culo a través de la ventanilla del auto cuando quiere molestar a algún conductor adverso. Invariablemente eso es interpretado como la mayor ofensa posible: así nacen las persecuciones más ominosas y fatales. Pero siempre me costó encontrar el significado exacto de ese gesto (tal vez de origen celta, qué se yo: está hasta en Braveheart). Ninguna kinética (o teoría de los gestos y comportamientos corporales) había podido ayudarme, hasta ahora. Porque me bastó ver a esos muchachos argentinos mostrándole el culo a la policía en frente del congreso para entenderlo todo.

Es mucho más interesante analizar la "mostradita" (como emergencia, tal vez, de esa nueva Argentina que no cesa de insinuarse en las manifestaciones callejeras y asambleas barriales de hoy) que, por ejemplo, el agarrarse el paquete como señal de desafío. En la agarrada, de significado más claro y más universal, sólo se está diciendo "Vení, tomá" (en todas las culturas). La mostrada de culo, para mí, seguía siendo más ambigua, más inasible, más lábil. Hasta ahora. El gesto quiere decir "Vení, rompeme el culo si

sos macho". Si el otro no acepta el desafío, reconoce ser menos macho que el provocador. Si lo acepta, el desafiante se encargará de demostrarle que no está dispuesto a entregarlo sin combate. Supongo que en el marco de un psicoanálisis más bien clásico o más bien silvestre, el gesto podría interpretarse en el contexto de una teoría general de la histeria: "Mirá lo que te doy, si (y sólo si) sos tan macho como para merecerlo" (es, por otro lado, lo mismo que dice La novia fugitiva, esa deliciosa película norteamericana cuyo guión es un dechado de agudezas). En el contexto de los estudios culturales, toda la teoría sobre la estigmatización de los comportamientos sexuales podría arrojar luz sobre el asunto (la "hombría" como valor, la hombría asociada con el rol activo, la "honra" asociada a la invulnerabilidad del culo, la homofobia). La historia de las mentalidades aportaría lo suyo (la condena eclesiástica sobre todo comportamiento sexual no reproductivo —sobre todo en la Edad Media, cuando la gente moría a lo bicho por la peste y había que garantizar la supervivencia de la especie, por ejemplo). En fin, muchas cosas podrían decirse sobre las razones que hicieron de "mostrar el culo" un unidad de significación en el sistema general de la gestualidad del desafío. Pero, hasta ahora, la significación de ese signo en el sistema del que forma parte, insisto, me resultaba oscura.

Es no sólo lícito sino ventajoso (porque hace a la mejor comprensión de las tensiones de la sociedad) analizar, dentro de una kinética corporal general, el gesto de mostrar el culo para encontrar su sentido, su valor diferencial y, aún, dialectal. Comparar la mostrada del muchacho argentino con su similar norteamericano (o, británico). Las diferencias son notables: el muchacho argentino menea mejor el culo, lo ofrece más y mejor, disfruta de exhibir sus glúteos. Si pudiera (a diferen-





cia de Jim Carey) hacer hablar a su culo con gracia, lo haría sin dudar. Esa es la diferencia entre la mostrada argentina y la mostrada anglosajona. La argentina está cargada de lubricidad y orgullo (cosa que se notaba en la indecisión de los muchachos del otro día, que dudaban si ofrecer el espectáculo desafiante de sus nalgas juveniles a la policía o a las cámaras de televisión): el desafío se mezcla con la ofrenda.

Los argentinos, después de todo, siempre hemos sido conscientes de tener la mejor carne del mundo (sea esto cierto o un mito más). No hace falta recordar cómo gustaban de mostrar sus culos los protagonistas de los reality shows vernáculos. Creo recordar que fue, incluso, uno de los rubros que premió Marley en una de sus lamentables intervenciones televisivas.

Los italianos, siendo que tienen culos tanto o más mostrables que los argentinos, hacen gala de un cierto pudor meridional en relación con ese tipo de jactancia. Por su parte los brasileños, lo sabemos, gustan mucho de mostrar el culo, pero el contexto en el que lo hacen en general es otro, que excluye el desafío o lo subordina a la lógica (rebelde, pero menos beligerante) del carnaval.

De modo que, en la economía gestual del desafío, sólo importan dos versiones de la mostrada: la norteamericana y, ahora, la nuestra. El argentino, que siempre fue bastante paquetero, parece que ahora ha descubierto el valor (el sentido) de la mostrada como expresión de desafío, fuertemente atado a un rastro libidinal (producto de la histeria rioplatense, tal vez, o de la influencia indígena, o del tango, vaya uno a saber: por el momento sería demasiado aventurado arriesgar hipótesis al respecto). Es como si el muchacho argentino, a la vez que desafiara, estuviera insinuando la efectiva posibilidad de esa entrega. De hecho, el pueblo argentino se entregó (más de una vez) a la seducción de "El Macho". El muchacho dice: "Te desafío, pero si me podés, entrego".

Son tiempos históricos en los que no alcanza con andar mostrando el culo. Convendría saber cómo se salvará, si es que va a salvarse, el culo de los muchachos argentinos. Un señor viejo, en la puerta del Banco Nación, durante la toma del edificio por parte de los voraces demandantes de dólares, dijo (también eso, además de lo anterior, se vio por Crónica TV): "Ni en Afganistán pasa esto". Tiene razón.

Anahí Ballent
se suscribió a ramona

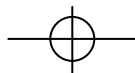
Liliana Camdessus
sigue coleccionando a ramona

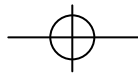
Mariano Fiore
colecciona ramona

Eleonora Molina
tiene a ramona en su biblioteca

Paola Bergallo
recibe a ramona todos los meses

Rosa Brill
lee a ramona en su casa





¿El arte contemporáneo argentino goes bananas?

Por Xil Buffone

"Argentina goes Bananas"
(Wall Street, enero 2002)

Hombres necios del FMI que acusáis sin razón (¿sin razón!?)

Si bien la política internacional no es mi fuerte tengo la intuición que los del Wall Street Journal andan mandando fruta... Como si no fueran suficientes los treinticinco grados estivales de Macondo Sur ahora nos acusan de irresponsables bananeros, (digamos no es que no lo seamos, pero no de ese modo tan despectivo) ahora resulta que para "prestar-nos" diez millones tenemos que reconocer antes que el nuestro es un problema "doméstico"... sin "causas externas"...

¿Es el Arte Contemporáneo argentino el Arte de una Republicueta Bananera?

A pesar de que el país se cae, contra todo pronóstico razonable, fue sorprendente la cantidad y calidad de muestras que se vieron en Buenos Aires en el 2001 (de las internacionales, de las nacionales y de las de "arte contemporáneo").

En enero del 2002 está Sol Lewitt en Proa, Raúl Lozza en el Borges y una coreografía de exposiciones colectivas contemporáneas: la producción nacional actual se muestra en el Premio Klemm, en el Premio Banco Ciudad en el MNBA, en el Premio Banco Nación en el Recoleta; el arte contemporáneo de toda América en el MALBA ("Políticas de la diferencia"), fotografía, arte digital, objetos, instalaciones en el Salón Nacional de Rosario en el Castagnino; además de muestras individuales y las propuestas de grupos de artistas como Vísperas (en Rosario y Bs. As.) y 13 b (selección de alumnos de Sergio

Bazán en el CC Recoleta). Ojo al País y Pa-seando por el interior exhiben a algunos artistas de las provincias...las clínicas de artistas viajan-tes.

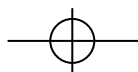
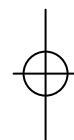
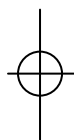
Y todos coincidimos en lo mismo: es positivo que los salones muestren y apoyen a los que están produciendo hoy. De a poco se va comprendiendo que el ser contemporáneo no es un problema de edades ni de emergencias, además, se han aceptado variedad en soportes y operaciones, (más lentamente se le podrá perdonar a la pintura su retorno persistente sin temor a ser demodé).

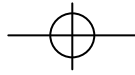
Hasta aquí de lo que, más o menos, se habla en la sección de arte de diarios y revistas. Hasta allí delimitada la visibilidad y el discurso: ¡Sí!, existe el arte contemporáneo argentino, tiene tales características y estos son sus exponentes. En apariencia la casa está en orden (tal vez demasiado orden).

Sin embargo no hay artista contemporáneo, ni crítico, ni galerista, ni historiador, ni coleccionista conforme con la situación, y es que las cosas en verdad no funcionan de modo natural. Y es que sucede que no hay una auténtica circulación: no se vende, no se consigue espacio, no hay movilidad ni códigos, no hay registro, no hay presupuesto para publicaciones ni muestras. Hay un alto porcentaje de exclusión.

Y aquí es donde duele. Es desde las imposibilidades y las frustraciones que el inventario se invierte y se traduce en un sistema perverso donde el destino del arte argentino y el de sus artistas parece ser miserable.

Todos sabemos que es impresionante la cantidad de obras que no se vieron -ocultas en toda la extensión de la superficie argentina- pero que





sí fueron hechas.

Siempre amoldando la cabeza al ceñido sombrero, se nos muestra una y otra vez el mismo repertorio, los mismos nombres y en los mismos lugares. ¿por qué se afirman siempre las mismas afirmaciones?. ¿Por qué se señala reiteradamente a la parte por el todo?, ¿por qué no hay dudas ni contradicciones?. El pánico a lo desconocido, a lo indescifrable, se soluciona no dándole lugar, haciendo emerger sólo aquello que es afín a lo mismo. Queda afuera lo que no se parece al "arte contemporáneo", lo que no usa sus palabras, ni sus modos, ni sus materiales. En síntesis se descarta lo que no ha sido ni visto, ni comprendido, sin siquiera abrir la conciencia a lo que se excluye.

Se exige una presentación "profesional" y estar aggiornato tecnológicamente (que quede claro, no somos un país bananero) y eso implica imposter también los recursos económicos (por ejemplo pagar quinientos dólares en un ploteado cuando se tiene un sueldo de trescientos). No estoy en contra de la tecnología y los altos presupuestos...si los hay; pero recuerdo que en momentos críticos, Duchamp, Malevitch y Beuys produjeron sentido con cero presupuestos.

Fundamental es señalar los vicios y vacíos.

El vacío de símbolos provoca el vacío de sentido

...de hacer un cacero lazo al arte contemporáneo argentino... habría banderas cuestionando la legitimidad con la que se ejercen los cargos de decisión con respecto a la visibilidad y a la interpretación de las producciones simbólicas.

•Padecemos la señalización del repertorio de lo que se entiende por arte contemporáneo (temáticas, imágenes, preocupaciones, presupuestos globalizados)

•Padecemos postura a-crítica en un sistema centralizado, restrictivo y simbólicamente dependiente.

•Padecemos de un consumo unidireccional y superficial –no reflexivo- de las producciones propias y ajenas.

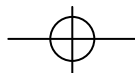
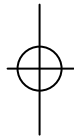
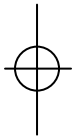
•Padecemos un retorno al orden que nos sitúa en plena sintonía con las fotos de la revista Lápis y Flash Art. Padecemos una dictadura de la interpretación. (Y realmente me molesta cuando el delivery me trae una pizza ya masticada).

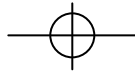
Alguien escribió a principios de los noventa acerca de quiénes eran los artistas que producían símbolos en la argentina. Ese historiador luego se encargó de que se cumplieran al pie de la letra sus predicciones, consolidado, etiquetando y simplificando la fórmula a grados escolares y dándose la razón a sí mismo...

Sucede que entro en un taller y me sorprende, sucede que voy a un salón de arte contemporáneo y me aburro. Ahí algo se perdió.

Se impone así una puesta en escena que sólo habla de sí y que ya ha hecho una academia de sí misma (el resto, entre limitaciones y complicidades, hace comentarios de los bordados del traje invisible del emperador, que se pasea desnudo)

Jorge R Brest, Jorge Glusberg, Jorge L Anaya son instituciones. La genealogía del arte argentino padece complacencia crónica con monólogos sólidos – importados, comprobados- donde la autoafirmación es el objetivo. Dicen propiciar el desarrollo del "arte nuevo" entanto lo que se hace es bajar líneas precisas de cuál será el próximo parámetro de exclusión.





PAGINA 78

Lo han esgrachado a Romero Brest en 1968, a Glusberg en el 2001 y a López Anaya en la inauguración del Banco Nación.

Pero el problema real no es que sea López Anaya -o Glusberg- sino que sea Uno. Ojalá tuviéramos entonces seis, siete premios Banco Nación al año y setenta Anayas y setenta Glusbergs. Tal vez sea el único modo de abrir el espectro hacia un arte sin fórmulas a priori, sorprendente y desarticulado, con voces plurales representativas de una argentina incatalogable que supera los límites imaginados. Una cotidianeidad en donde los jujeños se andan crucificando en los noticieros y un émulo de robinhood reparte salamines y dólares en Usuahia antes de ser acribillado.../es cierto,tal vez esto sea impresentable.

•Padecemos el olvido sistemático de aquellos artistas -y hechos artísticos- que nos precedieron. No hay registro ni archivo -ni asimilación- de lo creado. Todo se sostiene o se derrumba gracias a esfuerzos individuales.

Es alarmante el desamor con que se diluye y distorsiona el pasado inmediato. Las retrospectivas de Aizenberg, Diomedea, Heredia, Lacámara, los Monstruos de Berni, Castagnino... en vivo, han demostrado una riqueza y potencia inédita aún en los que conocemos... (tenemos un estereotipo de nuestro propio pasado) esas

obras como tantas otras luchan a diario contra polillas y humedades patrias. Los artistas producen huérfanos de caricias oficiales y absurdamente excluidos de su propia historia.

Mirando la producción argentina los artistas resistieron a muchas catastrofes pero a un costo altísimo y preguntándose a cada paso si así vale la pena.

•Los artistas padecen maltrato psicológico por parte de los gestores culturales, hay cierto sadismo piramidal directamente proporcional al grado de visibilidad, el castigo es la invisibilidad y la amnesia crónica.

La incomunicación, la desaparición y la prepotencia vertical es un trauma que nos quedó a fuerza de miedo, y ese es un punto a trabajar en este sinuoso 2002. Tal vez entendamos los "del gremio" que "a la pelota no se la mancha" y que nos animemos a jugar en equipo aunque no nos acompañe la Mano de Dios...

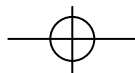
El arte es una construcción colectiva dialéctico-aditiva.

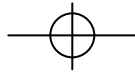
Para finalizar me pregunto: si el Arte Contemporáneo Argentino no es democrático y sus prácticas están basadas en las reglas de una auténtica republiqueta tercermundista entonces, ¿no estaremos todos mandando fruta?

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes





La eternidad en las Malvinas

(Ian Curtis, gewidmet)

Por Lux Lindner, 2002

1

En el primer año de la escuela industrial tengo dificultades con la matemática y debo recurrir a los servicios de un profesor particular, un estudiante de ingeniería que vive a tres cuadras de la casa familiar en la calle Mario Bravo.

Es un hombre joven, de barba muy negra y espesa. Corre 1979 y es raro que alguien se atreva a usar barba; la barba es considerada como un símbolo de que uno es comunista o que tiene ideas disolventes, o que tiene ideas. En todo caso algo repugnante para los humanos derechos. La mayor parte de los barbudos se han afeitado, o han emigrado, o los han matado. En la imaginación de mucha gente, toman sol.

El único barbudo que goza de respetabilidad es Jesucristo, que aunque lleva mucho tiempo muerto amenaza con volver, no directamente sino a través de sus representantes.

Este profesor particular o no se ha enterado de todo esto, o es Jesucristo. Para entrar en su casa hay que sacarse los zapatos y usar patines, no se si este dato despeja una de las incógnitas.

Nos sentamos enfrentados alrededor de una mesa y a sus espaldas cuelga, rodeado de banderines de Racing (o de Independiente) un gran mapa.

Es uno de esos mapas donde la Argentina esta en el centro del globo terráqueo (¿cómo se llamará esa proyección?) Todas las líneas de proyección, todos los paralelos y meridianos, convergen en un nuevo polo, en Buenos Aires, don-

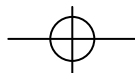
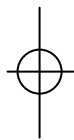
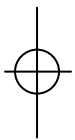
de está la calle Mario Bravo. A medida que el territorio representado se aleja de Buenos Aires se distorsiona más y más, y todo el hemisferio norte luce como un arabesco informalista.

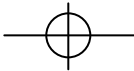
Pasa el tiempo; los militares se van, mas que nada de puro aburridos; el estudiante también se va, a la península Ibérica; mi matemática sólo mejora lo suficiente para dar algunos exámenes clave... pero aquel mapa me sigue persiguiendo hasta hoy, cuando mi comercio con derivadas, integrales y otros demonios del mundo matemático se ha extinguido por completo.

2

Se sabe que mucha gente construye su paraíso en el infierno del otro. Ese mundo matemático que me hace sufrir tanto y me deja sin vacaciones constituye en cambio la base para las vacaciones y el placer de otra gente, en la época de la plata dulce. No tengo experiencias demasiado directas relacionadas con la adquisición de nuevas tecnologías (mi tiempo se consume en la preparación de los exámenes, en rendirlos, y yo ya soy pobre, pionero absoluto) Después de escenas de opera italiana mi madre compra el grabador mas barato del mercado; tiene garantía por tres meses y funciona por tres semanas. Made in Taiwan, por supuesto, que es lo que me merezco. Berrinches.

En cambio el argentino promedio se divierte con su nueva televisión color. Si pudiera imprimir su mapa con el criterio de mi mapa-fetiché seguramente todos los paralelos y meridianos desembarcarían en Miami. Las Trillizas de Oro son las Parcas de ese Bravo Mundo Nuevo. Yo sólo puedo verlas en colores en el cine; en casa, me debo conformar con Mateyko en blanco y negro, transmitiendo desde la playa. Todos trans-





miten desde la playa.

La brecha que me separa de mis coprotoplásmicos empieza a ser también una brecha tecnológica.

Después viene la parte de los ochenta en democracia; ¡qué década tirada la basura! Parece que los militares se han ido solamente para que la gente pueda tener su propia versión de la vida española. ¿Qué es lo que ha estado "reprimido" tantos años? ¿Las ganas de boludear, las ganas de llevar la vida de un europeo drogadicto, pero sin leer y sin tener idea del suelo que se pisa?

El mapa de esta época colocaría a un híbrido de Canadá y Cataluña en el polo de su globo terráqueo, porque da la sensación de ser lugares que albergan la cuna mítica de la cultura radical, o donde esta cultura puede ser apreciada en toda su... magnitud.

Miami vuelve a estar en el centro del mapa desde que Menem sopla sobre el castillo de naipes.

3

La más profunda pesadilla de Argentina no es la dependencia, sino la independenciamiento; los políticos conservadores que entregan nuestra eco? Ahí se le ocurre aparecer a Perón que por supuesto es la pesadilla hecha uniforme. ¡Y cómo se lo combate!

Bajo el radicalismo se busca un acercamiento a una Europa difusa, supranacional, obviando tal vez el hecho de que los comedores de queso y butifarra son tan vampiros como los devoradores de chicle, sólo que tienen los dientes mas gastados.

Tal vez esta búsqueda viene de largo. Como colonia estamos demasiado lejos para que España se ocupe mucho de nosotros. Que España es la madre patria, eso no se discute, pero es una madre distante, con otros hijos mas dotados de que ocuparse, o mas revoltosos. No te-

nemos el oro del Perú o las energías misteriosas de América Central; tenemos sólo lo que los conquistadores están dispuestos a proyectar sobre esa mesa de billar... que les prohíbe cumplir las órdenes del rey, porque no hay piedra para construir una fortaleza en ningún lado, solo barro y pasto quemado. A nuestra primera madre (¿se debe decir "biológica"?), la hemos defraudado.

Tenemos que arreglarnos como el buey, y encontrar los huecos en la apollillada armadura no es difícil (aclaración para lectores idiotas: me refiero a la institución del contrabando)

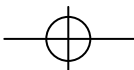
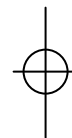
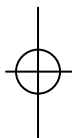
El ruido de rotas cadenas no es seguramente muy estruendoso, y para muchos inaugura un vértigo irrecuperable. Es cosa de separarse de una madre y empezar a buscar otra (buscar un padre es una causa perdida casi desde el vamos). Aquí viene a cuento que es difícil saber si la mala fama de Rosas tiene que ver con sus sanguinarios métodos de panopticonar (que sus enemigos copian sin disimulo) o porque se atreve a desafiar a nuestras madres sustitutas (por no decir provocativas institutrices) Francia e Inglaterra.

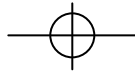
Rosas todavía duele porque se atreve a escupir sobre los espejismos sagrados del huérfano.

4

La idea de pesadilla que por recuperar las Malvinas Inglaterra nos corte el rostro es mucho mas fuerte en la balanza que la reafirmación de nuestros títulos sobre las piedras en cuestión o la inimaginable gloria de recuperarlas por vía del sable y el humo de la caballería.

"Quedate con tus islas y no me vuelvas a dirigir la palabra. ¡Me gustaría saber con qué me vas a reemplazar!" ¿...quién querría oír eso? Y si todavía creen que estoy boludeando que algún rosista me explique ¡cómo después de tanta cadena de Obligado y sable corvo recibido en consignación el Restaurador termina regresando al útero de la institutriz para morir! (otra aclaración para L.I.: el alma de don Juan Manuel se sepa-





ro del cuerpo en el Imperio)

La pata floja (el problema con el mordiente, diría un pintor) de mucho del discurso izquierdista autóctono es ignorar estos hechos (o ideas - o experiencias-). Se habla de terminar con la dependencia, pero eso es justamente lo que mucha gente no quiere. Esta gente tal vez quisiera una "dependencia mejorada", "depender de algo-alguien bueno". Pero no se quiere entrar del todo en el Nuevo Mundo. No a un mundo de decisiones autónomas. No a esa responsabilidad insoportable que a cada momento me dice lo solo que estoy. ¡Sartre go home! Si las naciones tienen pubertad, la nuestra es larga.

En este terreno nuestros primos del norte la tienen clara desde el comienzo. Mark Twain suele decir: "Que alivio que Miguel Angel este muerto". ¡Y a bailar el charleston sobre la tumba de Wagner se ha dicho! Nosotros en cambio fabricaríamos la máquina del tiempo para visitar a Miguel Angel y esperaríamos que nos conteste en italiano perfecto, no dialectal.

5

El 28 de diciembre de 1831 las Malvinas no están desiertas; hay un gobernador argentino y una esposa del gobernador, con piano, o sea que no se escucha sólo el ruido del viento.

El gobernador hace lo que puede con lo que tiene, que no es mucho. Pero hay que recordar también que Argentina está en esa época en medio de una guerra civil, y los indios todavía tienen mano libre en buena parte de la provincia de Buenos Aires. Hay muchas excusas para no ocuparse de esas islas perdidas. Esta vez sin embargo Argentina no echa mano de ninguna excusa y actúa en un momento de conciencia y seguridad. Las Malvinas tienen carácter de afirmación en esa época en la que pocas cabezas siguen sobre el cuello mucho tiempo. Así que se envía un gobernador. Comparativamente el gobernador Vernet hace mucho más por las Malvinas que la ingeniería de los mil días por el Riachuelo. Importa ganado y maquinaria agrícola,

colonos y gauchos para cuidar de los animales. La población debe superar apenas la centena. Y deben lidiar con los barcos balleneros acostumbrados a pasearse por tierra incógnita. Tras capturar algunos de estos barcos, vienen represalias desde arriba.

Y es el 28 de diciembre de 1831 que la fragata (norte)americana "Lexington" saquea todo lo que es posible saquear y envía a los pobladores encadenados a Montevideo. La doctrina Marilyn ya gatea y tiene el don de la profecía.

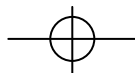
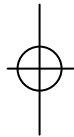
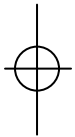
Protestas argentinas que tienen forma de papeletos e imaginarse por donde se pasan los destinatarios esos papeletos.

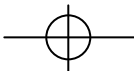
Será Inglaterra la que se ocupe de dar cumplimiento a la profecía, y en enero de 1833 el último gobernador argentino, Pinedo, es expulsado.

Los colonos argentinos son diezmados por hordas de bandidos. Protestas argentinas que tienen forma de papeletos, etc.

Al destruir la vida argentina sobre las islas Inglaterra destruye una de nuestras pocas seguridades. No una seguridad construida a posteriori, sino una seguridad basada en hechos efectivos, en materia que ha cambiado de lugar (gauchos, vaquitas). Es esta sensación la que da continuidad y credibilidad a los reclamos. Si hay o no petróleo o geysers de crema moka, eso viene mucho después.

Sin la ocupación de 1833 las islas habrían seguido formando parte del país; sin dudas. Sería exagerado decir que nuestra historia hubiera tomado un curso muy distinto, aunque quien sabe. Tal vez simplemente en el 2002 las Malvinas Argentinas serían otro territorio para el corralito, la cumbia villera (eventualmente malvinera) y los niños hiperactivos y gritones. O tal vez no. Serían parte de Otra Argentina. Vegetariana. En las Malvinas las vaquitas nunca han terminado de adaptarse y la carne que hay es de oveja.





Del realismo como esponja: acerca de la burguesía y la cenestesia

Por Rafael Cippolini

Pre - Nota:

cenestesia: (gr. koinós, común + aisthesis, sensación) f. Conjunto de sensaciones que percibimos en nuestros órganos internos.

burguesía: m. Cuerpo o conjunto de burgueses o ciudadanos de la clase media acomodada: pequeña ~, clase social intermedia entre la burguesía y el proletariado.

El realismo es la estética de la burguesía. O más exactamente: el realismo fue una de las políticas estéticas más exitosas en dos siglos. Una herramienta eficaz de la burguesía (y a su modo, absolutamente reformulado, lo continuará siendo en tanto la burguesía exista como posibilidad). O con más precisión aún: el realismo es uno de los proyectos más ambiciosos de la burguesía; tanto, que es la burguesía la que se ha formado a su imagen y semejanza. Al fin de cuentas, el realismo es un género revolucionario. ¿Hubiera existido algo parecido al concepto moderno de pueblo sin mediar el realismo? ¿Hubiera podido narrar la Historia europea momentos como la toma de la Bastilla? No existe, desde su inicio, un realismo, sino una pluralidad de realismos. Cualquier aficionado a la pintura decimonónica lo sabe. En el siglo XIX se hacía la salvedad entre naturalismo (siempre deudor de lo arquetípico, y finalmente, más pedagógico) y el realismo, tan adicto a la singularidad, a la creencia en lo irreplicable. Es que así fue inventado: como una fábrica de singularidad. Una línea de montaje de singularidades seriadas.

Porque si el realismo tiene la misión de capturar el momento único, también la tiene de llevarse el trofeo del hombre único. Pero el hombre único no es, por cierto, el arquetípico, ya que en él

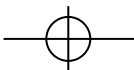
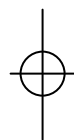
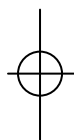
habitan multitud de hombres que se ven reflejados, contenidos.

El realismo, más que una estética, es una tecnología.

A esta altura, una tecnología transhistórica, ya que, en varios formatos llega a nuestros días y en excelente estado de salud.

II. Continuando con la simplificación de este análisis: los teóricos marxistas – posteriores a octubre de 1917 – tenían absolutamente en claro que su arte sería coyuntural y explícitamente persuasivo o no sería. Nada más peligroso para un esteta de entonces que la misma Estética: el arte era la lucha, aunque con otro nombre. Sus atributos: revolucionario, sencillo, épico. Si Marx puso de pie a Hegel, que permanecía aún de cabeza al suelo, entonces los dogmáticos de la belleza proletaria invertirían – dándola vuelta en 360 grados – la manera favorita de los burgueses. El realismo socialista no es más que el realismo burgués (su origen) pero por completo resignificado.

III. La victoria del realismo resultó descomunal en el siglo XX (el siglo más realista de todos cuantos hayamos conocido). Para dar su batalla, el mismo André Breton simplemente quiso ir más allá (jamás negarlo), por lo que usó la palabrita que tanto le fascinó del título del máximo drama de Apollinaire (la obra se conoce como Las tetas de Tiresias; su denominación, un entonces neologismo: Surrealista. Los españoles comenzaron a traducirla como Suprarrealismo, pero la historia de las vanguardias promocionaría su versión definitiva). Aparece así en el texto que da nacimiento al movimiento, que no es el Manifiesto de 1924, sino esa maravilla literaria conocida como Una ola de sueños, de Louis Aragon.



IV. Ese realismo psíquico e impiadoso de todo surrealismo se transformó rápidamente en un método, en un conjunto de métodos. A Duchamp y Picabia nunca les interesó participar en grupo alguno – y los surrealistas fueron antes que nada un grupo -. Un grupo francés que se alimentó de miembros de distintos países: Max Ernst era alemán. Man Ray, norteamericano. Buñuel y Dalí, españoles. Wilfredo Lam, cubano. Roberto Matta, chileno. Y los hubo también argentinos: el griego naturalizado Juan Andralis, Julio Llinás, el mismo Aldo Pellegrini, aunque a la distancia. Todos formaron parte del grupo.

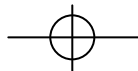
También César Moro, que era peruano. Pero junto a ellos hubo multitud de artistas que no formaron parte del grupo, pero se beneficiaron con el conjunto de métodos que el surrealismo puso en órbita (el crítico Julio Ortega realiza prolijas y singulares genealogías en algunos de los capítulos de su *Arte de innovar*). Emilio Adolfo Westphalen, también peruano, seguramente haya sido el más exquisito de los periféricos.

V. La pintura argentina recibe tarde al surrealismo. Si bien el cuñado de Borges, Guillermo de Torre, escribió profusamente sobre sus estéticas en publicaciones de la época, cierto es que el primer manifiesto surrealista de la pintura argentina está fechado en 1939, y fue firmado por el grupo Orión (nueve pintores – Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altaf, Ideal Sánchez, Vicente Forte y Juan Fuentes – y tres escritores – Ernesto B. Rodríguez, Juan F. Aschero y Rodolfo Alegre -). No así el realismo. En el siglo XIX, antes incluso de la creación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, Sivori sostuvo sus polémicas sobre las peculiaridades de su pintura realista.

VI. A mediados de los setenta, surge en Argentina, como sucursal de una tendencia internacional, una nueva encarnación del realismo, sobre todo como realismo crítico, en absoluta contemporaneidad a las experiencias conceptuales del Grupo Cayc (revistas de entonces, como *Pluma & Pincel*, dan crédito de esta convivencia). Sobre eso opinó Renzi –es recomendable leer sus conversaciones con Guillermo Fantoni - (Renzi vio en esta tendencia un nuevo gesto político) y Pablo Suárez, quien transitó por el realismo como una recuperación de la cotidianidad y de los afectos frente a la distancia del conceptualismo (chequear sus conversaciones de época con el poeta, dibujante y crítico César Bandin Ron). Fueron muchos los que adhirieron a esa tendencia (Bobbio, Dowek, Svernini, Giuffré – autor de un manifiesto sobre pintura realista -, entre otros). Fue la primera gran recuperación de la pintura después de aquella tapa de la revista *Primera Plana* desde la cual Romero Brest decretaba su muerte (ver *ramona 7 – Estética 80 / 90 – y ramona 12 – El factor Latinoamérica -*).

VII. Una de las reacciones o respuestas al realismo de los setenta (coincidente con los años de plomo) fue el neoexpresionismo de los tempranos ochenta – y un tanto fines de los setenta -, tan familiarizado (en lazos de familia) con la transvanguardia que promovió Bonito Oliva. Este esquema histórico no es sólo privativo de Argentina. Del hiperrealismo al neoexpresionismo, resultan términos de una dialéctica internacional.

VIII. El número 2 de la imperdible revista *Milpalabras* está fechado en el verano de 2001, es decir, en los últimos días de ese año. Su tema



es el realismo, ya en poesía, ya en el cine argentino actual, ya en la tensión de los discursos de Barthes y Christian Boltansky, en los medios de comunicación, en la obra del escultor británico Ron Mueck o en las reflexiones estéticas de Rafael Spregelburd. Todos estos artículos o ensayos resultan de sumo interés, aunque me detendré especialmente en un texto titulado Terminal, firmado conjuntamente por Guillermo Kuitca y Lynne Cooke.

La circulación de este número de Milpalabras viene a coincidir con la aparición de un libro de ensayos del poeta Reynaldo Jiménez que, bajo el título de Reflexión esponja, centra su deriva "...en el ojo, la mirada, la imagen, la transparencia, la oscuridad, el espejo, el ícono y, por ende la vista, la visión, la transmisión y lo atrapado (ópalo) en la opacidad". Sin proponérmelo, dos proyectos intensos y por completo disímiles me proponen un diálogo inmediato.

IX. La figura de Kuitca se superpone y construye con un discurso sobre el éxito. A la vez que su nombre circula – es, sin dudas, el artista argentino más entrevistado y sobre el que más se ha escrito fuera de los medios especializados – su obra hoy (marzo de 2002) es conocida mayormente en reproducciones o de forma muy fragmentaria. El lustro argentino de Kuitca es, hasta este momento, el de los años 1981 – 1986. Desde entonces su mayor presencia es discursiva y mediática (uno de los hitos fundantes de este despliegue es el libro que Fabián Lebenglik escribió hacia fines de los años ochenta).

Seguro que estas líneas resultarán envejecidas dentro de muy poco tiempo. Asimismo, imagen y discurso no han sido simultáneos: durante muchos años – más de quince – el discurso ha venido a suplantar a la obra – una obra ausen-

te -. Por supuesto, me refiero a su recepción en Argentina, coronada con dos libros sobre su trayectoria (teniendo en cuenta que son pocos los artistas argentinos, incluso los canónicos, que tengan su propio libro).

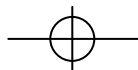
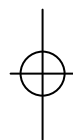
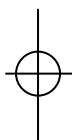
Este discurso actúa absolutamente sobre la imagen. Es un discurso sobre su imagen y no su imagen la que se ha terminado por instalar.

No el discurso de la imagen, repito, sino el discurso sobre la imagen (me encantaría poder escribir con cursivas, pero la idea de diseño de ramona lo prohíbe).

X. Kuitca es un artista que elabora su estética con ideas previas, en el sentido que prueba sus ideas pintando. En algunos casos, incluso llega a ilustrar sus ideas a través de la pintura. Lo que escribo es redundante, pero es claro que lo que en Prior termina siendo recurso en Kuitca sigue perteneciendo al reino previo de la idea.

Por lo expuesto resulta tan trabajoso escribir sobre la obra de Kuitca: se parafrasea su discurso, mientras que la obra, por completo detrás, queda entre paréntesis. Al intentarlo, tengo la impresión de no escribir sobre una obra, sino sobre un discurso – aunque el discurso en cuestión sea parte indivisible de su obra -. Me encuentro en la alternativa de negar o aceptar un discurso dado (¿es una pipa o no la de Magritte?). Por supuesto que este síntoma no es privativo de los trabajos de Kuitca. Aunque no puedo dejar de caer en la trampa: una nota sobre Kuitca – o de Kuitca, como la que se publica en Milpalabras – no es sino una variación sobre ese discurso ya instalado, ya entablado.

XI. No es infrecuente que un pintor escriba, pero si ese pintor es Kuitca, cuya presencia es proporcional a su distancia – la ausencia volun-



taria de sus obras en el país bajo la decisión de no exponer por más de quince años – en cartas que citan la presencia de un diario personal que nunca hemos tenido oportunidad de leer, el resultado es que esa distancia se multiplica, más no sea de momento.

El efecto de mayor extrañamiento no sucede, curiosamente, en esta desproporcionada presencia de un discurso que instala su obra en otra parte, sino en un imprevisto agustinismo que el citado artículo propone.

Recordemos que en su *Civitas Dei*, San Agustín ordena la cronología del tiempo desde un futuro hacia el pasado, en el origen (donde mora Dios, principio de todo lo existente).

Así, del futuro al pasado recorre la obra el discurso de Kuitca: de los jóvenes ochenta trasvanguardísticos (tan retóricos, citantes y simbólicos) a un hiperrealismo de aeropuertos sorprendentemente cercano a los cultivos de los difíciles setentas (segundo lustro).

Como en el divertido cuento de Cortázar en *Último Round*, como en *La flecha del tiempo* de Martín Amis, la poética discursiva de Kuitca invierte la temporalidad intrínseca de la Historia del Arte.

Kuitca viene así a realizar y proponer el camino contrario: una inversión de la narración histórica. Al mismo tiempo practica la recuperación de la discursividad a través de los diarios personales (escritura de artista): una forma de volver explícita, enunciada, una mitología personal que se manifiesta aún desde la ausencia – ni bien empieza a ser conocido en el exterior, Kuitca dejó de exhibir en Argentina -.

XII. Por supuesto, lo real es puramente discursivo: un imperativo sobre la mirada. Lo real no es algo dado, sino un puro enunciado.

Esta sobredimensión del aspecto discursivo sobre la imagen no en vano convierte a Kuitca en el artista favorito de críticos y periodistas culturales: no hay que inventar ninguna lectura. Todo viene dado.

XIII. Reynaldo Jiménez, que es poeta, es atravesado por las peculiaridades de su discurso en su extremo: su escritura es ocular, construida desde la vista. No hay nada previo en su poesía: la sensación es simultánea (por eso hay que proponer una vez y otra formas de leerlo). Los bordes del discurso de Jiménez están borrados por su intensa cenestesia: lo acompañan infinidad de voces y estilos, de códigos que se dispersan en múltiples unidades de sentido. Como pedía Kristeva, sus versos practican la más pura semiosis (generación de sentido constante que me hace desconfiar continuamente de las trampas del sentido).

Imagen y escritura en un mismo acto, inseparables. Cada uno de sus textos una absoluta presencia (no es el estilo el que produce sentido, sino que es el sentido el vencido por la imagen de su escritura).

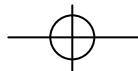
No es surrealista; a su modo atraviesa el moderno desarreglo de los sentidos para fundar una zona más allá.

Si en el primero de estos puntos afirmé que el realismo termina siempre siendo, al fin de cuentas, una política burguesa (aunque se la manipule hasta invertir sus efectos) lo cierto es que toda política es prisionera de un sentido anterior a ella (ya que su fin es captar voluntades para dar destino a ese sentido).

Seguramente por esto el arte que más me interesa es aquel que se pierde en el sentido.

Una reserva de sinsentido.

O de plurisentido, lo cual suena aún mejor.



es el realismo, ya en poesía, ya en el cine argentino actual, ya en la tensión de los discursos de Barthes y Christian Boltansky, en los medios de comunicación, en la obra del escultor británico Ron Mueck o en las reflexiones estéticas de Rafael Spregelburd. Todos estos artículos o ensayos resultan de sumo interés, aunque me detendré especialmente en un texto titulado Terminal, firmado conjuntamente por Guillermo Kuitca y Lynne Cooke.

La circulación de este número de Milpalabras viene a coincidir con la aparición de un libro de ensayos del poeta Reynaldo Jiménez que, bajo el título de Reflexión esponja, centra su deriva "...en el ojo, la mirada, la imagen, la transparencia, la oscuridad, el espejo, el ícono y, por ende la vista, la visión, la transmisión y lo atrapado (ópalo) en la opacidad". Sin proponérmelo, dos proyectos intensos y por completo disímiles me proponen un diálogo inmediato.

IX. La figura de Kuitca se superpone y construye con un discurso sobre el éxito. A la vez que su nombre circula – es, sin dudas, el artista argentino más entrevistado y sobre el que más se ha escrito fuera de los medios especializados – su obra hoy (marzo de 2002) es conocida mayormente en reproducciones o de forma muy fragmentaria. El lustro argentino de Kuitca es, hasta este momento, el de los años 1981 – 1986. Desde entonces su mayor presencia es discursiva y mediática (uno de los hitos fundantes de este despliegue es el libro que Fabián Lebenglik escribió hacia fines de los años ochenta).

Seguro que estas líneas resultarán envejecidas dentro de muy poco tiempo. Asimismo, imagen y discurso no han sido simultáneos: durante muchos años – más de quince – el discurso ha venido a suplantar a la obra – una obra ausen-

te -. Por supuesto, me refiero a su recepción en Argentina, coronada con dos libros sobre su trayectoria (teniendo en cuenta que son pocos los artistas argentinos, incluso los canónicos, que tengan su propio libro).

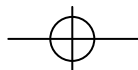
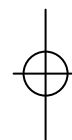
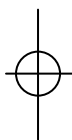
Este discurso actúa absolutamente sobre la imagen. Es un discurso sobre su imagen y no su imagen la que se ha terminado por instalar.

No el discurso de la imagen, repito, sino el discurso sobre la imagen (me encantaría poder escribir con cursivas, pero la idea de diseño de ramona lo prohíbe).

X. Kuitca es un artista que elabora su estética con ideas previas, en el sentido que prueba sus ideas pintando. En algunos casos, incluso llega a ilustrar sus ideas a través de la pintura. Lo que escribo es redundante, pero es claro que lo que en Prior termina siendo recurso en Kuitca sigue perteneciendo al reino previo de la idea.

Por lo expuesto resulta tan trabajoso escribir sobre la obra de Kuitca: se parafrasea su discurso, mientras que la obra, por completo detrás, queda entre paréntesis. Al intentarlo, tengo la impresión de no escribir sobre una obra, sino sobre un discurso – aunque el discurso en cuestión sea parte indivisible de su obra -. Me encuentro en la alternativa de negar o aceptar un discurso dado (¿es una pipa o no la de Magritte?). Por supuesto que este síntoma no es privativo de los trabajos de Kuitca. Aunque no puedo dejar de caer en la trampa: una nota sobre Kuitca – o de Kuitca, como la que se publica en Milpalabras – no es sino una variación sobre ese discurso ya instalado, ya entablado.

XI. No es infrecuente que un pintor escriba, pero si ese pintor es Kuitca, cuya presencia es proporcional a su distancia – la ausencia volun-



taria de sus obras en el país bajo la decisión de no exponer por más de quince años – en cartas que citan la presencia de un diario personal que nunca hemos tenido oportunidad de leer, el resultado es que esa distancia se multiplica, más no sea de momento.

El efecto de mayor extrañamiento no sucede, curiosamente, en esta desproporcionada presencia de un discurso que instala su obra en otra parte, sino en un imprevisto agustinismo que el citado artículo propone.

Recordemos que en su *Civitas Dei*, San Agustín ordena la cronología del tiempo desde un futuro hacia el pasado, en el origen (donde mora Dios, principio de todo lo existente).

Así, del futuro al pasado recorre la obra el discurso de Kuitca: de los jóvenes ochenta trasvanguardísticos (tan retóricos, citantes y simbólicos) a un hiperrealismo de aeropuertos sorprendentemente cercano a los cultivos de los difíciles setentas (segundo lustro).

Como en el divertido cuento de Cortázar en *Último Round*, como en *La flecha del tiempo* de Martín Amis, la poética discursiva de Kuitca invierte la temporalidad intrínseca de la Historia del Arte.

Kuitca viene así a realizar y proponer el camino contrario: una inversión de la narración histórica. Al mismo tiempo practica la recuperación de la discursividad a través de los diarios personales (escritura de artista): una forma de volver explícita, enunciada, una mitología personal que se manifiesta aún desde la ausencia – ni bien empieza a ser conocido en el exterior, Kuitca dejó de exhibir en Argentina -.

XII. Por supuesto, lo real es puramente discursivo: un imperativo sobre la mirada. Lo real no es algo dado, sino un puro enunciado.

Esta sobredimensión del aspecto discursivo sobre la imagen no en vano convierte a Kuitca en el artista favorito de críticos y periodistas culturales: no hay que inventar ninguna lectura. Todo viene dado.

XIII. Reynaldo Jiménez, que es poeta, es atravesado por las peculiaridades de su discurso en su extremo: su escritura es ocular, construida desde la vista. No hay nada previo en su poesía: la sensación es simultánea (por eso hay que proponer una vez y otra formas de leerlo). Los bordes del discurso de Jiménez están borrados por su intensa cenestesia: lo acompañan infinidad de voces y estilos, de códigos que se dispersan en múltiples unidades de sentido. Como pedía Kristeva, sus versos practican la más pura semiosis (generación de sentido constante que me hace desconfiar continuamente de las trampas del sentido).

Imagen y escritura en un mismo acto, inseparables. Cada uno de sus textos una absoluta presencia (no es el estilo el que produce sentido, sino que es el sentido el vencido por la imagen de su escritura).

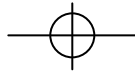
No es surrealista; a su modo atraviesa el moderno desarreglo de los sentidos para fundar una zona más allá.

Si en el primero de estos puntos afirmé que el realismo termina siempre siendo, al fin de cuentas, una política burguesa (aunque se la manipule hasta invertir sus efectos) lo cierto es que toda política es prisionera de un sentido anterior a ella (ya que su fin es captar voluntades para dar destino a ese sentido).

Seguramente por esto el arte que más me interesa es aquel que se pierde en el sentido.

Una reserva de sinsentido.

O de plurisentido, lo cual suena aún mejor.



Jackson Pollock en el Himalaya

Por Alfredo Prior

Un elefante parado
en un dado de marfil.
La brisa sonríe
en los bigotes del ratón.

(...) pero si el destino de la obra,
al igual que el sueño,
es ser inconcluso, interminable,
a un movimiento infinito se abre
este juego insensato de pintar.
(Por el aplauso de una sola mosca no euclidia-
na coronado,
en un astillado bosque me interno, llenas de vo-
ces aún las hojas
tiznadas de herrumbre, andrajosas.
Sicilante Escila chilla una ardilla
y más cercano se vuelve el graznido de los
cuervos:
negra llama a través de la nieve -¿Caribdis?-
¿Caribdis?-
el sonido de mis pasos anticipa a mis pasos
y la distante cabaña al sendero tortuoso
que a ella me conduce. (1)

Bramidos como festones
sobre la pista de una tigresa en celo.
El lento discurrir de los saurios -¿prisionero de
toda estolidez?-
¿o atento al estallido de las garzas,
imprevistos abanicos, en el estanque?
No es clara ni fría
la clara y fría luz esta mañana.
Noviembre en New York
-y sin embargo-
el ZOO de bombay bramando a mis oídos (2)

(Epifanías tontas, chapuzón de rana,
una pirámide de arena corona al dromedario.
Pausa entre chillidos,
plaf,
lo que oigo ya fue oído: ¿...idbis?
¿...lbdis?
Libélula en el paraíso,

culo azul,
ombligo protuberante! (3)
¿qué tour aplazas a través de colinas aéreas y
danzantes lianas?

Una sombra recortada en la cenisca tibia:
la silueta taciturna de un calvo azafranado -¿un
monje
o lo que quedó de un monje?- (4)

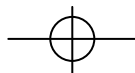
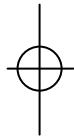
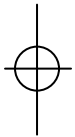
Impulsan estas escorias el recuerdo de otras
sedas,
los jirones por venir de no celebradas fiestas,
tan próximas, sin embargo, como este trago de
gin
y el brillo de la botella.

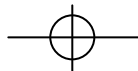
Chillidos del cristal
todo lo que delante de los ojos se deshace
-en manchas, en moscas, en espejismos de
carbonilla,
pozo sin fondo niebla-

En el momentáneo, inseguro, espejo de la on-
da, detenido,
como un altísimo artista fracasado,
salvado en el espacio blanco de todos los colo-
res.

Notas

- (1) "Me hubiera gustado que Leonardo me es-
cuchara, para decirle que acaso todos somos
seres de un universo inimitable, entrampillados
al embuste inmortal que el tiempo ahija." ("Diá-
logos del horto", Monseñor Ferrari).
(2) "Al pintor, embarrado en el arrastradero de
sus equivocaciones no podrán salvarlo los au-
gurios engañosos sino los fulgores de su me-
moriam." (Idem)
(3) "Con sobrado desahogo se hizo el silencio."
(Idem)
(4) "Con memoria de gallo que no se acuerda
que ya ha cantado me dijo:
"¿pero quién es ése al otro lado de ti?" (Idem)





El bastón de Gombrowicz

Por desdicha este texto se tornó un homenaje a Víctor Grippo, notable artista fallecido en febrero de 2002

Por Jorge Di Paola

Fragmento de El chico invisible, libro de memorias, tomo II Tractatus Gombrowiczae.

Los rechazados: Antiacademia. Del impresionismo, con un paso por Dada en mis débiles manos, saltamos al expresionismo en 6 meses: la primera exposición individual de Víctor Grippo en medio de la Kultural Kampf que desató el viejo Ernesto Valor con La Dictadura del Museo. Y unas grageas de piensa/mientos.

Después de la conferencia de Gombrowicz en Amigos del Arte, a la que Tuculet entró por la ventana porque Si ese polaco es tan moderno se lo tiene que bancar, vino la exposición de Víctor Grippo, que fue en la sala del Diario local Nueva Era, a fines del 58. En Tandil era fácil organizar cualquier cosa porque todo estaba cerca. Ruiz (que tenía una pescadería) Antonio Rizzo e Isidoro Alperete, a quien jamás se le conoció trabajo, exponían en los bares o en la casa que consiguieron donde Witoldo habló sobre existencialismo, o la gente los visitaba en sus talleres. Los salones triviales en el Museo de Bellas Artes habían empezado a ser duramente atacados por "los rechazados", ese grupo de pintores amateurs ya mencionados, que atrasaban sólo 100 años pero estaban decididos a pintar como se les daba la gana y se tomaban todo con fervor y como si estuvieran en Montmartre. Además, el mejor, Alperete, cantaba boleros y una vez se bañó en la fuente de la plaza. Tenía fama de curda. Pintaba cielos verdes y árboles violetas, bueno, algo así. Witoldo lo trataba con respeto y me parece que sus óleos le gustaban por motivos misteriosos. A mí también por las mismas razones.

Me acuerdo que fui a la imprenta donde había-mos hecho dos años atrás El Planeta, la prime-

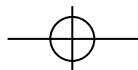
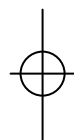
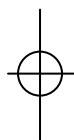
ra revista literaria moderna y pop avant la letre de la ciudad, donde Juan Carlos Ferreyra discutía a Sartre y yo escribía cuentos y Mariano escribía sobre música (El planeta era el diario de Clark Kent, de Superman), y le saqué gratis el catálogo, que escribí y diagramé en el mostrador. Salió en color amarillo mostaza porque tuve que aceptar el rezago de cartulina y adaptarme al formato. Vitucho estaba exultante, le encantó la diagramación porque era muy rara, me parece que me salió un poco zen. Del texto no me acuerdo nada, pero sé que Grippo lo conserva porque hace un tiempo lo fui a visitar, sacó una caja y me mostró el catálogo y fotos de época, ni me acordaba que había sido su primera exposición individual, sólo había mostrado un año atrás sus dibujos en Junín, en una colectiva de alumnos de Bellas Artes.

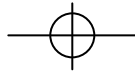
Me encontré con Gombrowicz en el bar Ideal y le regalé un catálogo.

Se puso a despotricar contra la mudez de las artes plásticas pero prometió ir el sábado si yo lo ayudaba a entrar. Me quedé intrigado pero no le pregunté qué planeaba. Mariano Betelú me dijo enigmáticamente "Yo lo sé".

Esperé en la puerta del salón. Adentro estaba toda la barra, los rechazados que eran algo mayores, y algunas señoras que había llevado Ligia Laplace; también fue Facundo Cabral, que hacía la colimba con Grippo y que dibujaba en ese entonces chistes gráficos, aunque ya chusmeaban los muchachos de la música que cantaba como la mona, pero cosas compuestas por él.

Facundo, que admiraba a su modo irónicamente zalamero al Viejo, decía: "Le lustraría los zapatos a ese genio que nos cayó como un meteorito". Fue el único de nosotros que conoció a





Víctor montando a caballo y le había tomado respeto no solamente como dibujante, sino porque había logrado vivir en la ciudad y zafar de las cuadras del regimiento y porque tenía dominados desde el cabo hasta al teniente, que lo escuchaban como si fuera el general.

Vi la silueta de Gombrowicz con la cabeza cubierta por su gorra arrugada que venía hacía mí por la vereda de la calle Rodríguez. Cuando se me acercó se puso a temblar como si tuviera malaria, y me dijo que le costaba entrar y más aún mirar los cuadros. Me rogó que le sirviera de bastón, que sólo podía cumplir su compromiso social -porque había dado su palabra- si yo lo ayudaba a enfrentar este "arte rengó".

Nuestra entrada resultó grandiosa. Ambos de traje liviano de poplín, de moda en esos años. Witoldo se apoyaba en mi hombro y rengueaba de manera escandalosa, como si se le hubiera caído un árbol en la pierna. Me costaba reprimir la risa, me sentía al borde de estallar en carcajadas. Grippo se nos acercó sonriente. El Viejo descolgó un cuadro y lo dio vuelta.

--Muy bueno, Grippo.- le dijo, mirándolo al revés con mucha atención.

Lo volvió a colocar en la pared. Tomó otro, también lo dio vuelta.

Con expresión de entendido me comentaba.

-- Que buena composición, fijate en estas líneas de fuerza, estos vectores.

Me explicó que ponerlo patas para arriba le permitía ver el cuadro verdadero, porque así el tema no lo distraía y porque veía de ese modo el equilibrio secreto. Tal vez detestaba el arte abstracto porque daba lo mismo del revés que del derecho, casi.

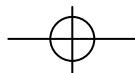
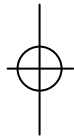
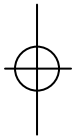
Repetió el procedimiento con todos los cuadros. Como se apoyaba sobre mí como si estuviera por completo descuaieringado, le pedí que me dejara descansar y tomarme el vino que Pereyra, Marlon Vilela y Magariños me invitaban desde el banquito del centro de la sala, alegres por

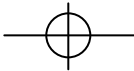
la libación y muertos de risa con nosotros, con Gombrowicz que daba sistemáticamente vuelta los cuadros y después los volvía a colgar, y conmigo que ya me estaba entumeciendo de soportar el peso del viejo, un hombre bastante corpulento. El bastón humano que lo compensaba de su accidentado encuentro con este arte mudo y rengó que le gustaba mirar patas para arriba.

Un poco de teoría, canejo

Desde que me puse a mirar cuadros en la adolescencia supuse que había pensamientos que no se formaban en palabras; también que muchas veces las imágenes precedían al lenguaje y que el lenguaje cuando era poderoso hacía ver lo que mentaba, que muchas veces yo escapaba por cansancio del monólogo interior — ¡tantas letras en mi vida!— sacando fotos o pintando con fervor o intentando dibujar o parándome por la calle mirando cosas que me decían algo que se me escapaba, aunque nunca con la persistencia del fervor por la letra que me acompañaba desde la noche de los tiempos.

En estos días que escribo recuerdos y desde hace un tiempo, me zambullí con pasión en la escultura y aún en aventuras con la invención de objetos como las varitas mágicas y los talismanes. Mi época dadá en la Escuela Normal había sido duramente fustigada por Witoldo que me decía que tenía que trabajar en serio, pero produjo algunas bromas en el colegio como el huevo de señuelo que lancé contra el pizarrón en la clase de religión, gritando "Dios no existe". Pajarito Silva, el pobre profesor, esperaba que el huevo estallara y lo salpicara y puso pusilánime las manos tapando su cara aterrorizada pero el huevo rebotó con un sonido pesado y rodó en medio de las risas más desaforadas que recuerdo en mi vida. Me gustó el argumentum ad ovum que parecía confirmar mi aseveración, porque si Dios hubiera existido el huevo hubiera estallado salpicándole la cara según las leyes por El establecidas.





Hace muchos años que intento entender la iconoclastia burlona de Gombrowicz.

Aunque tenía cuadros en su habitación de la calle Venezuela (incluso un Berni, la cara de su ex mujer Paule, que yo había mirado con devoción una y otra vez desde muy chico en el Museo donde eternamente ella acariciaba un gato en otra obra) adoptaba una actitud de desdén y provocación con las artes plásticas y los pintores. (1)

Releo en Diario Argentino:

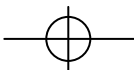
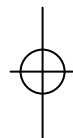
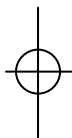
"Pintura...qué sé yo!. A lo mejor exagero con esa fobia. No voy a negarlo, a pesar de todo en un cuadro, incluso si es una copia fiel de la naturaleza, hay algo que subyuga y atrae. ¿Qué es? Qué duda cabe, un paisaje pintado nos dice algo distinto que ese paisaje al natural, su acción sobre nuestro espíritu es diferente. Pero no porque la pintura sea más hermosa que la naturaleza, no, la pintura expresará una belleza torpe, una belleza echada a perder por la mano inhábil del hombre. Pero quizá en eso se oculte el secreto de la atracción. El cuadro nos trasmite una belleza experimentada, ya vista por alguien, es decir por un pintor. El cuadro no solamente nos dice "este paisaje es hermoso", sino también: "Yo lo vi, lo admiré, por eso le he pintado.". Si consideramos que la contemplación de un objeto, cualquiera que sea, nos inflama de desesperación y soledad -porque entonces te encuentras solo frente a la Cosa y la Cosa te aplasta—quizá en ese miedo nuestro ante la Cosa en sí se encontraría la explicación del fenómeno paradójico de que un imperfecto tronco de árbol pintado nos es más próximo que un tronco natural en toda su perfección. El tronco pintado es un tronco pasado a través del hombre."

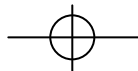
De todo este tramo del texto gombrowiciano canónico sólo "el miedo nuestro ante la Cosa" me parece que va más allá de una serie de "impresiones sensibles". No es la belleza lo que fundamenta la pintura y mucho menos la "hermosura"; es lo conmovedor de un resplandor breve,

una luz blanca o una luz negra en el cerebro, si puedo expresarme así, y muy a menudo la fealdad domesticada. Si uno observa El grito, si se mira atentamente Las meninas, si ve a Giacometti o las cosas más africanas de Picasso, o algún tríptico del Bosco (que siempre preferí a La Virgen y el niño y todas las Giocondas orondas, sólo me gustan los bocetos y los inventos de Leonardo) no está presente en ellos una versión tranquila de la belleza.

Está muy bien " el tronco pasado a través del hombre" aunque se preste a un montón de chistes y asociaciones que omito. Pero de ninguna manera pueden comprenderse los últimos 90 años de las artes plásticas o todas ellas si no se recurre a la idea de una mirada que ve lo que no está en el mundo o a lo que lo está ante otra mirada. O a la iniciativa de cualquier gesto que procede de una mente desgarrada por visiones/Otras. El impresionismo prefiere la luz sobre los objetos que los objetos mismos. Más allá se puede partir incluso del objet trouvé, o de la asociación de dos utensilios que nunca han sido juntados con intención simbólica o desconcertante como el Paraguas en la mesa de disección o entrar en ese otro planeta de los formalistas rusos diseñando ciudades espaciales o alas de Tatline, y llegar al body art,— como extremo destructor del realismo, por exceso: un hombre/Cosa puesto delante del espectador, sin mediaciones, una subjetividad vuelta objeto respirando ante el espectador aire enrarecido.

Hay, respecto al body, una foto profética del "Monumento a Witoldo" donde el monumento es Witoldo de cuerpo presente, que fotografié por broma instigando a Mariano—que adoraba al Viejo hasta un punto que me fastidiaba —a inclinarse con devoción ante él con las manos hacia arriba. Le pedí a Witoldo que se subiera a una laja y posara para tal estatua-foto sacada en el 58 bastante fuera de foco, lo que la hace mejor, y reproducida en Tango Gombrowicz, un libro polaco compilado por Rajmund Kalicki entre 1978 y 1982, publicado en 1984. El epígrafe dice ...wykoanl na scianie w technice hiperrea-





listycznejten moj genialny wizerunek, lo que no sé en absoluto qué significa pero sí que nada tiene de hiperrealisty.

A causa del inmenso placer que siento por hincarle las pelotas a la mayor cantidad de gente posible a lo largo del mundo...¿resulté acaso precursor de Greco, aunque él me ganó poniéndose a sí mismo en un marco?...

Me parece, además, que lo común al arte dadá y post superrealista es el antirrenacentismo que empieza o vuelve en la era moderna con el cubismo, la rotura o expansión de todas las perspectivas y la puesta en evidencia del alma enferma y tajeada del hombre (aunque es verdad que aparece en el arte medioeval con otro sentido donde predomina la inquietud por la otra vida, el Cielo y el Infierno) o nuestra falta de suelo sobre el que pararnos en este mundo que nos aparece ajeno.

Eso se expresa desde hace años: una subjetividad tajeada, de pié aún sobre un piso cada vez más empinado.

Valen esas entradas de Gombrowicz a las salas de exposición, esos actos --que fueron mucho más allá que sus reflexiones, un si es no es demasiado clásicas---: dar vuelta los cuadros, acosarlos, (y si viene el caso quemarlos) así como la noción de hombre está dada vuelta y acosada (y cocinada en una hoguera de símbolos en el combate psíquico). Pero esto es una necesidad política derivada de la constitución de un Imperio que con las guerras anule La Guerra; hablaré de eso en otra parte.

Si Gombrowicz lo volviera a hacer en el Infierno en estos días con cuadros de estos días, el patas arriba le mostraría otro patas para arriba, y otro, y otro, ad infinitum.

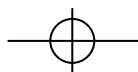
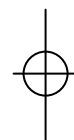
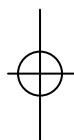
El expresionismo de Víctor había empezado con eso en esos años provincianos casi sesenta con sus trazos de pincel seco sobre papel, al-

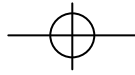
go japonés en una angustia Artliana opresiva.

(1) Considerar muda a la plástica y por eso mismo inferir su inferioridad me remite al Tratado de la Pintura. ¿Por qué lo escribe Leonardo? ¿Para propagandear a Luca Pacioli o a Vasari, para divulgar lo que la noción científica óptica traía al mundo, para introducir a la vez nuevas nociones derivadas de la cámara oscura, la de un mundo objetivo desubjetivizador y los pinitos del método experimental en las ciencias naturales que descubre por sí mismo sin leer a Bacon? (Ver Leonardo como Filósofo de Paul Valery, creo). Pero la perspectiva introduce a la vez la objetividad y la ilusión, el punto de vista centrado en la trayectoria del rayo de luz cuyo conocimiento permite la prestidigitación de las apariencias de un mundo tridimensional representado en un plano... (¿La ilusión no lleva a la idolatría?)

Y luego todo esto termina hoy en la holografía, que junta la ingenuidad del espacio medioeval, porque la holo es tridimensional, pero absolutamente no/subjetiva, es la ingenuidad de la máquina que no puede mentir ni simbolizar, y lo junta con la representación ilusoria del mundo real, representación que trajo la perspectiva siglos atrás sin saber a dónde iba a llegar, aunque o porque la holo sea una ilusión más perfecta, un doble lumínico de un recorte de mundo elegido.

La HOLO: Réplica intangible de un fragmento del mundo, fin de la interacción entre la subjetividad y (digamos) el No Yo, volatilización simultánea del individuo y del Arte como puesta en obra de la tensión subjetiva/objetiva. Inmersión del hombre absolutamente en la técnica, conversión de la humanidad en tornillo, bueno, la expresión de ese criterio o voluntad de conversión en pieza helicoidal, lo que termina por instalar la enfermedad psicosocial del pánico y el pavor nocturno. Al hombre le falta un tornillo porque el poder lo convierte en ese artilugio. La holo procede del mismo principio de representación que inicia Leonardo al comprender





las aplicaciones del descubrimiento de la Cámara Oscura, un dispositivo científico primitivo, un juguete aún sin aplicación en el cuatrocento hasta su exaltación en la Nikon, las cámaras captando el vislumbre en sales de plata sobre un plano. La holo es la cámara oscura del láser, el haz coherente envuelve al objeto y produce se espectro técnico.

O las cámaras tri, precursoras tontas de las holo, con sus dos objetivos de cristal, que parecen la realización de la estética tranquila de lo lindo en las vacaciones erigido en el modo de hacer arte, aunque siempre habrá alguien que ponga un cadáver verdevioleta ante los objetivos, algún díscolo niño rico porque las "artes" tecnológicas son carísimas...aunque se vea al Creador en el ví/Deo.

Cuando el mundo visual medieval, visionario de representaciones interiores/exteriores sin distinción entre sueño, delirio, éxtasis, contemplación, vigilia, cuando el "mundo objetivo" se pegaba al "alma" y no se distinguía entre la alucinación, la revelación, el éxtasis, el terror del infierno y el goce del cielo, y tanto navegaba el barco en los mares cuanto simbolizaba el tránsito de las almas o la nave de los locos. Al quebrar Leonardo y su banda heavy de la Proporción Áurea las visiones que André Malraux llamaba "el imaginario de verdad", y dar el primer paso hacia una especie de "imaginario de realidad", bien lo podemos considerar el responsable del perfil de nuestro mundo, que amaga con terminar o al menos tajar la subjetividad en fetas. Bueno, claro que esta afirmación es política.

Eso quiere decir que este hombretornillo se consigue tanto por medio de las bombas cortamargaritas como por medio de la persuasión hipnótica derivada a su vez del análisis motivacional, el verdadero demonio conceptual.

Pero el Tratado-- para volver al árbol por cuyas ramas nos fuimos--, también es un libro sociológico.

Por lo que recuerdo, Leonardo se concentra en el intento de deponer el principio de autoridad reinante en los claustros, en despachar su com-

plejo por no saber latín y ser desdeñado por esta falta (tal como enseñaba a su hijo el carpintero Cateura de Landrú). Todo ese coté del divino Leonardo no es otra cosa que un intento de cambiar de status a la pintura que se encontraba en una apreciación devaluada (por proceder de las manos) cercana a los de los talleres y a los artesanos en épocas en que el ocio caballeresco encontraba tan solo en el clero y en los claustros la dignidad del obrar en las tareas casi siempre vanas del erudito que citaba sus citas en una estructura de cajas chinas, donde el origen de los saberes se mojaba en segundas y terceras aguas.

La vida experimentada o el conocimiento descubierta, se perdían por completo en una red de referencias al principio de autoridad .

Leonardo se enoja con los poetastros y los profesores; de manera extraña, porque el argumento es similar al de Gombrowicz pero el resultado es inverso Aunque coincide en las mismas inyectivas, él quiere situar a la pintura en lo más alto de la consideración social. Pero 500 Años no pasan en vano, y viene G. a decirle a los pintores que están debajo en la escala social porque son mudos y la palabra manda.

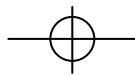
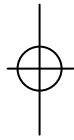
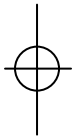
Leonardo buscó una legitimación para la pintura, que al fin se fue consiguiendo con el tiempo. Gombrowicz intentó deslegitimarla, ponerla a sus pies, burlarse al fin de ella, pues en el principio fue el Verbo y porque secretamente algo temía de la imagen o de algo que procede de la imagen.

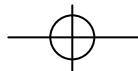
El Verbo es mejor sin duda: creó el Mundo y Ferdydurke.

Pero Witoldo se olvidó del Fausto. Goethe prefirió esta traducción del Génesis:

En el principio era la acción, la muda acción.

Tal vez en el fondo en el fondo, y muy en el fondo, el Viejo tenía razón. Aunque creo que se piensa con imágenes, que las artes plásticas son otra manera de pensar, me alarma una afirmación de Wigenstein: la imagen no puede negarse.





“Yo ya extrañaba la fama de chiquito”

Benito Laren recuerda su niñez, adolescencia y juventud (primera parte)

Por Iván Calmet

Yo nací en San Nicolás en el 62, en un hospital que se llamaba Buenos Aires. De cuando era chiquitito no me acuerdo, recién de los seis, cuando vivía a una cuadra de la casa del Acuerdo de San Nicolás. En esa misma cuadra había una masonería, por eso será que siempre me llamaron la atención las ciencias ocultas. Esa casa fue visitada por Belgrano y San Martín cuando reclutaban gente en San Nicolás. Una tía nos criaba a mí y a mi hermano mayor. Daba la casualidad que ahí vivía un viejito que pintaba y era más o menos famoso en la ciudad. No sé si me atraía o no la pintura en ese momento. En la escuela me costaba mucho. Mi hermano que iba un año antes y mi mamá querían que yo hiciera los dibujitos de la escuela, pero yo era un desastre. Cuando tenía siete años nos trasladamos más lejos, como a veinticinco cuadras y ahí todo era descampado. Por eso empezamos con actividades de otra clase porque en el centro estábamos muy encerrados y no nos dejaban salir.

Respecto al coleccionismo... cuando vivía en la casa de esa tía había una señora que limitaba con el fondo que no tenía hijos y por eso nos quería mucho. Nosotros le tirábamos piedras y ella nos insultaba y como no sabíamos insultarle le decíamos: "Cebolla, ajo, papa", cosas así... no teníamos contacto con otros chicos... mis padres fueron terribles, era un estilo Inquisición y Hitler todo junto.

Esta señorata coleccionaba todo lo que le caía, muñequitos, soldados... y muchos años después la fuimos a ver y tenía un estante con todo los muñequitos que le caían. Hasta que se murió, hace unos años, tenía todo eso guardado. Nos apreciaba mucho.

No teníamos contacto con otra gente, sólo entre mi hermano, yo y otra hermanita. Mis padres

siempre tuvieron problemas para eso... para ir al cine, cuando yo tenía 18 años, les tenía que pedir permiso a ellos y no me dejaban salir. Toda una historia con los viejos.

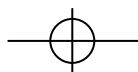
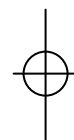
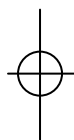
Me costó mucho aprender a leer, aprendí como en segundo grado (risas). Durante la primaria no estudié ni un día, nada, era un desastre. Iba mi mamá, hablaba y me pasaban de grado. El colegio era salesiano, Yo estaba siempre en la luna, no entendía porque los planetas estaban tan desgraciados como este. Cuando estaba terminando la primaria tenía dos amigos y formamos un grupo. En la televisión daban "Dos tipos audaces" y nosotros éramos "Tres tipos audaces", y nos metíamos por todos lados, había una iglesia con puertas escondidas y ahí tratábamos de buscar cosas en los recreos, siempre nos agarraban y por eso teníamos problemas.

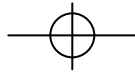
Dibujar me gustó siempre, a los 13 años copiaba las tapas de las historietas de Hijitus y con uno de estos muchachos del grupo escribíamos historietas, las que nunca pude recuperar.

Después paso algo por lo que no pude seguir en esa escuela (risas). Con estos "Tres tipos audaces" compramos una caja de cohetes y uno tiró uno en el salón de actos. Hizo una explosión enorme, y como un chico que nos vio nos delató nos echaron. Esto fue en 1973 cuando estaba terminando la primaria.

Después ingreso al secundario, al E.N.E.T. N° 1, que quedaba lejos. Me fue fácil ingresar ya que mi hermano iba ahí. Nunca estudié... tenía problemas para estudiar... no sabía que estaba acá... tenía problemas de relación con la gente. Igual iba a la escuela y tenía un montón de amigos.

Cuando entré en primer año mis compañeros no sabían como me llamaba porque era nuevo. Los de tercero habían tenido un compañero que se llamaba Benito Urquiaba, fundador del ERP,





que era muy parecido a mí, casi idéntico, con otros anteojos y con pelo, en esa época; entonces cuando me vieron formando fila empezaron a gritarme: "Benito, Benito" y como mis compañeros no me conocían me quedó ese nombre. En primer año venía bien, porque tenía unos amigos con los que estudiaba mientras ellos repasaban en el recreo. Cuando pasé a segundo año me separaron de ellos y fue todo un desastre y me llevé como siete materias, pero pasé de año.

En tercero se me despiertan las ganas de escribir... como si fuera una fiebre. Yo iba a la escuela a escribir. Escribía poesías, cuentos y dibujaba. Hacía un dibujo por mes en las láminas de dibujo técnico. Yo hacía dibujitos de conjuntos musicales. Me gustaba escuchar los hits y Abba; el segundo dibujo que hice se llama "The marcian club" (Colección Bruzzone)

Cuando paso a tercero me tocan unos amigos que no me gustaban para nada... me daba miedo pasar a dar lección. Y ese tercero lo repetí, fue terrible. Yo iba al colegio a escribir cuentos... estaba haciendo un libro... no hacía lo que tenía que hacer pero sí lo que estaba sintiendo. Yo en todo momento sentía que iba a ser reconocido.

Yo extrañaba la fama de chiquito, siempre me pasó eso y siempre busqué ese camino.

Después repito ese tercero y me encuentro con unos chicos más piolas. El tema es que repetí tercero, cuarto y quinto. La secundaria la hice en nueve años. A lo último yo me firmaba la libreta, pero no me llamaban a las reuniones de concepto porque ya era mayor de edad. Eso hizo que después soñara que me falta un año para terminar la escuela. Un trauma terrible. Al final terminé porque sino estudiaba no me recibía y mis viejos no me dejaban que abandonara. Me recibí en 1983. Decían que me iban a dar dos títulos.

Tuve la suerte que cuando me recibí enseguida

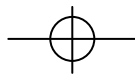
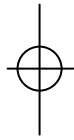
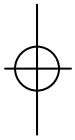
entré a trabajar. En la acería Somisa habían habilitado un horno más y como necesitaban gente y mi papá trabajaba como plomero en el barrio de los jefes de la fábrica me consiguió el trabajo. Ese barrio donde vivían los jefes se construyó junto a la acería, las casas valían U\$S 100.000 y además tenía un barrio para los obreros.

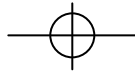
En esa época me gustaba Bradbury y yo me creía un escritor importante, entonces me compré una súper máquina, una Hermes 19, me salió U\$S 800... todo un sueldo para esa máquina... con entrada para computadora, vos escribías una frase, después tocabas una tecla y te marginaba... ¡una barbaridad! Yo lo que hacía era escribir cuentos y poesías. También escribí un libro de cuentos cómicos... todos sin publicar. Mandé uno a un certamen local y me dieron una mención. También mandé uno a la Fundación Givré de la Capital. Y entre 1400 trabajos entre Latinoamérica y España eligieron veinte. A cada uno le daban una plaqueta y a mí me tocó una. El cuento era sobre un compañero de escuela que se quería suicidar. Ese cuento que era de una hoja lo perdí y no lo pude encontrar nunca más.

Por suerte no hice la colimba, había pedido prórroga, después les dije que no veía ni medio y me pusieron deficiente en aptitud física. Yo en realidad veía y sabía que la colimba era algo horrible ya que mi hermano la había hecho, además hubiese perdido otro año más.

Cuando entré en la acería pedí laboratorio, sino te mandaban a los galpones. Un amigo mío en otra fábrica de acero, Acindar, murió aplastado por una palanquilla. Ir a los galpones era horrible.

El laboratorio era como una cocina y tenía unos equipos electrónicos, los espectrómetros, que eran como unos roperos con botones. Ahí preparábamos las muestras. El lugar era malísimo,





no tenía ventanas, estabas con una luz que te agotaba la vista, tenías que moler una escoria que te arruinaba los pulmones y tenías que cortar una muestra de acero que te arruinaba el oído. Te destruía.

Después teníamos que estar por turnos de mañana, tarde y noche durante siete días... era horrible. Trabajé ocho años, hasta 1990 y los que se quedaron siguen estando en el mismo lugar, no van a ningún lado. Eso fue como una cárcel porque yo del trabajo iba a mi casa, pintaba...

Yo quería ser algo... o sea superarme. Porque ahí no te pagan por la capacidad sino por el horario. Te hacían trabajar muchas horas extras, y eso era como ir a rendir. Para mí lo peor en el mundo era rendir y estudiar. En esos días dormís cuatro horas o menos, tenías que estar dieciséis horas y tenía dos horas de viaje. Una cosa horrible. Vos entrabas de noche y salías de noche. Cuando en 1987 gano el premio de literatura ya había empezado a pintar. En septiembre del 1985 empiezo como profesional. Todo empezó porque el laboratorio no tenía ventanas y se me ocurrió que si pintaba un cuadro de una ventana lo podía llevar allá. Y sería más divertido ver eso ahí. Empecé copiando una obra de Aniko Szabo de una vista aérea del Parque San Martín, y la hice con dos ventanitas a los costados para que no sea igual al cuadro original. El título que le puse fue "Desde mi temperamental ventana", porque era una ténpera. Lo pinté y me salió tan bien que no lo llevé al trabajo, porque cuando tomaban café podían salpicarlo y me dije: "Me lo van a arruinar acá". Tiene ochenta por un metro diez y está enmarcado y todo. Ese fue el primero y lo pinté en tres meses. Y una vez que empecé a pintar no pude parar... creo que me pasó lo de Van Gogh... te dan unas ganas de seguir y seguir... Pero siempre tratando de hacer algo nuevo... sobresalir.

Como no sabía pintar... decido aprender con una señora cerca de la plaza principal de San Nicolás donde Rosas mató como a catorce tipos cuando vivía allá. En el taller había un mon-

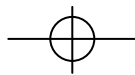
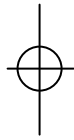
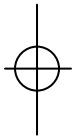
tón de gente, llegué a ir tres días. Creo que fueron tres porque había unas chicas bárbaras además de la profesora... pero te atendía re mal, tenía como treinta tipos... un rato con cada uno... cuando te hacía pintar sobre tela te hacía trabajar con los colores que ella quería. Duré tres días y me fui, y como quería seguir aprendiendo me compré unos cursos en el quiosco. Uno de historia del arte en la pintura, uno de dibujo y uno de dibujo y pintura que era de España y traía el material... ténpera, pinceles, todo. En 1986 empiezo con acrílicos y óleo, pero pintó sólo diez en todo el año. Y justo en enero de 1987 empiezo con el vidrio.

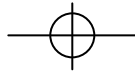
Yo iba a comprar pinturas a un lugar que se llamaba Da Vinci, y conozco a un señor que trabajaba con una pintura que la tiraba sobre un espejo y quedaba bastante bien. A mí se me ocurrió meterla sobre un vidrio para que brillara más además del espejo.

Cuando gano el premio de literatura, ya había dejado de escribir, y le muestro un cuadro a Givré y me dice que nunca había visto nada igual. Entonces se me ocurrió registrar el sistema que es como un vitraux con un espejo. Ese año hice doce cuadros, después diseñé la colección de moda, que ahora va por ciento veinte modelos. Al principio hice cuarenta todos juntos y de a poco salió el resto. Después fui adaptando la brillantina y ahora los papeles. En otro momento en el que le quería dar distorsión y no sabía como, lo consigo con vidrio de reloj espejado.

En el trabajo en 1990 conozco a un tipo que venía a arreglar los equipos. Y le dije al coso este que yo quería hacer un cuadro físico donde se encienden luces en las ventanas y en los rayos. Y me termina dos, el de la casa con ventanitas y el de la cámara de fotos.

En esa época viene a San Nicolás el Hiper Tigre, un supermercado de una cuadra, y yo para hacerme famoso... porque no me conocía nadie... (mandaba cuadros de vidrio a los certámenes y me rechazaban de todos lados, de Paraná, Córdoba, Rosario, del Chandon de Capital...)





La idea era trascender, y pensaba que si hacía una obra grande y la ponía ahí, la gente se iba a dar cuenta y empezaban a valorarlo, como pasó con el Guernica. Entonces hago un cuadro con un tigre que tiene dos por un metro, en un vidrio de un centímetro para que no se rompa y le conseguí un marco enorme de madera estilo francés. Trabajé sobre la base del marco y para arreglarlo tardé un mes porque tenía una infinidad de capas de pintura, lo pinté todo con los detallecitos y después en dos meses lo pinté. Apenas lo vio el gerente me pidió que lo llevara para allá... la idea era vendérselo al dueño. Estuve todo un año para verme con el dueño que tenía 14 supermercados, una casa en Miami y un hijo que corría en rally. Pero... un miserable... ¡un miserable! (risas)... me dijo que no tenía plata, lo fui a ver a Rosario donde tenía una flota de camiones de esos de doble trailer y me contó que estaba quebrado.

Entre 1987 y 1988 me carteaba con el Centro Lincoln de Capital pidiendo direcciones de galerías de afuera y notaba que en Nueva York las obras de arte se vendían a precios monumentales. Por eso dejé de escribir y empiezo a pintar para vivir del arte. Ellos me dan la dirección de un museo, el Corning de Nueva York que es el más grande de vidrios y por correo les mando una muestra de lo que yo hacía, la aceptan y queda depositada en el museo. Al ver que me aceptan uno les mando cuatro más. Me responden que lo mío quedaba expuesto de manera permanente en la zona de contemporáneos y me recomiendan dos galerías para exponer: Seller y Edelweiss. A ellas también les envío el material. Y cada vez que llegaba de la fábrica, esperaba recibir respuesta para ver si mostraba allá. Y no pasó nunca.

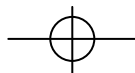
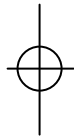
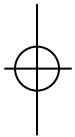
Yo todo lo que hacía lo guardaba porque en casa no tenía apoyo de mis padres, ellos decían que estaba haciendo pavadas y no podía colgar ningún cuadrito. Todo lo tenía guardado en el placard, si venía alguno tenía que sacar todo para mostrárselo. Todo estaba apilado ahí. A

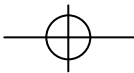
raíz de esto yo me voy a vivir solo a un departamento y lo llené de obra. Todo el dinero que ganaba en la fábrica lo gastaba en los cuadros con la idea de ser reconocido.

En 1991 sale un aviso en el diario Clarín buscando artistas para el Rojas. Como yo trabajaba siete días seguidos, y después tenía cuatro libres, me vengo a Capital a ver que podía hacer. Me fui con todo el material y me recibieron Pablo Bolaño, Gumier Meier, Magdalena Jitrik y otra chica. Les gustó y enseguida me dieron fecha. Pero ellos no pudieron ir a ver la obra entonces tenía que llevárselas.

Vengo a Capital con un montonazo de obra (para ese entonces ya había pintado el Tigre) para que lo viera Gumier y seleccionó una parte. Como estaba la Feria del Libro en esos días, hablé con la directora y le mostré los electrónicos y me los hizo mostrar enseguida a pesar de que ya estaba inaugurada la Feria.

Para la inauguración del Rojas llegué con lluvia. Y por culpa de ella no había podido sacar el cuadro del Tigre por mi balcón, el cuadro no pasaba por ningún otro lado. Llegué a Buenos Aires, monté todo y ni siquiera tuve tiempo de volver al hotel a cambiarme. Ese día de inauguración seguía lloviendo y por eso no fue nadie, sólo cuatro personas. Hablé mucho con Miguel Harte, también estaban Londaibere y Pombo. A ellos les gustó mucho pero yo pensé que no había pasado nada con la muestra ya que eran sólo cuatro personas. En esa muestra empecé vendiendo, la primer rueda se la vendí a Estela Benvenuto (de la Campagnola) a \$ 300, Jacoby me compró dos de la moda a \$ 100 cada uno y Cristina Schiavi también me compró. Vendí como seis o siete, un montón. En 1992 me invitan a exponer con Gumier y Schiliro en Giesso. Y yo seguía pintando y trabajando en la fábrica con la idea de ir a Nueva York y triunfar allá. Ya tenía mis contactos con los marcianos y los videntes que me decían que afuera era el triunfo. Yo no sabía que acá la gente me valoraba...





Dos charlas fuera de lugar

Por Héctor Libertella

1. Leído en la Biblioteca Nacional

Esta comunicación iba a ser presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el transcurso de las jornadas "La pasión de la mirada" organizadas por la Fundación Proyecto al Sur. Pero se leyó por error en la Biblioteca Nacional. Casi al final, el autor descubre que no está donde está y ha cambiado lugares y públicos. (Se advertirá a partir de ahí el cruce topológico que improvisa entre el Museo y la Biblioteca.)

El título de este Encuentro, "La pasión de la mirada", me remite a una cadena etimológica que estiraré al máximo. Pasión, sabemos, viene del griego pathos, que define la experiencia o el carácter, la disposición moral, lo más típico y propio de algo o alguien. Como quien dice "Picasso tiene pathos, el viejo pintó con experiencia y carácter". Pero como las palabras no se quedan quietas, a continuación de pathos y de la misma raíz llega pasión (esa etapa enérgica de relación con las cosas). Así hay quien dice, por ejemplo, que Bacon es un apasionado de la figura. La pasión después, al exagerarse, empieza a ser desconfiable -una fuerza ciega y peligrosa, de doble filo-, y entonces junto a ella aparece otra palabra que también viene de la misma raíz: padecimiento. Y las artes plásticas están llenas de obras de padecimiento, donde se ve que no es nada fácil para la mano darle naturalidad a lo que pinta; aunque lo consiga y sea una maravillosa mano natural como, por decir cualquier cosa, la de un Soutine o un Bonnard (es decir, obras a las que se les nota que están muy trabajadas.)

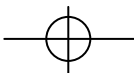
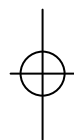
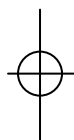
El padecimiento a su vez tampoco se queda en sí mismo y quiere avanzar otro poco hacia el riesgo o la corrupción del soporte, y entonces aparece otra palabra de la misma raíz que es

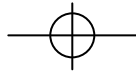
patología, esa parte del diccionario que según la medicina estudia la enfermedad o el morbo. Y la pintura está llena de morbosos que han dibujado con pulso fantástico su propia enfermedad (¿quién entre nosotros?).

De manera que, si aquí se tratara acaso de la pasión de la mirada, enseguida adviene esta pregunta: ¿cuál mirada, la sana que está más cerca de la felicidad del arte, o la que corre con pasos rápidos a la cama del enfermo o la que sufre y tiene dolor o bien la que evoca algo de lo que alguna vez se llamó placer?

Si por casualidad estoy instalado en el Museo Nacional de Bellas Artes, voy a recuperar un comentario de Lacan que ya mismo tramo con lo que tal vez se ve tal cual en Las Meninas: "El cuadro es una trampa. Pide al ojo que deposite en él ese objeto parcial que es la mirada, la cual se da con el pincel sobre la tela para que usted dé a luz su propia mirada ante el ojo del pintor". Ahora bien, ¿qué idiota le entregaría su mirada completa al ojo fractal de Velázquez? ¿Quién nos espía desde atrás, allá en el fondo del cuadro? Ustedes conocen mejor que yo la vieja discusión sobre la elipsis del sujeto en el arte barroco... (Más adelante retomaremos el tema del idiota.)

Excavando con su casco metido hasta las narices y lleno de tierra en las montañas del antiguo país de Ur, el arqueólogo descubre por fin entre las ruinas una reseca tablilla de arcilla donde el Rey Asirio dice lo que piensa en jeroglífico. Desde lo alto de un zigurat, nuestro Rey ve a millones de sus súbditos que le desfilan abajo, cargando en sus hombros templos y monumentos para que él mire las grandezas que posee. Entonces limpio un poco la tablilla porque quiero saber qué piensa ese Rey de su pueblo, y leo: "A éstos la diversión los une en un día de fiesta. Tienen piernas de reptiles que se arrastran, mu-





cho hombro para cargar piedras enormes y dos ojos bien abiertos para verme y admirarme cuando pasan junto a mí. Pero yo soy el Rey porque soy distinto y me enoja. Mi ojo que ve ve que todo lo aburre. El ojo perfecto es el que no ve. Yo no quiero ver nada salvo mis ganas de apretar bien los párpados y divertirme en lo oscuro". (No están los ojos, a veces, desprendidos de la mirada monárquica.)

Se dice también que una mirada es una lectura -por aquello de "la mirada crítica"- . Y las dos cosas se encuentran en una sorprendente declaración de los cardenales y obispos reunidos en el Segundo Concilio Niceno. El caso sí es sorprendente, aunque la declaración haya sido formulada allá por el Año del Señor 787, cuando todavía se discurría si el asiático bárbaro tenía alma o no: "La pintura es libro para los idiotas que no saben leer". Mirar un cuadro, acá, sería una operación tan rudimentaria como sustitutiva del libro para los pobres de espíritu que no saben leer. Con lo que este Museo de Bellas Artes queda como un vergonzante "Anexo", el salón de idiotas de la Biblioteca Nacional que está a unos pocos seiscientos metros de este sitio, y adonde podríamos transportarnos ya mismo para recuperar cierta lógica de la lectura.

Tengo, entonces, derecho a preguntarme: ¿qué mira el idiota? ¿Será la suya una mirada enferma, o acaso apasionada como la de King Kong observando con esos ojos tiernos a su amada humana?

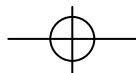
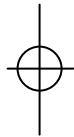
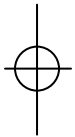
Ésta vendría a ser la pregunta: ¿por qué, en qué casos y cómo cambiamos de posición en esa cadena etimológica que va del pathos a la pasión, después al padecimiento y por último a la patología y/o enfermedad o morbo de la mirada? Desde el misterio manso del buen salvaje que esconden nuestros dos ojos un poco idiotas al enojo o los ojos llenos de ira de un Rey

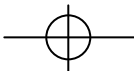
soberbio y hasta al simple hecho de mirar, contemplar un cuadro y dejarse "rayar" por él, colocado en el más acá de la interpretación que siempre fue patrimonio del libro o del saber libresco que nos rodea y nos cerca, éstas son las pocas posiciones que puedo ocupar mientras termino de leer lo que estoy leyendo en el corazón mismo de la Biblioteca Nacional.

2. Leído en el Museo Nacional de Bellas Artes

Conferencia que debió ser pronunciada en la Biblioteca Nacional, en el seno de las jornadas "Ecos del Barroco en la Argentina". Al haber equivocado fechas y lugares, el autor se encontró leyéndola en el Museo Nacional de Bellas Artes ante una azorada platea de pintores y críticos de arte.

Consideremos por un rato la moda de lo sagrado en literatura. ¿No volverá a insistir ella en esa religiosidad que tuvo su estela en el barroco? Aunque nada parece, aquí y ahora, volver; o bien no volverá como era. Para establecer una relación cualquiera, la cruz y la espada serían una mera analogía que tampoco necesita de la pluma para hacerse homología. Desde la Crónica de Indias a la literatura actual, ¿no serán las sacras arcas del español las que se abren y hablan por mil y una bocas de un texto futuro? Sí hay, tal vez, en esta expresión, un eco del barroco, la pompa, el "pesado vacío" que dice muchísimo, pero para pocos -y menos para Dios-, y que tantas veces se ha identificado con cierta literatura. Por lo mismo que sería mejor proponer muy distintas preguntas para una misma respuesta: ¿adónde, en qué rincones del mercado la lengua castellana sigue durmiendo su larga siesta de siglos? ¿Cuáles serán las perversiones históricas (sintácticas) que ocurren en el interior de ese sueño? ¿Algún lector podría despertar hoy para saberlo todo de





una sola mirada, sin necesidad de participar en la guerra de las interpretaciones?

Evoquemos, al azar, tres palabras que definen por rutina una literatura americana: imaginación, mito, realidad. A continuación, las tres podrían ser traducidas por otras cuatro; y éstas, a su vez, por otras cinco o seis más. De manera que aquí sería posible elegir dos series de tres combinaciones cada una. Por un lado barroco, neobarroco y neo-neo barroco y, por el otro, en lugar de imaginación, mito y realidad, cualquier otra cosa que suene a imaginería, mimo y rolidad, en el sentido roller de rodar roles o cambiar los papeles.

¿Acaso las dos series no se corresponden? Imaginería evoca la iconografía del barroco más puro y clásico -si en esto de barroco y clásico no hubiera paradoja-. Mimo evoca a alguien con la cara pintada de blanco: ese toque de artificio que es el personaje favorito del neobarroco ("Sean brechtianas", aconseja una voz de Sarduy en Cobra.) Rolidad va con neo-neo barroco. No sólo se cambiarán papeles e idiomas al escribir, sino que al final todos los papeles volarán por el aire en una gran fiesta o carnaval y darán esa constelación, ese cielo estrellado que Sarduy tomó de la ciencia para rebautizar, reduplicar y caer en una exacta clave de sonido: Big Bang!

Ese cielo celeste argentino podría representarse como si fuera un techo de cartón caído sobre unas cuantas cabezas. Un pequeño cielorraso de utilería donde quedaron incrustados muchos textos coloridos, los que volaron en pedazos después del estallido cubano; como engarces suspendidos en la parte alta de un cajón hermético.

¿Y por qué, ahora, esta referencia a la tradición hermética? Tal vez sólo valga para recordar que no todo es fácil porque sea comunicativo, y que no todo el país argentino ha sido una práctica en la vulgaridad. Pues si algo definió a las literaturas de Cuba y Argentina fue, justamente, eso: ser, en los intersticios del mercado, una actividad fuera de lo normal. ¿Es esto lo que com-

partieron ambos países durante los últimos cuarenta años: el saber distinto de la literatura, su andar común; una calle?

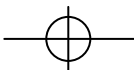
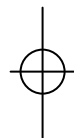
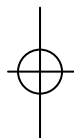
Como que las palabras no son inocentes. Para volver a Sarduy, la primera vez que algunos argentinos lo leyeron fue en una revista que se llamaba, precisamente, El cielo. (1) Una publicación de sólo tres números que, por su propio carácter, estaría lejos-lejos, afuera-afuera de ese Broadway ruidoso que constituían el brillo del estilo personal y las mitologías de América. Una revista por la cual muchos escritores siguen todavía brindando, con una expresión en otra clave de sonido que ahora suena al descorchar de una botella de champán: ¡Off-off Boom! (2)

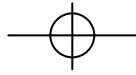
¿Hablamos de esos escritores tan distantes del boom literario si decimos la Cruz a la espalda o la espada en el Libro? Es mucho símbolo para indagar en la naturaleza de algunos practicantes extremos -una especie de templarios de la literatura-. Pero quien haya llegado a militante habrá sentido, antes, la necesidad de estar protegido o contenido por una madre, sistema, religión. En lugar de la angustia del gaucho prófugo -llámese Hormiga Negra, Martín Fierro o un Juan Moreira off-off Broadway- que sólo apela al estímulo del hábitat sureño para escaparle a la escena teatral de una partida organizada de soldados. (En cambio, entre tantos símbolos duros aquí también han aparecido, después del show, en el festejo que se hace luego de la función en el camarín de la literatura, el champán y el amoroso cielo celeste argentino -el celestino-, el que seduce al escritor prometiéndole casamiento con alguna Forma.)

Notas

(1) Dirigida a la sazón por César Aira y Arturo Carrera.

(2) Boom: expresión con la que se denominaba en los años '60 al destape de la literatura latinoamericana en el mercado. Tal vez quiero decir que Sarduy y sus lectores locales estaban fuera-fuera de esa vitrina.





cho hombro para cargar piedras enormes y dos ojos bien abiertos para verme y admirarme cuando pasan junto a mí. Pero yo soy el Rey porque soy distinto y me enoja. Mi ojo que ve ve que todo lo aburre. El ojo perfecto es el que no ve. Yo no quiero ver nada salvo mis ganas de apretar bien los párpados y divertirme en lo oscuro". (No están los ojos, a veces, desprendidos de la mirada monárquica.)

Se dice también que una mirada es una lectura -por aquello de "la mirada crítica"- . Y las dos cosas se encuentran en una sorprendente declaración de los cardenales y obispos reunidos en el Segundo Concilio Niceno. El caso sí es sorprendente, aunque la declaración haya sido formulada allá por el Año del Señor 787, cuando todavía se discurría si el asiático bárbaro tenía alma o no: "La pintura es libro para los idiotas que no saben leer". Mirar un cuadro, acá, sería una operación tan rudimentaria como sustitutiva del libro para los pobres de espíritu que no saben leer. Con lo que este Museo de Bellas Artes queda como un vergonzante "Anexo", el salón de idiotas de la Biblioteca Nacional que está a unos pocos seiscientos metros de este sitio, y adonde podríamos transportarnos ya mismo para recuperar cierta lógica de la lectura.

Tengo, entonces, derecho a preguntarme: ¿qué mira el idiota? ¿Será la suya una mirada enferma, o acaso apasionada como la de King Kong observando con esos ojos tiernos a su amada humana?

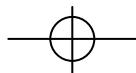
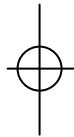
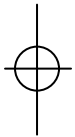
Ésta vendría a ser la pregunta: ¿por qué, en qué casos y cómo cambiamos de posición en esa cadena etimológica que va del pathos a la pasión, después al padecimiento y por último a la patología y/o enfermedad o morbo de la mirada? Desde el misterio manso del buen salvaje que esconden nuestros dos ojos un poco idiotas al enojo o los ojos llenos de ira de un Rey

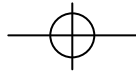
soberbio y hasta al simple hecho de mirar, contemplar un cuadro y dejarse "rayar" por él, colocado en el más acá de la interpretación que siempre fue patrimonio del libro o del saber libresco que nos rodea y nos cerca, éstas son las pocas posiciones que puedo ocupar mientras termino de leer lo que estoy leyendo en el corazón mismo de la Biblioteca Nacional.

2. Leído en el Museo Nacional de Bellas Artes

Conferencia que debió ser pronunciada en la Biblioteca Nacional, en el seno de las jornadas "Ecos del Barroco en la Argentina". Al haber equivocado fechas y lugares, el autor se encontró leyéndola en el Museo Nacional de Bellas Artes ante una azorada platea de pintores y críticos de arte.

Consideremos por un rato la moda de lo sagrado en literatura. ¿No volverá a insistir ella en esa religiosidad que tuvo su estela en el barroco? Aunque nada parece, aquí y ahora, volver; o bien no volverá como era. Para establecer una relación cualquiera, la cruz y la espada serían una mera analogía que tampoco necesita de la pluma para hacerse homología. Desde la Crónica de Indias a la literatura actual, ¿no serán las sacras arcas del español las que se abren y hablan por mil y una bocas de un texto futuro? Sí hay, tal vez, en esta expresión, un eco del barroco, la pompa, el "pesado vacío" que dice muchísimo, pero para pocos -y menos para Dios-, y que tantas veces se ha identificado con cierta literatura. Por lo mismo que sería mejor proponer muy distintas preguntas para una misma respuesta: ¿adónde, en qué rincones del mercado la lengua castellana sigue durmiendo su larga siesta de siglos? ¿Cuáles serán las perversiones históricas (sintácticas) que ocurren en el interior de ese sueño? ¿Algún lector podría despertar hoy para saberlo todo de





cho hombro para cargar piedras enormes y dos ojos bien abiertos para verme y admirarme cuando pasan junto a mí. Pero yo soy el Rey porque soy distinto y me enoja. Mi ojo que ve ve que todo lo aburre. El ojo perfecto es el que no ve. Yo no quiero ver nada salvo mis ganas de apretar bien los párpados y divertirme en lo oscuro". (No están los ojos, a veces, desprendidos de la mirada monárquica.)

Se dice también que una mirada es una lectura -por aquello de "la mirada crítica"- . Y las dos cosas se encuentran en una sorprendente declaración de los cardenales y obispos reunidos en el Segundo Concilio Niceno. El caso sí es sorprendente, aunque la declaración haya sido formulada allá por el Año del Señor 787, cuando todavía se discurría si el asiático bárbaro tenía alma o no: "La pintura es libro para los idiotas que no saben leer". Mirar un cuadro, acá, sería una operación tan rudimentaria como sustitutiva del libro para los pobres de espíritu que no saben leer. Con lo que este Museo de Bellas Artes queda como un vergonzante "Anexo", el salón de idiotas de la Biblioteca Nacional que está a unos pocos seiscientos metros de este sitio, y adonde podríamos transportarnos ya mismo para recuperar cierta lógica de la lectura.

Tengo, entonces, derecho a preguntarme: ¿qué mira el idiota? ¿Será la suya una mirada enferma, o acaso apasionada como la de King Kong observando con esos ojos tiernos a su amada humana?

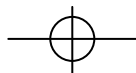
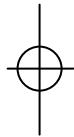
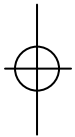
Ésta vendría a ser la pregunta: ¿por qué, en qué casos y cómo cambiamos de posición en esa cadena etimológica que va del pathos a la pasión, después al padecimiento y por último a la patología y/o enfermedad o morbo de la mirada? Desde el misterio manso del buen salvaje que esconden nuestros dos ojos un poco idiotas al enojo o los ojos llenos de ira de un Rey

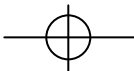
soberbio y hasta al simple hecho de mirar, contemplar un cuadro y dejarse "rayar" por él, colocado en el más acá de la interpretación que siempre fue patrimonio del libro o del saber libresco que nos rodea y nos cerca, éstas son las pocas posiciones que puedo ocupar mientras termino de leer lo que estoy leyendo en el corazón mismo de la Biblioteca Nacional.

2. Leído en el Museo Nacional de Bellas Artes

Conferencia que debió ser pronunciada en la Biblioteca Nacional, en el seno de las jornadas "Ecos del Barroco en la Argentina". Al haber equivocado fechas y lugares, el autor se encontró leyéndola en el Museo Nacional de Bellas Artes ante una azorada platea de pintores y críticos de arte.

Consideremos por un rato la moda de lo sagrado en literatura. ¿No volverá a insistir ella en esa religiosidad que tuvo su estela en el barroco? Aunque nada parece, aquí y ahora, volver; o bien no volverá como era. Para establecer una relación cualquiera, la cruz y la espada serían una mera analogía que tampoco necesita de la pluma para hacerse homología. Desde la Crónica de Indias a la literatura actual, ¿no serán las sacras arcas del español las que se abren y hablan por mil y una bocas de un texto futuro? Sí hay, tal vez, en esta expresión, un eco del barroco, la pompa, el "pesado vacío" que dice muchísimo, pero para pocos -y menos para Dios-, y que tantas veces se ha identificado con cierta literatura. Por lo mismo que sería mejor proponer muy distintas preguntas para una misma respuesta: ¿adónde, en qué rincones del mercado la lengua castellana sigue durmiendo su larga siesta de siglos? ¿Cuáles serán las perversiones históricas (sintácticas) que ocurren en el interior de ese sueño? ¿Algún lector podría despertar hoy para saberlo todo de





una sola mirada, sin necesidad de participar en la guerra de las interpretaciones?

Evoquemos, al azar, tres palabras que definen por rutina una literatura americana: imaginación, mito, realidad. A continuación, las tres podrían ser traducidas por otras cuatro; y éstas, a su vez, por otras cinco o seis más. De manera que aquí sería posible elegir dos series de tres combinaciones cada una. Por un lado barroco, neobarroco y neo-neo barroco y, por el otro, en lugar de imaginación, mito y realidad, cualquier otra cosa que suene a imaginería, mimo y rolidad, en el sentido roller de rodar roles o cambiar los papeles.

¿Acaso las dos series no se corresponden? Imaginería evoca la iconografía del barroco más puro y clásico -si en esto de barroco y clásico no hubiera paradoja-. Mimo evoca a alguien con la cara pintada de blanco: ese toque de artificio que es el personaje favorito del neobarroco ("Sean brechtianas", aconseja una voz de Sarduy en Cobra.) Rolidad va con neo-neo barroco. No sólo se cambiarán papeles e idiomas al escribir, sino que al final todos los papeles volarán por el aire en una gran fiesta o carnaval y darán esa constelación, ese cielo estrellado que Sarduy tomó de la ciencia para rebautizar, reduplicar y caer en una exacta clave de sonido: Big Bang!

Ese cielo celeste argentino podría representarse como si fuera un techo de cartón caído sobre unas cuantas cabezas. Un pequeño cielorraso de utilería donde quedaron incrustados muchos textos coloridos, los que volaron en pedazos después del estallido cubano; como engarces suspendidos en la parte alta de un cajón hermético.

¿Y por qué, ahora, esta referencia a la tradición hermética? Tal vez sólo valga para recordar que no todo es fácil porque sea comunicativo, y que no todo el país argentino ha sido una práctica en la vulgaridad. Pues si algo definió a las literaturas de Cuba y Argentina fue, justamente, eso: ser, en los intersticios del mercado, una actividad fuera de lo normal. ¿Es esto lo que com-

partieron ambos países durante los últimos cuarenta años: el saber distinto de la literatura, su andar común; una calle?

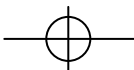
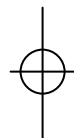
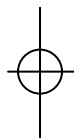
Como que las palabras no son inocentes. Para volver a Sarduy, la primera vez que algunos argentinos lo leyeron fue en una revista que se llamaba, precisamente, El cielo. (1) Una publicación de sólo tres números que, por su propio carácter, estaría lejos-lejos, afuera-afuera de ese Broadway ruidoso que constituían el brillo del estilo personal y las mitologías de América. Una revista por la cual muchos escritores siguen todavía brindando, con una expresión en otra clave de sonido que ahora suena al descorchar de una botella de champán: ¡Off-off Boom! (2)

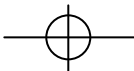
¿Hablamos de esos escritores tan distantes del boom literario si decimos la Cruz a la espalda o la espada en el Libro? Es mucho símbolo para indagar en la naturaleza de algunos practicantes extremos -una especie de templarios de la literatura-. Pero quien haya llegado a militante habrá sentido, antes, la necesidad de estar protegido o contenido por una madre, sistema, religión. En lugar de la angustia del gaucho prófugo -llámese Hormiga Negra, Martín Fierro o un Juan Moreira off-off Broadway- que sólo apela al estímulo del hábitat sureño para escaparle a la escena teatral de una partida organizada de soldados. (En cambio, entre tantos símbolos duros aquí también han aparecido, después del show, en el festejo que se hace luego de la función en el camarín de la literatura, el champán y el amoroso cielo celeste argentino -el celestino-, el que seduce al escritor prometiéndole casamiento con alguna Forma.)

Notas

(1) Dirigida a la sazón por César Aira y Arturo Carrera.

(2) Boom: expresión con la que se denominaba en los años '60 al destape de la literatura latinoamericana en el mercado. Tal vez quiero decir que Sarduy y sus lectores locales estaban fuera-fuera de esa vitrina.





una sola mirada, sin necesidad de participar en la guerra de las interpretaciones?

Evoquemos, al azar, tres palabras que definen por rutina una literatura americana: imaginación, mito, realidad. A continuación, las tres podrían ser traducidas por otras cuatro; y éstas, a su vez, por otras cinco o seis más. De manera que aquí sería posible elegir dos series de tres combinaciones cada una. Por un lado barroco, neobarroco y neo-neo barroco y, por el otro, en lugar de imaginación, mito y realidad, cualquier otra cosa que suene a imaginería, mimo y rolidad, en el sentido roller de rodar roles o cambiar los papeles.

¿Acaso las dos series no se corresponden? Imaginería evoca la iconografía del barroco más puro y clásico -si en esto de barroco y clásico no hubiera paradoja-. Mimo evoca a alguien con la cara pintada de blanco: ese toque de artificio que es el personaje favorito del neobarroco ("Sean brechtianas", aconseja una voz de Sarduy en Cobra.) Rolidad va con neo-neo barroco. No sólo se cambiarán papeles e idiomas al escribir, sino que al final todos los papeles volarán por el aire en una gran fiesta o carnaval y darán esa constelación, ese cielo estrellado que Sarduy tomó de la ciencia para rebautizar, reduplicar y caer en una exacta clave de sonido: Big Bang!

Ese cielo celeste argentino podría representarse como si fuera un techo de cartón caído sobre unas cuantas cabezas. Un pequeño cielorraso de utilería donde quedaron incrustados muchos textos coloridos, los que volaron en pedazos después del estallido cubano; como engarces suspendidos en la parte alta de un cajón hermético.

¿Y por qué, ahora, esta referencia a la tradición hermética? Tal vez sólo valga para recordar que no todo es fácil porque sea comunicativo, y que no todo el país argentino ha sido una práctica en la vulgaridad. Pues si algo definió a las literaturas de Cuba y Argentina fue, justamente, eso: ser, en los intersticios del mercado, una actividad fuera de lo normal. ¿Es esto lo que com-

partieron ambos países durante los últimos cuarenta años: el saber distinto de la literatura, su andar común; una calle?

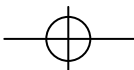
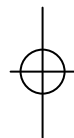
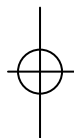
Como que las palabras no son inocentes. Para volver a Sarduy, la primera vez que algunos argentinos lo leyeron fue en una revista que se llamaba, precisamente, El cielo. (1) Una publicación de sólo tres números que, por su propio carácter, estaría lejos-lejos, afuera-afuera de ese Broadway ruidoso que constituían el brillo del estilo personal y las mitologías de América. Una revista por la cual muchos escritores siguen todavía brindando, con una expresión en otra clave de sonido que ahora suena al descorchar de una botella de champán: ¡Off-off Boom! (2)

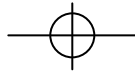
¿Hablamos de esos escritores tan distantes del boom literario si decimos la Cruz a la espalda o la espada en el Libro? Es mucho símbolo para indagar en la naturaleza de algunos practicantes extremos -una especie de templarios de la literatura-. Pero quien haya llegado a militante habrá sentido, antes, la necesidad de estar protegido o contenido por una madre, sistema, religión. En lugar de la angustia del gaucho prófugo -llámese Hormiga Negra, Martín Fierro o un Juan Moreira off-off Broadway- que sólo apela al estímulo del hábitat sureño para escaparle a la escena teatral de una partida organizada de soldados. (En cambio, entre tantos símbolos duros aquí también han aparecido, después del show, en el festejo que se hace luego de la función en el camarín de la literatura, el champán y el amoroso cielo celeste argentino -el celestino-, el que seduce al escritor prometiéndole casamiento con alguna Forma.)

Notas

(1) Dirigida a la sazón por César Aira y Arturo Carrera.

(2) Boom: expresión con la que se denominaba en los años '60 al destape de la literatura latinoamericana en el mercado. Tal vez quiero decir que Sarduy y sus lectores locales estaban fuera-fuera de esa vitrina.





Refutación de Duchamp paisano

Por Dipi Di Paola, Licenciado Vidriera

Estoy completamente equivocado. Leyendo mi artículo Duchamp paisano del n° 19/20 recapacité sobre el asunto y me parece que a pesar del material (vidrio) y de la rotura (el disparo de Duchamp que lo astilla) la acción de los pibes no es una derivada inconciente de El gran vidrio sino simplemente una estética de la destrucción. Vi (con derecho, creo) una obra en esas veredas traslúcidas por los restos de botellas de birra reventadas contra el suelo, pero hablé con varios de los chicos que me confiaron que su placer (enorme) y su propósito (simple y llano) consiste tan solo en producir el instante en que la botella estalla, que lo que buscan es la explosión, el suceso, y no lo que queda, inmóvil, sobre las baldosas. Que esa fracción de segundo es lo que les parece hermoso o significativo y que es ahí donde se expresan o que eso es lo que quieren decir ya que nada en realidad tiene sentido y todo terminó cuando se aquieta la explosión.

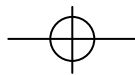
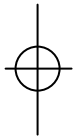
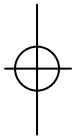
De todos modos hay alguno o alguna que dejó hace unos días sobre el marco de una ventana tres esquirolas cuidadosamente apoyadas una en la otra, las sacó de la aniquilación y las encuadró según un gusto x. Claro, no están en una galería (pero estarán en ramona), lo que las legitimaría como Obra, pero de todos modos hay una operación voluntaria y un recorte de los restos astillados sobre las baldosas que lo pondría dentro de la teoría del Marco de un formalista ruso de cuyo nombre Piglia se debe acordar, yo ni ahí. La exposición callejera fue a propósito y encuadrada.

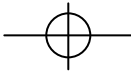
Pero también me quedó picando una pregunta que surgió asociada a estos desvaríos, una pregunta sobre la relación entre el arte y el material que lo soporta, porque salvo El gran Vidrio, no hay en la historia que yo sepa obra alguna que se postule como tal hecha con esa sustancia. El vidrio siempre se consideró el soporte de la artesanía exquisita o trivial, sea Murano o Vitraux. Lo que se construye en vidrio es lindo, ¿será por la transparencia? ¿por la misma lindeza del vidrio? ¿Porque la luz lo atraviesa y la mirada no vuelve sobre sí? ¿Qué significa para el Arte la luz real, no la luz representada? ¿Rembrandt es un Agujero Negro? El espejo es otra cosa. Las Meninas devuelve la mirada de la mirada, el pintor se pinta pintando en la penumbra del fondo, la transparencia devuelve su eco visual. Habría que reflejar Las meninas en un espejo para que no se trate de una representación por medio del pincel.

Excepto El gran vidrio, obra enigma. Sobre la que se habla y no se ve.

Entonces ¿una Obra pide siempre opacidad, alguna opacidad? ¿Será que el Arte no es soplar y hacer botellas? ¿Que ni siquiera es romper botellas?

¿Que las artes plásticas tienen que ver con una mirada que rebota en el objeto donde toma su forma para estremecer la mente, para enfrentar la Cosa en sí? ¿Que el propósito de El gran Vidrio fue enredarnos en ese límite y usar la transparencia para ponernos frente a la opacidad del sentido, como cuando tropezamos de nariz contra una puerta de blindex?





“La presente muestra contiene obras que pueden herir su sensibilidad”

Los mecanismos de la censura estudiados en sus efectos sobre el campo cultural

Por Pablo Montini

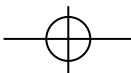
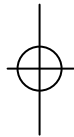
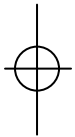
A finales del 1999 la Municipalidad de Rosario inició un proceso modernizador del campo artístico rosarino, a tal efecto, se reabrió el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", luego de permanecer cerrado al público durante un año por refacciones que intentaban ponerlo a tono con las exigencias museológicas internacionales de exposición y conservación de obras de arte. El reacondicionamiento del edificio demandó una inversión de más de 700 mil dólares, el mayor porcentaje salió del presupuesto municipal, 600 mil dólares, y el resto de la Fundación Camino, quien se encargó de reunir anunciantes que aportaron el resto de la suma.

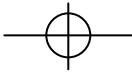
Así, en el marco de las crisis presupuestarias y en medio de un campo cultural dominado por nuevas formas de difusión, la Secretaría de cultura de la Municipalidad de Rosario y el Museo Castagnino buscaron el apoyo de fondos privados, como los provenientes de la Fundación Camino, para superar las limitaciones económicas y poder cumplir con el doble desafío al que están expuestos los museos en la actualidad: ser centros de educación no formal y, al mismo tiempo, un lugar de esparcimiento para la industria turística.

El Municipio de Rosario, asimismo fijó en esta ocasión la política cultural a seguir, buscando la puesta al día de la principal institución legitimadora del campo artístico que hasta ese momento y por "conducciones acéfalas"(1) había perdido la centralidad y el prestigio que tuvo a lo largo de su historia. Esta renovación del campo plástico por ellos avalada implicó la incorporación de nuevos y jóvenes productores que aportaban nuevos

paradigmas estéticos. A tal efecto, se organizaron allí dos exhibiciones que mostraban el memorable pasado y el promisorio presente del arte rosarino. Una de estas muestras fue curada por el crítico Fernando Farina, donde se exhibía parte del patrimonio del museo, intentando configurar un discurso museográfico que aludía a tradición e identidad local(2). Sin embargo, la más importante dentro del marco modernizador fue la segunda exhibición, ubicada en la planta baja del museo, titulada "34 Artistas Contemporáneos Rosarinos" (34ACR) y curada por el director del museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, Andrés Duprat, y la entonces directora de arte de la Alianza Francesa de Buenos Aires, Sonia Becce(3).

La remodelación del museo de Bellas Artes fue inaugurada por el intendente de la ciudad Hermes Binner, dedicando la obra al notable coleccionista rosarino Juan B. Castagnino además de destacar "la alegría que significa para la cultura de la ciudad"(4) este hecho. Sin embargo, la alegría de los funcionarios municipales como la del secretario de cultura y educación Marcelo Romeu que manifestaba su satisfacción "porque Rosario empieza a manejarse en el plano cultural con pautas muy rigurosas y serias"(5), acabó abruptamente a los pocos días, tras el pedido del Arzobispado rosarino para que una obra de la muestra 34ARC sea retirada de la exhibición al público, uniéndose a la demanda las autoridades de la Fundación Camino(6). El cuestionamiento lo despertó la obra de la artista plástica Mónica Castagnotto que mostraba cuatro imágenes de la Virgen María intercaladas en sentido horizontal con fotografías de vulvas. En la búsqueda de "analogías morfológicas" la artista alternó la representación de la In-





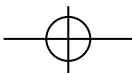
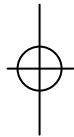
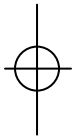
maculada Concepción, la Medalla Milagrosa y la de Lourdes con imágenes de vulvas del mismo tamaño de las vírgenes que en la prensa fueron nombradas como vaginas, titulando de esta manera al polémico caso: "Vírgenes y Vaginas".

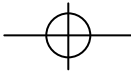
Sin duda, la obra que intentó censurar la iglesia católica era una desacralizada representación del sexo que debería considerarse como abyecta, según las definiciones de Julia Kristeva. Las fotografías de Castagnotto cuestionaban al orden social perturbando una identidad, un sistema, trataban sobre algo terriblemente negado, excluido y en este caso relacionado con la madre prohibida. Esas imágenes amenazaban a la comunidad religiosa afectando su orden simbólico y poniendo en evidencia su fragilidad, ya que "la abyección es, en definitiva, el otro lado de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales reposa el sueño de los individuos y la tranquilidad de las sociedades"(7).

Así, la contra-modernización católica intentó suspender lo que Pierre Bourdieu llamó "autonomía relativa" del campo artístico, forma de organización social de la actividad artística esencialmente moderna, desarrollada a través de un campo autónomo de producción simbólica que reglamenta su funcionamiento interno(8). Esta injerencia de la iglesia en el campo artístico rosarino reafirma la tesis de Altamirano y Sarlo sobre la fragilidad de la autonomía del campo cultural en los países periféricos como los latinoamericanos(9). De esta forma, los grupos católicos pretendieron bloquear el proceso de racionalización iniciado en la modernidad tomando varios caminos, uno a través de la vía legal con los juicios y denuncias emprendidos, en primer lugar, por Héctor Colombini (ex-director del

Instituto Nacional contra la Discriminación y la Xenofobia) que pidió a la Justicia el retiro de la obra porque consideraba que ésta violaba el art. 953 del Código Civil; en segundo lugar, la demanda iniciada por Gerardo Casadey contra Marcelo Romeu (Secretario de Cultura), Fernando Farina (director del Museo Castagnino) y Mónica Castagnotto acusados de violar la ley de discriminación. Este pedido de querrela fue desestimado por la fiscal Elida Riboira, tampoco aceptando las presiones del Secretario de Culto de la Nación, Juan José Laprovitta, quien instó al intendente Binner a poner "coto a esta situación de agravios gratuitos que vulneran la libertad religiosa y que conspiran contra el deber del Estado de mantener la paz pública y asegurar el reconocimiento y el respeto de los derechos y libertades"(10). En último lugar, la Agrupación San Cayetano realizó una presentación ante el Juez Bruch, cuyo fallo dispuso, a dos días del final de la muestra, que el fotomontaje sea trasladado a un espacio más reservado del museo con las advertencias correspondientes para el público(11).

El otro camino tomado por los grupos católicos, fue el de la intolerancia y de la ilegalidad con las pintadas y graffitis realizados en el frente del recién pintado y restaurado Museo Castagnino y en la casa de la artista con la frase "Dios te salve María" escritos con letras rojas y una V con una cruz en su interior. Al mismo tiempo, la artista recibió amenazas y agravios en su domicilio a través de llamadas telefónicas intimidatorias que exigían el retiro de la obra. Además, a los pocos días de estos hechos y anticipando un acto de desagravio a la Virgen organizado por la institución eclesiástica aparecieron colocados pasacalles en la esquina del domicilio de





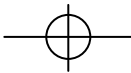
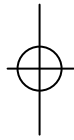
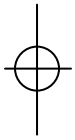
la artista, a metros del Museo Castagnino, y frente al Palacio Municipal con la misma leyenda de las pintadas (12).

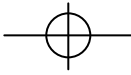
Desde otra perspectiva, algunos cristianos inundaron con cartas la sección de correo de lectores de los periódicos locales durante ese período mostrando como esta obra debatía con el "despiadado peso materno"(13) que tiene la Virgen María para los que profesan la religión católica presionando y apoyando el retiro de la obra. La negación de la sexualidad por parte de los católicos había conducido a llamar vaginas a las vulvas que se mostraban en el fotomontaje, como lo remarcaba en sus editoriales el médico patólogo Carlos Sapène, quien vinculaba el hecho "con la falta de educación sexual que padecemos gracias a la Iglesia Católica" ubicándose del lado contrario de la censura(14). Pese a esta deficiencia, los máximos representantes de las cúpulas eclesiásticas continuaron emitiendo juicios adversos de la obra cuestionada como el titular de la iglesia santafesina monseñor E. Storni, que la calificó de "intencional y artera blasfemia"(15). El jefe de la Iglesia católica local, Monseñor Eduardo Miras fue terminante, prefirió "defender su fe eligiendo no ver lo que se lesiona".

A pesar de las presiones y de la enorme repercusión mediática que tuvo el caso, la Municipalidad de Rosario no reconoció la demanda de la Iglesia; para el intendente la obra de Castagnotto era "una buena expresión del arte rosarino y no representa ningún atentado a la moral ni a las buenas costumbres" y así la Secretaría de Cultura "tratándose de una exposición curada y de una obra expuesta, de conformidad con la Constitución Nacional y dentro de los alcances de las funciones que la misma asigna al poder administrador" decidió no retirar el montaje fotográfico. Con esta apelación a la autonomía del campo plástico que hizo el ejecutivo municipal, logró la solidaridad de la dirección de la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (U.N.R.) y de los actores más destacados del campo artístico que se encolumna-

ron detrás de la artista en contra de la censura. Allí estaban los curadores de la muestra, los artistas que la acompañaban, algunos investigadores y docentes de Bellas Artes y las nuevas autoridades del museo que clamaban por la independencia del campo. Para el curador Andrés Duprat, sus "criterios curatoriales no buscaron un approach moral con las obras, sino dar un panorama de nuevas tendencias, nuevos lenguajes y formatos con que están trabajando algunos artistas rosarinos"(16). El investigador y docente de historia del arte Guillermo Fantoni daba su posición retomando los postulados de Bourdieu, para él "la estética no está escindida de la ética, pero las obras de arte poseen regulaciones que no tienen por qué sujetarse a parámetros religiosos, políticos o económicos. Ese es el principio de autonomía relativa, sancionada por la dimensión moderna y que debe ser defendido, y ese tipo de posturas, vengán del orden del que vengán, vulneran ese principio, esencial para el arte y la cultura moderna. No hay ningún poder que pueda arrogarse el derecho de ejercer presiones sobre ese campo"(17).

Los artistas plásticos legitimados por el desarrollo modernizador e instalados en el centro de la escena, solamente emprendieron acciones verbales a la hora de enfrentar a la censura y velar por la autonomía del campo artístico al que pertenecían. En el inicio del conflicto amenazaron tapar con un nylon negro las obras si se retiraba el montaje fotográfico de Castagnotto(18). Como otros artistas que dejaban su testimonio en los distintos medios en contra de la censura y sus promotores, el destacado pintor rosarino Daniel García no creía que "esta obra provoque una ofensa a los sentimientos religiosos de nadie. No existe razón por la que pueda darse una injerencia eclesiástica en el arte, y si analizamos la historia vemos que un montón de obras despiertan grandes polémicas, y tocan los sentimientos y conceptos religiosos, pero no por eso se sacan de los grandes museos del mundo, siendo en muchos casos mucho más escan-





dalosas"(19).

Sin embargo, no todos los integrantes del campo artístico salieron en defensa de su autonomía. La selección hecha por los curadores de 34ACR excluía a nombres de la plástica local, que antes de la inauguración de la muestra plantearon su descontento y cuestionaron la modalidad de una convocatoria "poco transparente y apresurada"(20) frente al Secretario de Cultura y Educación municipal. Así, la "generación intermedia"(21) había quedado descartada del arte contemporáneo rosarino, hecho que los llevaba a no involucrarse en la defensa de la independencia del campo artístico y a sentirse ellos mismos discriminados por el avance modernizador, "por seguir cultivando modos tradicionales de expresión como la pintura, por ejemplo, tener más de veinticinco años y no haber inventado la novedad que pasma los ánimos, suspende los espíritus y escandaliza a los corazones sencillos"(22).

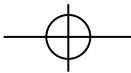
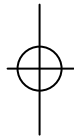
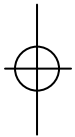
La presencia de la crítica de arte era casi nula en la ciudad, lo cual tensionaba aun más el desarrollo modernizador emprendido por el Estado municipal. Uno de los pocos integrantes de dicha crítica como Beatriz Vignoli, acompañó a los veteranos artistas en sus reclamos, prefiriendo la "autoconciencia estética, cultural e ideológica de las performances llevadas adelante en el acto de reinauguración del museo por la agrupación El Cirkito a Cuerda(23) que las propuestas de los 34ARC. Para ella lo contemporáneo parecía reducirse a variantes del portabotellas de Duchamp: gestos neo-neo-neo-dadaístas prolijísimos, suntuosos, algo chocantes, y, sobre todo: incomprensibles"(24).

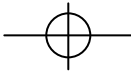
Sin embargo, la crítica olvidó mencionar que esta producción artística contemporánea liderada por artistas jóvenes estaba avalada y legitimada por un nuevo tipo de coleccionistas, promotores en muchos casos de la renovación y modernización del campo cultural, no sólo en el terreno privado sino también en el ámbito oficial, e interesados en la difusión del arte argentino en la escena internacional. Dentro del insuficiente

mercado de arte argentino, estos nuevos coleccionistas estuvieron muy activos en la década del noventa dedicándose exclusivamente al arte de la segunda mitad del siglo XX, no invirtiendo grandes sumas de dinero ni comprando grandes maestros sino creando colecciones temáticas o generacionales(25).

El nuevo director del museo Castagnino, Fernando Farina, figura visible de la modernización aunque sentenció que "la censura siempre es inadmisibles"(26), mostró también en sus dichos la futura política del museo que pondría en cuestión tanto la autonomía como la modernización del campo, admitiendo que frente a "obras conflictivas se puede alertar al público sobre la posibilidad de que su sensibilidad se vea afectada", política similar se aplicó en Sensation prohibiendo el acceso a los menores de dieciocho años a las salas del museo donde estaban reunidas las obras más violentas y obscenas. De esta forma, se puede pensar junto a Paul Virilio que tanto en 34ARC por obra de la justicia como en "Sensation se veía abolida una de las últimas diferencias existentes aun entre una manifestación llamada cultural y cualquier espectáculo de categoría X"(27).

Evidentemente la ciudad de Rosario asistía a un "espectáculo grotesco", como lo señalaba en una nota de opinión Reynaldo H. Uribe, quien recorría los caminos de la historia para reconstruir algunos hechos en que la censura había actuado defendiendo valores que no era otra cosa que intereses sectoriales(28). Las lecturas e interpretaciones que se hicieron del montaje de Castagnotto se circunscribieron a la prensa, no se realizó un debate serio o un análisis por fuera de ésta en los ámbitos académicos o en publicaciones del campo artístico tanto local como nacional. Este hecho confirma la falta de autonomía del campo artístico rosarino, ya que como lo explica Pierre Bourdieu, "la evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada así de un movimiento hacia una mayor reflexibilidad, que lleva a cada uno de los "géneros" a una especie de retro-





ceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio, sus propios presupuestos y cada vez más con mayor frecuencia la obra de arte, vanitas que se denuncia a sí misma, como tal, incluye una especie de burla de sí misma"(29).

El campo plástico rosarino no pudo reflexionar y ni criticar sus propias producciones, como señalaba Gustavo Bruzzone: "lo que se ha omitido hasta ahora es el verdadero debate: qué aporte puede realizar la obra de Castagnotto al desarrollo de las artes plásticas, frente a la diversidad de propuestas estéticas emergentes que existen en Rosario"(30). Se ocuparon de analizar el caso escritores, médicos, psicoanalistas como Laura Capella que interpretó la polémica haciéndose preguntas relacionadas con la sexualidad femenina(31), hasta religiosos como Edgardo Montaldo, progresista párroco del barrio Ludueña y Federico Pagura, Obispo Emérito de la Iglesia Metodista(32), pero nadie relacionado con el mundo del arte procuró aparecer en los medios examinando la obra cuestionada.

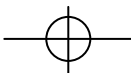
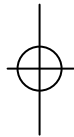
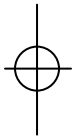
Del mismo modo, otra mirada ajena a las reglas del arte realizó de la exhibición 34ARC Pablo Makovsky, a él le llamaba la atención que ninguno de los grupos que asistieron a la muestra, haya reparado en una obra de Ana Gallardo titulada "Las mujeres no abortan solas", que se anunciaba en una hoja acompañada de las frases de la religiosa brasileña Ivonne Gebara(33). El trabajo de Gallardo, "tan alegórico como el de Castagnotto", mostraba un puñado de agujas de tejer, una hilera de punzones, de pinzas de hielo, de tijeras, de espátulas, un atado de perejil envuelto en hilo blanco y una bolsa plástica, para el periodista era curioso que nadie haya reparado allí "donde también está involucrada la genitalidad femenina. Es una proclama, una denuncia con esa cosa física tan potente que parece decir: en estas agujas de tejer hay una vulva"(34).

Sin embargo, a los católicos y sus agrupaciones(35) les era imposible interpretar el montaje como la expresión humana de María a través de la sexualidad, ofendidos y dolidos, organizaron

días antes de la celebración del día de la Inmaculada Concepción un acto de desagravio a la Virgen frente a las escalinatas del Museo Castagnino. Allí, se congregaron aproximadamente 500 católicos encabezados por monseñor Miras para rezar el rosario al pie de una imagen de la Virgen María que ellos mismos transportaron hasta dicho lugar(36). Ésta ceremonia que comenzó con el canto del ángelus, se vio interrumpida por un grupo de "artistas independientes" llamando la atención con el sonido de silbatos y clamando por el "arte libre"(37), generándose una verdadera batalla entre ambos grupos(38). En medio de los gritos que entonaban los jóvenes artistas a favor de las "conchas" y en "defensa de la cultura" una joven dejó ver sus senos mientras exclamaba "Este es el cuerpo divino" hasta que fue detenida por la policía quedando demorada en la comisaría sexta(39). Las acciones llevadas adelante por estos artistas autodenominados independientes, desvinculados en su mayoría del campo artístico, mostraban una mayor conciencia ideológica en comparación con los actos emprendidos contra la censura por los artistas ubicados dentro del campo artístico local y legitimados por el proceso modernizador.

Asimismo, a días de la clausura de la exhibición de 34ARC, donde todavía estaba incluida la obra de Castagnotto, una mujer de 57 años proveniente de la provincia de Buenos Aires con el objeto de cumplir "un mandato divino" intentó destruir la polémica fotografía(40), señalando además el poder subversivo de ésta imagen que resultaba intolerable para algunas personas. La actitud de la mujer parecía como la de tantas otras señoras que "se acercaban hasta el cuadro, rezaban y besaban las imágenes de la Virgen", pero Josefina Timpanaro fue alcanzada por la seguridad del museo en el momento en que arrancaba con violencia la obra de la pared con el fin de destruirla, quedando demorada en la seccional 2ª de policía junto con la obra objeto de su ira(41).

Luego del cierre de la exhibición, el montaje de



Mónica Castagnotto no volvió a la prensa, sí ocupó la atención un caso similar que sucedía simultáneamente en la ciudad de Nueva York provocado por la exhibición colectiva llamada Sensation perteneciente al coleccionista y mecenas Charles Saatchi en el Museo de Brooklyn. Sobre todo por sus temas como el sexo, la religión y la pedofilia muchas obras generaron escándalo, la más problemática era la obra de Cris Ofili titulada "The Holy Virgin Mary" que representaba a la Virgen María cubierta de imágenes pornográficas y excremento de elefante. Así, no solo en el campo artístico rosarino se vulneraron las reglas del arte, también en Nueva York, donde además fue lamentable que la crítica y los debates se centraran en la censura emprendida por los grupos conservadores liderados por Rudolph Giuliani y en el empleo de los fondos públicos antes que en el análisis estético de las obras expuestas. A los pocos meses de ocurridos estos hechos, en Buenos Aires la muestra "Infiernos e idolatrías" de León Ferrari celebrada en el ICI generaba otra reacción violenta por parte de los católicos más ultramontanos de la Capital Federal, que tiempo antes habían salido a rechazar las obras de Castagnotto(42). Sin embargo, el campo artístico porteño diferenciándose del rosarino, había debatido y reflexionado sobre las obras de Ferrari, generándose en él una autónoma polémica con anterioridad a los intentos de censura que terminaron con las autoridades de la institución española(43).

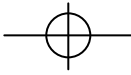
Todos los acontecimientos antes descriptos lesionaron la autonomía del campo artístico en su cuestionada modernización, solo circunscripta al aspecto edilicio del museo Castagnino y a la inserción de los jóvenes productores en las posteriores exhibiciones, y han generado inconvenientes y trabas en las posteriores indagaciones de los artistas plásticos contemporáneos rosarinos quedando el temor ante la repetición de los sucesos acaecidos a finales de 1999. Aun hoy, es común escuchar entre los jóvenes artistas el temor que les provocaría que sus

obras generen una polémica similar a las fotos de Castagnotto. Así, a la censura cargada a los artistas, además de la propia, se sumó la que aplicó el personal no modernizado del museo a las siguientes exhibiciones, al punto que, al poco tiempo una muestra de Antonio Berni fue "amputada"(44) para no herir la sensibilidad de la iglesia católica.

Así, el capital colectivo y simbólico acumulado por el campo artístico a lo largo de su historia que podría servir para ignorar las demandas externas volviendo a éste más autónomo, era también censurado. Después de unos meses de transcurrido el caso de las "vírgenes y vaginas", otro conflicto se generó en el Museo Castagnino en la muestra "La Vaca presenta: Carne de primera" (46) debido a la exaltación de una empleada de dicha institución por una fotografía de Raúl D'amelio que resignificaba "El origen del mundo" de Courbet (47). Allí, otra vez volvió aparecer el cartel que advertía al público sobre las obras expuestas, mostrando este acto nuevamente la persistente debilidad de la autonomía del campo plástico rosarino.

Notas

- (1) María Nardelli, "Renovación del Castagnino", en ramona N° 1, abril de 2000.
- (2) Allí, se mostraron obras de los "grandes" rosarinos, como Antonio Berni, Lucio Fontana, Luis Ouvrard, Manuel Musto, Augusto Schiavoni, Eduardo Serón, Carlos Uriarte, Leónidas Gambartes, Juan Grela.
- (3) Para ésta muestra, la Municipalidad de Rosario editó un catálogo de excelente calidad y diseño: "34 ARC. Artistas Contemporáneos Rosarinos", Imprenta La Familia, Rosario, Noviembre de 1999.
- (4) Rosario 12, Sábado 20 de noviembre de 1999.
- (5) Rosario 12, Sábado 20 de noviembre de 1999.
- (6) "La primera voz en alzarse en contra de la propuesta fue la de Ivonne Rouillón, quien en



calidad de presidenta de la Fundación Camino exigió el retiro de la obra por tratarse de una ofensa a la Madre de Dios", en Rosario 12, viernes 26 de noviembre de 1999.

(7) Julia Kristeva, Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline, Siglo XXI Editores, México, 2000.

(8) Pierre Bourdieu, "Las Reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario", Anagrama, Barcelona, 1995.

(9) Carlos Altamirano, y Beatriz Sarlo, Literatura/Sociedad, Edicial, Buenos Aires, 1993.

(10) El Secretario de Culto de la Nación, Juan José Laprovitta, estimaba que "estos hechos (la obra de Castagnotto) hieren los más caros sentimientos religiosos del pueblo argentino", en Rosario 12, Martes 30 de noviembre de 1999. Además, existió otra denuncia de un particular que la presentó en el Juzgado correccional penal de la 5ª nominación por "incitación a la violencia"; en El Ciudadano, Jueves 2 de diciembre de 1999.

(11) Rosario 12, Miércoles 15 de diciembre de 1999.

(12) La Capital, Viernes 3 de diciembre de 1999.

(13) Julia Kristeva, op. cit.

(14) Carlos F. Sapéne, "Setenta Veces Siete", en Rosario 12, Jueves 2 de diciembre de 1999.

(15) En un comunicado de prensa el Arzobispo de Santa Fe, E. Storni, llamaba a "reparar la intencional y artera blasfemia perpetrada contra nuestra Madre Inmaculada, con el pseudo pretexto del arte en la exposición pictórica del museo Castagnino". Además solicitó a todos los católicos "estar atentos y exigir siempre de la comunidad política el respeto para con los signos, personas y grupos religiosos", para finalizar diciendo: "Sí al respeto y a la convivencia; no a la agresión y a la violencia. Sí al arte, como búsqueda y expresión de la belleza; no a los montajes ideológicos y oportunistas, que encubren patologías o resentimientos". En: El Ciudadano, Sábado 4 de diciembre de 1999 y Rosario 12, Lunes 6 de diciembre de 1999.

(16) La Capital, Jueves 25 de noviembre de 1999.

(17) La Capital, Jueves 25 de noviembre de 1999.

(18) El Ciudadano, Miércoles 24 de noviembre de 1999 y La Capital, Viernes 26 de noviembre de 1999.

(19) La Capital, Jueves 25 de noviembre de 1999. A su vez, el pintor de imágenes religiosas Aurelio García, por ejemplo, se preguntaba "por que esta gente no se preocupa por las vaginas que eran torturadas con picanas en la Jefatura. Esta gente, con poder y dinero, quiere que acá expongan sus mujeres los cuadros que ellas pintan en sus casas lujosas. El Opus Dei, que funciona orgánicamente dentro de la Fundación Camino, tiene que saber que por más que pongan plata no son los dueños del museo y no pueden hacer lo que quieran", en El Ciudadano, Domingo 28 de noviembre de 1999.

(20) Rosario 12, viernes 19 de noviembre de 1999.

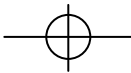
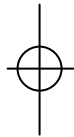
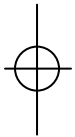
(21) Como parte de esta generación intermedia se puede citar a los que demostraron su descontento con los criterios curatoriales de selección: R. Echagüe, N. Moretti, R. Porta, Tarsia, Pantarotto, O. Henry, R. Elizalde y G. Desunvilla, entre otros. En Rosario 12, viernes 19 de noviembre de 1999.

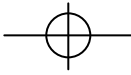
(22) Ruben Echagüe, "Discriminaciones hay muchas", en La Capital, noviembre de 1999.

(23) El Cirkito a Cuerda es una compañía teatral rosarina que enlaza en sus acciones música, malabares y pantomima.

(24) El Ciudadano, Domingo 28 de noviembre de 1999, Sección Cultura.

(25) Para la reinauguración del museo Castagnino estuvo presente el referente más paradigmático de los nuevos coleccionistas, Mauro Herlitzka que en una entrevista para la sección plástica del diario Rosario 12 definió el perfil de sus elecciones: "Sólo compro lo que me gusta. En mi colección hay muchos jóvenes, entre ellos Kuitca, Marcelo Pombo, Pablo Siquier y, además Nicola Costantino, Román Vitali, Daniel





García, Andrea Ostera, que "casualmente" son rosarinos"; en Rosario 12, Martes 23 de noviembre de 1999.

(26) Rosario 12, Jueves 25 de noviembre de 1999.

(27) Paul, Virilio, "La Bomba Informática", Cátedra, Madrid, Pág.59-6.

(28) Rosario asiste a un espectáculo grotesco por Reynaldo Uribe en La Capital, Domingo 28 de noviembre de 1999.

(29) Pierre Bourdieu, op. cit.; Pág. 359-360.

(30) G.A., Bruzzone, "Amputaron a Berni en Rosario", en ramona nº 3, junio-julio de 2000. Esta nota es la contracara de la escrita por María Nardelli en ramona nº 1 celebrando la reapertura y renovación del Museo Castagnino en la que no mencionaba los problemas que había padecido Mónica Castagnotto ni la censura aplicada a la obra gráfica de Berni.

(31) "¿Por qué la vulva de la mujer ofende? ¿Por qué algunas personas, incluso ateas y tolerantes hacia las expresiones artísticas, expresaron repugnancia ante la sola mención de que en el cuadro hubiera imágenes de vulvas?", en Rosario 12, Jueves 16 de diciembre de 1999, sección Psicología.

(32) El primero hizo una lectura positiva de la obra preguntándose: "¿Acaso Jesús no ha venido a liberarnos de las esclavitudes, en especial a la mujer que por simple hecho de ser mujer sufría exclusión? Dios tuvo el gesto liberador de encarnarse en una mujer dignificando su sexualidad. Entiendo que la artista intentó dignificar al ser humano en todas sus cualidades. También en lo sexual", por esto el párroco esperaba de la grey católica y su dirigencia un compromiso mayor frente a situaciones que son mucho más graves como la pobreza. El segundo religioso observó que "María, la madre de Jesús, a quien los creyentes de diferentes confesiones, amamos y respetamos como "bienaventurada entre todas las mujeres", aunque con diferentes formas y grados de veneración, yo pienso que no necesita ni nuestra defensa, ni menos actos de intolerancia o inquisición, de

los cuales la historia nos ha dejado muy tristes y amargos recuerdos", en La Virgen como mujer, Rosario 12, Domingo 5 de diciembre de 1999.

(33) Las frases decían: "Una Sociedad que no tiene condiciones objetivas para dar empleo, salud, vivienda y escuela es una sociedad abortiva. (...) Una Sociedad qué continua permitiendo que se hagan pruebas de embarazo antes de admitir a la mujer en un empleo, es abortiva", en El Ciudadano, Domingo 12 de diciembre de 1999.

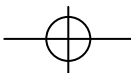
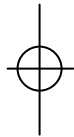
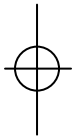
(34) El Ciudadano, Domingo 12 de diciembre de 1999.

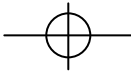
(35) Algunas de las agrupaciones que expresaron su dolor junto al Arzobispado de Rosario en un comunicado de prensa fueron: Presbiterio de la Arquidiócesis de Rosario, Acción Católica Argentina, Caritas, Emaus Rosario, Circulo Católico de Obreros, Ligas de Madre de familia, Encuentro Matrimonial, Federación de Unión de Padres de Colegios Católicos, Movimiento de Cursillos de la Cristiandad, Orientación para la Joven, Legión de María, entre otros; en el "Comunicado de Prensa del Arzobispado de Rosario", Rosario, 27 de noviembre de 1999.

(36) El diario Rosario 12 hablaba de mil personas católicas, en Rosario 12, Viernes 3 de diciembre de 1999. Allí estaban el padre Tomas Santidrián, Osvaldo Bufarini (titular de Caritas), Héctor Colombini (ex delegado del Instituto Nacional contra la discriminación), Roberto Rodríguez (presidente del Instituto Sanmartiniano), representantes de la comunidad islámica y la hermana María Jordán, que se expresó de esta forma con respecto a la obra de Castagnotto: "Sí yo tuviera plata compraría la obra y delante de todos la quemaría", en La Capital, Viernes 3 de diciembre de 1999

(37) La Capital, Viernes 3 de diciembre de 1999.

(38) Los grupos fueron descriptos por El Ciudadano: "De un lado estaban los fieles- se congregaron muchas personas mayores, seminaristas, militantes parroquiales, y jóvenes catequistas-





que elevaban plegarias a María, y del otro había un grupo de unos veinte jóvenes que mostraba a través de sus atuendos la más amplia gama de estéticas propias de las tribus urbanas del último siglo (hippie, punks, rastas, murgueiros, entre otros)", en El Ciudadano, Viernes 3 de diciembre de 1999.

(39) Rosario 12, Viernes 3 de diciembre de 1999.

(40) El Ciudadano, Viernes 10 de diciembre de 1999.

(41) Rosario 12, Viernes 10 de diciembre de 1999.

(42) Días después del acto de desagravio a la Virgen realizado en Rosario, se organizó en la Capital Federal otro acto similar llevado adelante por un centenar de laicos católicos, que rezaron el rosario y marcharon en la plaza de Mayo. En el mismo espacio, se encontraban militantes de los derechos humanos que participaban de la Marcha de la Resistencia, el encuentro entre ambos grupos derivó en incidentes, aunque no pasó a mayores; en El Ciudadano, Jueves 9 de diciembre de 1999.

(43) La muestra celebrada en el ICI posibilitó que la obra y la trayectoria de León Ferrari fueran analizadas por diversos críticos, la dura crítica de Rafael Cippolini en ramona n.º 2 encendió el debate con el artista en Pagina/12 y con Roberto Jacoby en ramona n.º 3.

(44) "6 piezas (de la serie del "Decameron") de las 9 expuestas en Bs. As. fueron excluidas de

la muestra rosarina. Todas ellas refieren a cuestiones vinculadas a símbolos de la Iglesia Católica; por ejemplo: frailes o monjas teniendo sexo, etc.", en G.A. Bruzzone, op. cit.

(45) "Carne de primera" fue la muestra exhibida en los últimos días del mes de agosto de 2000, en el Museo Castagnino. Allí, luego de doce años se volvía a reunir "La Vaca", agrupación que en 1988 irrumpió en el campo artístico rosarino hasta ese momento dominado por los "academicistas", que como explica Fernando Farina en el catálogo de la muestra, "no querían abandonar el propio vacío que habían creado" y por los "progresistas" que "denostaban el arte por no ser capaz de transformar la sociedad". El grupo que supera estos problemas y vuelve a reunirse en "Carne de Primera" estaba formado por César Barraca, Silvina Buffone, Raúl D'amelio, Aurelio García, Víctor Gómez, Liliana Grinberg y María Elena Lucero.

Para más detalles sobre la exposición ver el catálogo de la misma que cuenta con textos del Director del Museo, Fernando Farina y de Ana Lía Gabrieloni, La Vaca presenta: "Carne de primera. Muestra declarada libre de aftosa", Museo Castagnino, Rosario, 25 de agosto- 17 de septiembre del año 2000.

(46) Sobre la censura aplicada a la muestra "Carne de primera" y en especial a la obra de Raúl D'amelio: Pablo Montini, "Courbet, la empleada y yo", en Revista de Arte Bis, Año I, número 3, Rosario, 2001.

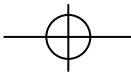
Acrílicos Madison

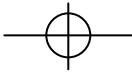
\$2,90

x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073





Pequeño Daisy Ilustrado

2002, amor

Por Diana Aisenberg

Con este nuevo año se incorporó el pedido de definición al poema del día que poesía .com envía a 25.000 suscriptores en todo el mundo. Esto hizo crecer el número de colaboradores en forma abrupta junto a la aparición de la versión libro. Se suman definiciones de personas residentes en Japón, EEUU, Colombia, Cuba, Brasil, España, Chile, Méjico, Bolivia y mas.

al que guste colaborar: quien esté interesado en participar en la edición de los textos recibidos escribir a daisy@2vias.com.ar. Muchisimas gracias Diana Aisenberg, feliz 2002 para todos.

dos mil dos

* su diseño contiene muchas curvas.

* el siguiente al 2001 y el anterior al 2003.

* 2002 era un año del futuro lejano, de especulación científica y sociológica, de tecnologías probables y sujetos inciertos. Ahora estamos ahí.

* nunca pensé que llegaría al dos mil dos ¿no se acababa el mundo en el 2000?

* ¿ya pasó la odisea del espacio?

* MMII

* mildosmildos.

* es como tragarse las eses.

* un año nuevo, nacido en un corralito.

* DiosMIDios.

* ¿por qué a mi?

* un chiste que se bifurca en verdad y misterio, como para reír y o llorar.

* simetría, espejos, infinito potencial de segundo grado.

* número profético. Significa que no moriremos pronto.

* capicúa y par mejor imposible. Además si restas sus cifras, dará cero, que cosa hay mejor que empezar cada temporada desde cero.

* año del caballo en el horóscopo chino.

* capicúa irrupción cacerola y llavero gas/palos/vidrios/palos/caballos/muerte.

* un año crítico para los argentinos.

* ineludible conciencia del presente.

* dormidos en siberiano.

* en mi hay siempre dos.

* expectante calma en tiempos de inciertas certezas.

* ¿cómo se hace para ser feliz?

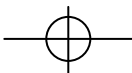
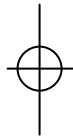
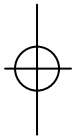
* dos veces el reflejo de un espejo.

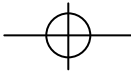
* ¿otra vez sopa?

* el país que nos perdemos.

* el último que apague la luz.

* querida: no te desmildes, ni te desmoldes, ni





te desmaldes, ni te desmeldes, pensando en el dosmildos, que es una mierda.

* esta vida es un tramo muy corto de nuestra existencia, no te angusties el 2002 también pasará.

* escucho tus palabras, pero en este 2002, sólo creo en lo que haces.

* dos mas dos = cuatro, cero mas cero = nada , no puedo convencerte de esto, creo que estamos en la nada.

* de dos mil solo dos sobrepasaron la medida, se ha vaciado el sentido, solo dos mas allá del dos mil.

* las dosmil dos y una noche.

* quiero encontrarme con todos mis amigos a las 20-02 del 20-02 del 2002 200220022002 Un momento bilateral, un número bifronte, aquel que no nos deja saber si va o si viene. El momento Jano. A partir de entonces no sabremos más si subimos o bajamos, si avanzamos o retrocedemos. Una suerte de grado cero del tiempo y tal vez de la historia.

* dos mil dos 2002 el 22 se dice en la quiniela el loco y el 00 son los huevos , podría ser perfectamente el loco con huevos, o sea el perfecto personaje, acaso el único, que podría, tal vez solucionar (al mejor estilo superhéroe) todo el quilombo de este ajetreado 2000 las pelotas

*es muy conmovedor estar en Argentina en este momento y no callarse, no paralizarse.

* dos mil dos es la cantidad de veces que te explore con la mirada que me quisieras, como yo

te he querido este tiempo, es la cantidad de veces que te dije que no me importaba lo que hacías, y la cantidad de veces que me arrepentí luego de no decirte lo que pensaba.

* dosmil dos es cuatro mil. No es casual que haya vuelto la inflación.

* año de cambios año de crisis año de mierda año de crecimiento personal y achique de todo :bolsillo, cultura, salud.

* sinuoso, bisagra, simétrico, contemporáneo (es el año en devenir) aquí y ahora .

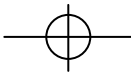
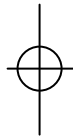
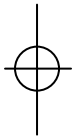
* paciencia, amabilidad, bondad, tolerancia, liviandad ahora o nunca.

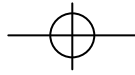
* palíndromo que no se repetirá hasta dentro de 220 años. Arbitrariedad que nos es impuesta . Sólo un punto en el círculo del tiempo. Ninguno de nosotros verá el año 2222, ni el 2112.

* la gran oportunidad de aprender que las consecuencias de las cosas se dan sí o sí, y de aprender hacer las cosas de manera diferente.

* el último año capicúa fue 1991, y antes de ese 1881 y luego de 2002 será 2112, así que quizá hasta dentro de mucho tiempo no se verá por una misma generación dos años capicúa, y en todo caso sólo cada mil años hay un añocapicuaenespañol porque DOS MIL DOS se lee igual al revés (DOS MIL DOS = DOS MIL DOS) ojo, capicúa pero no palindrómico.

* en mi país se está reactivando la construcción y cerca a donde vive mi novia estaban haciendo un edificio que se iba a llamar 2000, pero solo lo terminaron este año entonces ahora se llama Edificio 2002. (Bogotá, Colombia)





* además de ser el segundo año del siglo 21, 2002 es un año simétrico: 2 0 – 0 2, lo cual significa que al 15 de junio estaremos justo en la mitad, y que todo lo que pasó en los 6 primeros meses, volverá a pasar en los 6 últimos, pero al revés. Un ejemplo: si te separaste de tu pareja el 7 de febrero, volverás a encontrar el amor el 23 de noviembre.

* palíndromo que no se repetirá hasta dentro de 220 años. Arbitrariedad que nos es impuesta . Sólo un punto en el círculo del tiempo. Del diccionario de la R.A.E. dice: Palabra o frase que se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda. Por ejemplo: "dábale arroz a la zorra el abad".

* ultimo año capicúa que podrá ser vivido por algun humano actual, a menos que la crónica nos depare alguna novedad. Este rasgo exclusivo no lo priva de ser un año absolutamente vulgar y olvidable, al menos para las sensibilidades medias.
Mi mensaje es: no esperéis nada excepcional.

* el hombre tiene capacidad de elección. Puede conservar la libertad espiritual, la independencia mental, incluso en las terribles circunstancias de tensión psíquica y física, afirma Frankl. Al hombre se le puede arrebatar todo excepto una cosa " la última de las voluntades humanas para decidir su propio camino."
Con sus actitudes diarias los prisioneros podían decidir si ser típicos prisioneros, "juguetes" o si hacer valer su libertad, mental, espiritual.

* pese a la recesión / despite recession.
Pese a la borradura de las torres / despite the erasure of WTC
Pese a la invasión a Afganistán / despite the invasion to Afganistan
Les deseamos Feliz 2002 / We wish you a

Happy 2002

amor

* el amor, se dice, es el inventor del dibujo... él se iría a la guerra, antes juntos cerca del fuego se observan, ella ve la sombra de él proyectada sobre la pared y con carbón la dibuja.

* es una imagen.

* es un contrato.

* un acto de conciencia.

* es un momento de atención.

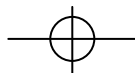
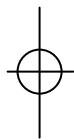
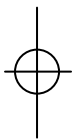
* amormío: planta amarilidia perenne de hojas largas y flores blancas poco olorosas.

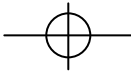
* ¿de qué hablamos cuando hablamos de amor?
Carver

* el amor abstracto hacia la humanidad es, casi siempre, egoísmo.
Dostoievsky

* tienes tanto poder sobre mí: vamos, transfórmame en un hombre que sea capaz de lo que es obvio.
Kafka.

* Café con leche
leche fresca
quedarse con las S
no me importa la letra escrita
No me importa la letra dicha
No importa el acto electo
El selecto contacto
Me importa conservar intacta
La alegría de mi hogar





Cristhian Paquet

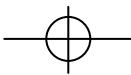
* en Australia y en Nueva Guinea , viven los pájaros del cenador , estos cuando se aproxima la época de reproducción, solicitan a su manera los favores de la hembra. ¿ y qué hace un pájaro de cenador cuando está enamorado? Escoge en el bosque un espacio de 1 por 2 mts que deja completamente limpio de hojas y ramas caídas . en el centro de esa superficie lisa levanta un pabellón. durante días enteros de diligente trabajo dispone en el suelo ramitas en dos hileras paralelas, de suerte que entre ellas quede un estrecho corredor. la entrada del corredor está siempre dirigida hacia el lugar en que da el sol al mediodía, para recibir la mayor cantidad de luz. la plataforma de entrada en ese pabellón de amor, está recubierta con finas ramitas y briznas de hierba y el pájaro extiende sobre esa capa y a la brillante luz del sol , multicolores adornos de toda suerte: flores azules y amarillas , vistosas plumas de aves, tornasoladas bayas y, habiendo en las cercanías alguna colonia humana, este pájaro aprovecha los beneficios de la civilización y enriquece su muestra con cuentas de vidrio , hebras de lana y pequeños adornos metálicos. Luego decora las paredes de su "cenador" con la savia azul de las bayas que él hace con el pico para , con su punta mojada pintar las ramitas; es más, aún muchas veces coge con el pico un trocito de corteza que usa a manera de pincel .Cada mañana tira las flores ya marchitas y las reemplaza por otras frescas. Algunos de estos pájaros, suelen ordenar sus piezas de adorno según sus propiedades y colores: aquí un montoncito de conchillas, mas allá otro de piedras o de frutos, muchos exponen en una artesa con forma de fuente ciertas finezas, como agallas vegetales o curiosas cápsulas de frutos. Y este adornado pabellón no es nido, no está preparado para alojar huevos o polluelos: es exclusivamente un

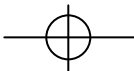
lugar de galanteo del macho hacia la hembra que durante semanas anda por el corredor exhibiendo ante la hembra sus multicolores posesiones ¿no son ellas símbolos de su amor? ¿Cual es la diferencia con el ramo de flores que lleva en su mano el joven enamorado? hasta siente uno la tentación de preguntarse: ¿qué piensa ese pájaro cuando hace tales cosas? Karl von Frisch, Los dueños del mundo.

* ¿ cómo sabe usted si ama a algo o a alguien?
José Antonio Marina

* de mil amores:
Diana Aisenberg

En la construcción de estos términos colaboraron, Achille Mauri, Alan Aisenberg, Alejandro Cherneavsky, Ana Rossi, Anahi Cáceres, Andrea Sánchez, Antoni Albalat Salanova, Arce, Carolina Antoniadis, Cecilia Miconi, Claudia Fontes, Daniel Abate, David Orobio, David Ramirez, Diego Conti, Diego Jaguer, Edmond Dantes, Eduardo Imasaka, Ernesto Ballesteros , Enrique Santos Pelaez, Eva Benitez, Fernando Fazzolari, Flavia da Rin, Franco Noe Quiroz, Gabriela Adelstain, Gabriela Agullo, Gabriela Rangel, Gema, Guadalupe Campos, Guillermo Faivovich, Horacio Andrada, Ivan Buenader, Jorge Marchini, Jorge Omar Ortega Gutierrez, Julia Converti, Marcelo Santander, Marco Barrera, Marena Solorzano, María Caldelari Marina De Caro, Mónica Van Asperen, Monica Zalla, Laura Melillo, Lorena Campillo, Lucia Bianco, Marta Zatonyi, Martín Camps, Martín Kovensky, marting, Natalia Lipovetsky, Noemí Cabrera, Noli, Nora Iniesta, Paco Casillas, Pano, Patricia Espinosa, Ramiro Quiroga Iriza, Ruben Melero, Rut Arbiser, Sergio Pleticosic, Silvia Veinten, Silvina Buffone, Verónica Sanes, Virginia Becerra, Virginia Croatto.





¿Dónde está ramona?

Cómprela en

Si llega a tiempo, también puede conseguirla en:

Kioscos:

Florida 1000,
Corrientes y Montevideo,
Humberto 1º 408,
Nicola de Caminito

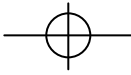
Librerías:

Prometeo
CP 67
MNBA
Gandhi

La Boca: Fundación Proa
San Cristóbal: Hotel Boquitas Pintadas
Centro: ICI, Galería Ruth Benzacar,
Espacio Esmeralda, Galería Luisa
Pedrouzo Recoleta: Facultad de Bellas
Artes "P. Pueyrredón" -biblioteca-
Palermo: Galería Dabbah Torrejón,
Espacio Braga Menéndez/Schuster
Abasto: Belleza y Felicidad
Caballito: Librería Gambito de Alfil,
Las Cañitas: Arguibel,
Ciudad Universitaria: Mediapolis

También puede obtenerla
en la puerta de tu casa mandando sus datos a :
ramona@proyectovenus.org
o visitarla en su casa:

www.proyectovenus.org/ramona



Cartas de lectores

Hola ramona

Espero que se encuentren bien en medio de la tormenta.

Voy recibiendo los ejemplares online de ramona y los disfruto muchísimo: gracias por enviármelos. Hoy visite 'bola de nieve' por primera vez, es una iniciativa buenisima que provee información valiosa sobre artistas argentinos, felicitaciones. Ramona me mantiene informada de lo que está ocurriendo en la escena artístico-social de ese país que a veces siento tan lejano a mi realidad. La colección a recibido una beca académica importante para poner todas las obras online, con material de investigación, buena calidad de imágenes y links a los sitios de artistas. Estaré trabajando en este proyecto durante los próximos tres años, es muy excitante. Un abrazo,

Gabriela Salgado

Curator. University of Essex Collection of Latin American Art (UECLAA)

R. de r.: Nadie es profeta en su tierra. Nuestro proyecto online es retop y nunca nos garparon un sope.

ramona y todos allí

Les quiero agradecer la constancia en enviarme correos con propuestas maravillosas a pesar de mi mudez. Como estuve enfermo y no tengo internet me enteraba de vez en cuando de algo, pero no pude acudir ahora estoy mejor y creo que algo visitare.gracias y muy buen 2002 individual y colectivamente con uds. y todos los lectores.

hector diesel

hectordiesel@hotmail.com

R.de r.: buenos deseos para vos también

Aguante Ramona ¡¡cada día te quiero más!!

Ivana Adaime Makac

ia@lvd.com.ar

R. de r.: El club de Fans ¿para cuando?

ramona:

Soy suscriptora de la revista desde el nacimiento de la misma, como dicen algunos de la primera hora, ya que la espero cada mes, como cuando era pequeña y esperaba, despierta desde temprano, la llegada del Billiken que recibía todos los lunes.

ramona:

Los quiero, por innovadores, agudos, transgresores, inteligentes, en fin los quiero porque los quiero, salvo cuando se ponen pesados como con el "gran vidrio" de Duchamp, que por suerte ya pasó.

ramona:

Los felicito por los premios que se han ganado en buena ley y que el 2002, que ya tenemos encima, sea un año de paz, amor y solidaridad. Tengo una duda: la Gioconda, en el 2002, seguirá sonriendo o nó?

ramona:

¡Feliz navidad! ¡Feliz año nuevo!
Alicia Messing

R. de r.: ramona seguirá sonriendo en cualquier caso.

Querida ramona:

Felicitaciones por el merecido premio! Tengo el número 19-20 y solo tengo palabras de agradecimiento, porque fue una lectura feliz. Especialmente por el artículo sobre los gustos estéticos del general.

(...) En fin, todos compartimos...

¡Viva Peron! ¡Viva Peron!

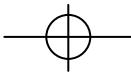
Prometo suscripción!

Paul Kemptler

R. de r.: Te salió un versito

Hola ramona:

Con esta carta quiero expresar una reflexión



que surgió a partir de la charla entre Diana Aizemberg y Juan Doffo que aparece en el número 18 de ramona.

Para empezar me pareció muy importante la idea de reflexionar durante la formación artística sobre qué significa ser artista en este entorno y contexto histórico. Me parece peligrosa la afirmación de que esta formación no se puede conseguir en escuelas de arte, ya que reduce este proceso de reflexión, fundamental en todo artista, a un ámbito privado. Esta idea me parece importante si la ampliamos. La idea de lo considerado moderno en el ámbito artístico llamémosle "reconocido", se remite a cierto tipo de imagen y de medios. Supuestamente lo moderno coincide con el entorno y momento histórico, y tanto asistir a un taller privado como acceder a medios costosos (que son los que predominan en las exposiciones), son alternativas alejadas de la realidad económica del país. Claro que con esto no las invalido, recalco que son una parte menor de la realidad y a partir de esta contradicción llamo la atención sobre la concepción actual de lo moderno y su relación con el contexto histórico. Gracias por el tiempo, interesante espacio de debate.

Marcela Rapallo
artista plástica

R. de r.: Sí.

Querida ramona:

Lo hemos logrado, las muestras de verano tuvieron su venganza! ya no son las ceramicas del taller de tercera edad de mataderos o un pintor de equinos ciegos. El gozo de las salas no es solo el salvador aire acondicionado. Del mam (excelentes las muestras con fotografos de nivel de aca y de afuera (gracias bucellatto por no discriminar a los artistas de la luz) a unos premios bancarios de muchisimo nivel (ciudad excelente, ojala atiendan al publico como eligen obras) y un nacion que mejoro totalmente la mediocre exhibicion del año pasado, llegando

este año a redimir su predecesora y haciendonos olvidar esta revelion en la granja. Rodin que se quede, si ya se encariño con el espacio, y tioglusberg, bueno que se quede ahi en el fondo con sus maquetas imposibles, sus tachos de cemento, que ahi en el fondo no jode Olvidaba la del parque de la memoria (a mi entender muy pequeño espacio para una mega construccion).

Big kisse, and good show
Dos ojos

R.de r.: Este verano fue muy caliente.

ramona:

hola , lei su revista y me interesa mucho tener de sus paginas en mi correo electronico, ademas me dijeron que se puede conseguir gratis la revista, es cierto?, me pueden decir como hacer para obtenerla?

corina_della_maggiore@hotmail.com

R. de r.: Las galerías que anuncian en ramona reciben una cantidad de ejemplares que regalan a sus visitantes. El que se apura la consigue gratis. Sino 5 pesitos.

Hola:

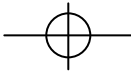
Soy artista cubana y he conocido de la existencia de Ramona la revista semanal a través de una artista amiga argentina y me gustaria recibir la revista para conocer un poco del arte argentino. Muchas gracias por la amable atención,

Antonia

R.de r.: Encantada pero el correo nos sale una fortuna.

Estimados ramona

Soy un vuestro compatriota que vive entre São Paulo y Brasilia. Desearia recibir vuestras informaciones via emial, si esto fuera posible. El material que vi es maravilloso. Mi oficina se



ocupa de Proyectos Culturales en estas dos ciudades, así que un Link vuestro viene de maravilla. Agradezco y espero vuestras noticias
Arq. Nicola Goretti
Progetto Italia
Brasilia

R.de r.: Adorei. ¿Qué tal un proyecto conjunto entre artistas argentinos y brasileros?

Estimados editores de Ramona
Les envío este correo para decirles que en las fotografías que aparecen dentro de la exposición "Políticas de la diferencia", en la primera página, séptima imagen de la columna de la izquierda figura una reproducción que equivocadamente le atribuyen a Roberto Valcarcel de Bolivia. Esa obra es mía, Ana Tiscornia de Uruguay. Me encanta que la hayan puesto y se los agradezco pero si además le cambian de dueño, se los agradeceré aun más.
Les mando un saludo
Ana

R. de r.: Qué bueno que nos miren con tanto detalle

Buena noticia
te cuento, siempre difundido tu existencia. el fin de semana pasado, el último número lo dejé en Mendoza a un artista que aun, desconocía vuestra existencia. ustedes ramones, se lo merecen.
Marcelo Yeyati
zetayeyati@hotmail.com

R.de r.: Regio, seguí nomás.

Muy feliz año !!!!!!!!!!!!!
Amor, salud, justicia, arte, ideas, debates, trabajo, ramonas, viajes, proyectos, besos,
Y muchos buenos momentos
Con cariño
Fabiana Barreda

R.de r.: Lo mismo para ti.

ramona:
Hola, me llamo Fernando Gabriel Caniza (poeta

y periodista del diario La Nación) y soy un nuevo lector de la revista. Si bien la conocía, hasta el momento no había podido tener un ejemplar en mis manos para poder leerla. El número 18 me pareció muy bueno, con excelente nivel en los textos. Les mando un abrazo grande y seguirán recibiendo mis opiniones. Un abrazo.
Fernando Gabriel Caniza

R.de r.: No sé que me pasa con La Nación, pero me trata rebién. ¿Me estaré volviendo cheta?

Hola!
Soy Ruth Scheinsohn de Galería Vermeer, soy la que les envía los mail y la curador de estas dos últimas exposiciones. Quiero decirles que les estoy muy agradecida por apoyar nuestros proyectos, promocionándolos de la manera que lo hacen. La página es muy buena y esta diseñada de manera atractiva. Los saluda
Ruth

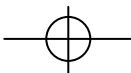
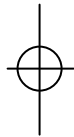
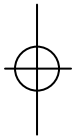
R.de r.: Sin ustedes allí nosotros aquí para qué.

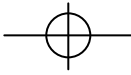
Estimada ramona
Te pido la suscripción semanal de la revista dado que han pateado el tablero de las artes plásticas a partir de la No Imagen. Con afecto...
Gustavo Porta

R.de r.: Parece que no sólo pateamos el tablero. Hay dos que están enojadísimos al punto que no renovaron la suscripción.

No penes por mí, Argentina

El 26 de septiembre de 2000 fue expuesta, en el hall del Concejo Deliberante de San Isidro, Sueño gay, una escultura de la artista Cristina Banegas (no, no es la actriz). La obra, el torso de un hombre de cuya cabeza emergía un pene, fue censurada durante la inauguración misma por el concejal Matera, quien insinuó a la autora retirar la escultura del recinto. Tras una acalorada discusión, la escultora manifestó que se sentía "discriminada artísticamente" y se negó al pedido. En cambio, quitó el pene de bronce y en su lugar colocó un gladiolo para simbolizar la muerte de su obra. Matera se justificó





alegando que el problema no era la obra, sino el sitio de exposición, puesto que "a diario contamos con la visita de colegios del distrito, cuyos alumnos, menores de edad, recorren las instalaciones". Curiosamente, otras obras, en las que había senos y vaginas, no fueron censuradas. La selectividad del concejal presupone la noción de que un objeto artístico es de "mal gusto" y pornográfico cuando exhibe un pene. Paradójicamente, pierde su calidad estética. Esta noción rige el acto de censura. Así, una de las formas de distinguir si una película es o no "porno" consiste en ver si muestra el pene erecto. Películas como "Locademia de Policía", donde se ven pechos y traseros, mas no penes, no son pornográficas, sino sólo "pícaras". A la rasa censura se suma la discriminación. Sueño gay es, desde cierto punto de vista, un título arduo de explicar. Por eso, para el concejal fue prioritario apartar la obra del público escolar, ya capacitado para leer el cartelito adjunto. "¿Qué podríamos decirles si preguntaran algo sobre la obra?", preguntó Matera. Lo que significa "gay", por ejemplo. O "sueño".

Finalmente, el término gay significa "alegre", "festivo". En el clima de la inauguración, con gritos y todo, el título de la obra era más que apropiado. Pero cuando se coarta la libertad de expresión, ¿quién tiene la fiesta en paz?

Eloísa Suárez

Informe: Rosa Longhi

R.de r.: Quiero abrir una sección con registro de todas las censuras que se hicieron en Argentina en los últimos años... Aporten.

ramonita

¿cómo decir? después de tanto tiempo sin vernos, felizmente vivos, un poco más aburridos quizás, pero siempre en la lucha y en la lid. hoy despierto y deseo verte, husmear tu cuerpo blanco, tus texturas y volver a reír. entre mates veo la cara de finnégans que sonrío y, babélicamente también, te extraña. mis lápices descreen ya de casi todo. algunos proyectos siempre hay. el dosmiluno pasó en su nave rauda, arrasando y se llevó lo poco que quedaba de todo, ni siquiera scarlett logró salir bien parada de este año apocalíptico que aún se marcha. es

así querida amiga, los juegos hieren de cuando en vez. humanos al fin, con alma de revista, de fanzine profesional, acompasando: continuamos. te quiero, espero vernos pronto. julio t. 2002, rosario. -

ps: la vale te saluda telepáticamente.

ps2: saludos a todas las popstarts.

R.de r.: ¡Volviste!

ramona

Estuve o estube leyendo la última ramona en unos medianos de mar de ajó y en unos bosques de pinamar. recuerdo la nota de chipolini, la del arte gay y una conversación entre diana y alguien mas. Felicidad les deseo y pronto pasaré por la central start a ver si se puede hacer algo de ruido por allí. Saludos para todos los ramones.

Fernando Lamas

R.de r.: Venga nomás, ud. es un gran músico

Miércoles 23 de enero de 2002 9.39

Madamme ramona:

Te felicito por tu afrancesada aparición dentro de esta barbarie latinoamericana (tu rostro se me mezcla con el rostro del affiche de "les misérables"), sos chic hasta entre los "mc donnals ferme". El mes que viene me toca a mi pero en el diplomatique, bien top viste. Que bien que le hace la cacerola al arte, sobretodo cuando pagan. Besos a tout
Dos ojos

R.de r.: Agte agte agte

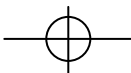
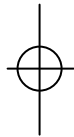
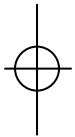
ramona:

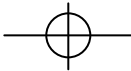
miles de besos y los mejores deseos para ti ramona en el nuevo año que comienza
Marula Di Como

R.de r.: Gracias y muy buen viaje

Buen día:

Me interesa la información relacionada con el proyecto bola de nieve. Necesitaria la información completa para figurar en dicho programa. Agradecería si la pueden enviar.





Carlos Uriá
Artista Plástico Gran Premio de Honor del Salón Nacional

R.de r.: Bola de nieve funciona por menciones espontáneas de los artistas mencionados. Hay más de 100.

Ramonas y ramones:
Antes que nada buen año para todos!!!!, después de todo Reciben la información sobre las innumerables muestras de los 9 museos del Gcba y del fotoespacio del retiro (torre de los ingleses)????

Marta Sacco - Guillermo Yuste

R.de r.: Si. Somos el mejor medio de difusión que tienen los museos de la ciudad y la nación. Lo hacemos gratis y llegamos a miles y miles de lectores. Pero nunca recibimos ni un saludo, ni nos recibieron los funcionarios, ni nos prestan un local. El gobierno de la Ciudad no se diferencia mucho de la casta que nos exprime en el país.

ramona:
Hola, soy Nancy, de Rosario. Antes que nada, felicitaciones por la revista. Los artículos son interesantísimos. Quisiera saber cómo puedo hacer para imprimir u obtener la revista aquí. Precios, modalidades y demás. De lo contrario, información sobre alguna librería de Rosario que la venda. Muchísimas gracias.
Nancy Rojas.

R.de r.: Podés suscribirte a ramona papel por \$30 o para imprimir la electrónica por 15\$, Seis meses.

ramona:
Me llegaron las dos ramonas últimas y me gustan bastantes cosas, como la charla entre Jacoby y Avello, me gusta tanto como me disgusta las pelotudes insoportables de la infancia de Benedit y la de Gordín. Lo siento pero esas cosas creo no aportan nada y se regodean en ese espacio tan irreal como jodido de clase media y clase alta tan típico de buenos aires tan contentos de ser ellos mismos.

Maravillosas las cartas de Duchamps y serio este tipo Cippolini, muy bueno lo de arte gay (...)
P.D se sigue haciendo lo de publicar los desaparecidos en página 12? Estoy preparando un artículo sobre arte público y esto funcionaría (leí en Ramona lo de boltanski)
Gustavo Marrone
Barcelona

R.de r.: Cortamos tu carta para que no te corten el rostro...

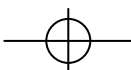
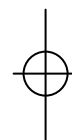
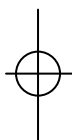
Hola
Me pareció muy interesante la revista ramona y me interesaría recibir información sobre arte y muestras. Mi nombre es Lorena Bretaña, tengo 27 años y soy escultora. Quedo a la espera de su respuesta.
Gracias
Lorena Bretaña
lolobretania@ciudad.com.ar

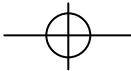
R.de r.: Ya te la estamos mandando

Hola
Soy Adolfo Rozenfeld, realizador del programa "Paradigma" (Canal a). Ayer me llegó un mail con un aviso sobre el último número de la revista. No la había leído nunca. Así que bajé el PDF del último número. Quería decirles que me pareció muy interesante. Por supuesto, todavía no pude hacer una lectura más a fondo. Pero lo que vi, me gustó. Esto es todo. Saludos,
Adolfo Rozenfeld

R.de r.: Se ve que nos falta promoción. Todavía hay periodistas que no nos conocen.

ramona:
Gracias por la ayuda memoria sobre las muestras y por el envío semanal de las novedades. Las exhibiciones en mi galería comienzan la primera semana de abril pues estoy haciendo reficciones, les hare llegar las fechas de las muestras de abril en el mes de marzo próximo. Felicitaciones por la publicación de los eventos brindan una excelente información.
Alicia Brandy Galería de Arte





R.de r.: De nada y gracias.

ramona:

Gracias por tu mail con pedido de mas informacion sobre la muestra del 5 de Enero. Fue un evento de un dia, la informacion no les lleo completa por nuestra propia desorganizacion en medio de la crisis de los ultimos dias.por suerte la muestra se hizo, ya había sido suspendida el día 22 de dic.y tuvimos la suerte de recibir (la muestra se hizo en mi propia casa) alrededor de 150 personas.lamento no haber podido aprovechar el espacio de ramona para llegar a mas interesados, pero para la proxima muestra confío poder llegar con la información a tiempo. Si les interesa puedo enviarles parte del material que se expuso. muchas gracias.

Pablo Mehanna.

R.de r.: Avisen con tiempo

ramona:

Quiero hacerles llegar mi agradecimiento, primero por enviarme periodicamnte su resumen de muestras que me ha sido de gran utilidad para conocer y ver las muestras que se ofrecen en el circuito. Y segundo, por que cada vez que envié una información de mis muestras me han publicado, como en este caso que se produce una muestra virtual y se puede visitar desde sus envios. Nuevamente aprovecho la oportunidad para saludarlos y agradecerles su tarea.

Mauricio Nizzero

R.de r.: Publicamos todo, todo, todo.

Escucháme ramona,

Recién llegué de Chile, después te cuento. Tengo cosas que hablar con vos: por un lado mi situación laboral que ya debés estar esperando una respuesta.Por otro, un proyecto que estuve hablando con Bigalli, el asesor de San Isidro de hacer una suerte de Jueces para la Democracia a la Argentina y yo te propuse.

Por otro, hablar de nosotros en términos particulares y generales, reanudar sesiones de pelotudeo y, en fin, un sinfin de cosas que seguramente surgirán a partir de nuestro contacto. un abrazo enorme

kai

R.de r.: No entendí nada pero encantada de colaborar

ramona:

Cómo se podría hacer para que Ramona mensual llegue a Bahía Blanca?. Soy parte de Espacio Vox y estamos interesados en recibirla para la venta. Nos preguntan varios si las vendemos. Es un bajón conseguirla en papel sólo si alguno de nosotros viaja a Buenos Aires y la trae y nos la pasamos. Espero respuestas. Saludos.

Paola Vega

R.de r.: Hace meses que estamos dale que va y no logramos llegar a BB. Ojala suceda. Felicitaciones por vuestro espacio y revista

Hola ramona

me gustaría que me dijeras si es posible recibirte en mi casa. Vivo en Córdoba y solo puedo encontrarte cuando voy de paseo a Bs. As. (cosa bastante infrecuente en los últimos tiempos). Yo 28 años, 1.90, castaño claro, ojos verdes y arquitecto. Si estas dispuesta solo tienes que escribir a mi dirección contándome la forma para tenerte entre mis brazos...

Un beso, Gino

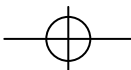
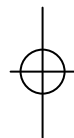
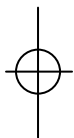
R.de r.: Gino, no te preocupes, yo voy corriendo a conocerte. Si querés mandar foto mejor.

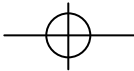
Querida ramona:

Primero quería felicitar a Balbi por su trabajo con la ramona semanal. ¿Quién está atrás de lo que recibimos, tanto para lo bueno como para lo malo? ?A quien no le gusta recibir una felicitación? Hay que pensarlo! Un mail es algo electrónico, pero que lo manejan personas trabajadoras como Martín y Balbi y no hay que olvidarse del laburo de la gente que hace la revista.

Otra: Cuando alguien dice lexitos! ?qué está diciendo? sólo con eso no alcanza!

Invito a todos los que sólo dicen " exitos y adelante" a que se explayen más. hay que chupar las medias y además SUSCRIBIRSE: APOYO





ACTIVO Y MONETARIO A ramona! ja, ja.
besos.
gema acevedo

R.de r.: ¿No te querés hacer un chivo de tu
cartomancia Pokemon? Escriban a gema-
divina@hotmail.com

Queridos amigos:
Amamos a Ramona, la apoyamos y seguiremos
haciéndolo. Espérennos hasta marzo, así esta-
remos con la primera muestra. Mil gracias por lo
de Magdalena, se ve formidable. Un abrazo,
Dabbah Torrejón

R.de r.: No se puede vivir del amor

que bueno ramona !
te felicito !!! ahora si que te reconocen la inma-
culada paciencia que has tenido por 2 años.
miles de besos en el ojete
m.

R.de r.: Si podés decir "ojete" también po-
drás decir tu nombre

Estimados amigos de la ramona:
salgo de viaje al exterior por varios meses. Es-
tuve esperando que Claudio Abalos, abogado
que conformaba la Comisión por la verdad que
realizó el trabajo en equipo y que ustedes pu-
blicaron sólo con el permiso de Cristina Tersag-
hi a la que no le correspondía ni darles el traba-
jo ni mucho menos autorizar su publicación.
Bueno... "a lo hecho pecho". Al no contestarme
el Dr. C. Abalos, me voy más tranquila solici-
tando una fe de erratas que dé cuenta del equi-
po y la Institución que organizó ese trabajo: por
favor en el próximo número fe de erratas. el tra-
bajo se hizo desde la Central de Trabajadores
Argentinos, CTA, Provincia de Buenos Aires, y
al interior de la Comisión por la Verdad, hacia la
Justicia, iintegrada por Gonzalo Chavez, Lito
Barbieri, Ana María Nievas, Claudio Abalos, Le-
ticia Muñoz Cobeñas. El trabajo que correspon-
de a la Universidad que se tomó como parte en
la Cámara Federal de La Plata, junto con la in-
vestigación de Astilleros Río Santiago, estuvo
coordinada por Leticia Muñoz Cobeñas y cola-

boraron, Silvia Coronato, Inés Lucchini y Marta
Ungaro.
Un cariño.Leticia.

R. de r.: Hecho.

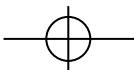
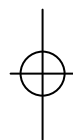
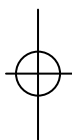
Queridos padres de ramona,
Recibo vuestra página en Lima, Perú y no ten-
go palabras para expresarles lo interesante y
maravillosa que me parece. A parte que me ha-
ce venir unas ganas de estar viviendo en Bue-
nos Aires para poder ver en persona las mara-
villosas muestras que allí se organizan y poder
gozar de esa bullente vida cultural que no de-
cae.Las veces que he viajado para allá no me
ha alcanzado el tiempo para poder visitar todo
lo que esa maravillosa ciudad ofrece. Yo misma
soy una humilde expositora de fotos. Ya que
Ramona es tan activa y además sale a la calle,
les envío una página hecha por un médico ar-
gentino amigo mío quien está sacando de sacar
adelante el emprendimiento de un orquidiario
pra al ciudad de Buenos Aires. Ha conseguido
ya bastante apoyo y auspicios para el mismo
igual que yo aquí en Lima, donde intento em-
pezar una iniciativa igual.

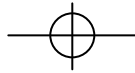
Me pregunto si estarían ustedes interesados en
ayudar a difundir y lanzar y participar de esta
idea que es maravillosa y para tal efecto les en-
vío el teléfono y dirección electrónica de Dr. En-
rique Rodríguez Tosto (ertosto@intramed.net.ar),
Guardia Vieja 4513 - Tel. 48648210.Tiene
ya armado un orquidiario que se puede visitar y
es además, un muy buen escritor publicado.
Podría ser un "Ramona en la calle" diferente?
Viendo una increíble colección y muestra de or-
quídeas en lugar que de pinturas?
Bueno, a ver si la rueda de la participación y so-
lidadariedad hace un milagro más? Desde aquí,
FUERZA para la Argentina..... Muchas buenas
ondas desde Perú.

Paola Pomposini.

R. de r.: Los martes, orquídeas.

ramona:
Soy un lector de esta estupenda revista de ar-
tes visuales.Ademas docente y artista plastico,
razon por la que les solicito me envíen informa-





cion para suscribirme incluyendo numeros atrasados. pueden hacerlo a mi e-mail les saludo atte
Eduardo Alberto Gonzalez

R. de r.: Más rápido que volando.

ramona:
Les escribo para felicitarlos por la revista, me parece muy interesante, mi nombre es Hugo Pontoriero, soy licenciado en Museología y trabajo en el Museo Nacional de Arte Decorativo. Me interesaría recibir el mail semanal, si es posible, en esta dirección y en la del Museo: museo@mnad.org
Muchas gracias
Hugo Pontoriero

R. de r.: Bravo, sos el suscriptor semanal 4678

ramona:
Hola, me gustaria que me informen sobre las suscripciones. Como todavía soy una estudiante no tengo el efectivo para el quiosco, pero sí la inquietud suficiente como para recibir algo, algún artículo interesante (lo leería con avidez). ¿cómo es eso de recomendar? Bueno, gracias

Guillermina

R. de r.: www.ramona.org.ar o a las galerías anunciantes. Si conseguís tres suscriptores efectivos te ganas una suscripción gratis y recibís ramona en tu hogar.

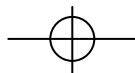
ramona:
Hola, de nuevo me quejo porque recibí Ramona con los sellos de correo y la dirección escrita sobre la primera hoja. Es una pena que ustedes mismos atenten contra la presentación final de la revista. Si tienen problemas de costos para sobres, les sugiero poner una bandita de papel donde se puedan pegar los sellos y escribir la dirección del suscriptor. Deseo que Ramona, ustedes y nosotros, tengamos un buen año 2002. Saludos
Lic. Ricardo Rodríguez Pereyra
Director de Biblioteca
Universidad Torcuato Di Tella

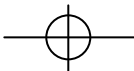
R. de r.: Gracias por su sugerencia. La transmitimos a la Directora del Departamento de Logística y Envíos y a la Jefatura de Gerencias de Publicaciones de la Fundación Start.

MM
Artística

Bastidores a medida y estándar.
Telas, bases para esculturas
Pedidos por teléfono. Envíos a domicilio
Nuevo teléfono: 4303 1468

Promoción marzo-abril
Si llevás 3 (de cualquiera de
nuestros productos) **pagás 2**





Puchereando con la Historia del Arte del Siglo XX

Curso dictado por Alberto Passolini

cían fuera de casa, en el medio de la naturaleza.

La temporada estival trajo consigo una larga lista de catástrofes económicas y sociales de público conocimiento. Quien mas, quien menos, todos nos vimos afectados de alguna forma por esta situación. Tal es el caso de mis alumnas, quienes quedaron con su dinero atrapado dentro del corralito y no pudieron abonarme las cuotas de los meses de verano en efectivo. Pero como todo tiene solución, implementamos un sistema de canje supervisado por la atenta mirada de mi madre. Así, lo que podría haber sido un atraso en el meticuloso programa de estudios que esbocé en un principio y que altero a tontas y a locas para satisfacer las inquietudes del alumnado, se convirtió en (cito a mi madre) -una desgracia con suerte- ya que una de las educandas me ofreció una estadia en su country, el lugar mas indicado para despertar el amor a la naturaleza, actitud que predispuso al grupo a interesarse en unas clases especiales dedicadas al Land Art. Luego de una extensa bibliografía que les indique leer y algunos ejercicios prácticos que recreaban los principales hitos de la tendencia en cuestión (todos al aire libre) hicimos una clase de repaso general de la unidad bajo el sol y al borde de la piscina, previa al examen cada vez mas exigente que surge del alto grado de especialización que van adquiriendo las chicas.

Yo La verdad es que nos tocaron unos días bárbaros para poder desarrollar a full todo los puntos de la unidad. Habría sido una lastima haberse quedado encerrados entre cuatro paredes. Vamos a empezar a repasar todo de pe a pa, que quiero que todas saquen buenas notas. A ver quien se anima a empezar contando como se consideraba la etapa inicial del Land Art.

Alumna 1 Creo que como dueña de casa me corresponde a mí hacer los honores: podemos decir que al principio era el esbozo de un pensamiento minimal llevado a la escala gigantesca, sin que el artista tuviera que afrontar los gastos de un taller enorme, porque total la obra la ha-

Alumna 2 Además no tenían mucho gasto de materiales. De paso, viajaban a lugares que no eran los típicos del turismo grasa, como ser: desiertos, volcanes, lugares exóticos... Algo así como Gauguin, pero sin tener que esperar que se les secara la pintura para volver a casa.

Yo Traten de no engancharse tanto con el espíritu practico de la tendencia y valoricen mas la carga romántica, lo transitorio.

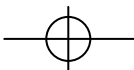
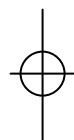
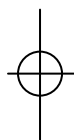
Alumna 3 Ah, sí, a mm me encanta eso de que el artista que hace la obra en esos lugares tan solitarios, siempre termina involucrado con alguien del equipo de realización o documentación. Viste que la naturaleza te pone mimosa, ?no? Me imagino que no deben esperar a volver al hotel, lo deben hacer al claro de luna.

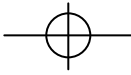
Yo En realidad me refería a la alteración transitoria del paisaje, a lo efímero, al desafío al sistema y a las soluciones de los problemas que los mismos artistas creaban.

Alumna 1 ¿Vos decís eso de determinar donde sucedía realmente la obra?

Alumna 2 Me parece que yo perdí los apuntes donde estaba esa parte. Creo que se los llevó tu cuñada por equivocación el otro día cuando agarrás todo lo que estaba sobre la mesa porque se le hacía tarde.

Alumna 1 Seguro que se lo llevás a propósito porque el tema la apasiona. !Esa yegua iconoclasta! Vos sabes que una vez le regalé una remera con un Lichtenstein que le compré en la tienda de regalos de un museo? Podés creer que la desgraciada me pidió la boleta para cambiarlo por un vestido estampado con unos rulitos que cuando los ves más de cerca eran el Embarcadero Espiral de Robert Smithson en Great Salt Lake? En todo es así: en la habitación de servicio le hizo descolgar todos los afi-





ches a la muchacha y sólo la deja tener un fluorescente en el piso. Ella dice que es un Dan Flavin, pero para mm que es para gastar menos de luz. Iconoclasta y tacaña, además.

Yo Todavía estoy esperando que alguna me responda la pregunta.

Alumna 3 Bueno, algunos críticos decían que la obra propiamente dicha se situaba en la documentación y debía ser reconstruida mentalmente por el espectador. Igual, a mí que no me digan que arme nada. Es como con el cine, viste? Yo no tengo ganas de andar adivinando qué quiso decir el autor, porque al final, si digo que no me gusta, o que me parece malo, dicen que es culpa mía, que no la entendí.

Yo Acuérdense que las opiniones personales no las tienen que expresar en las respuestas del examen. Para eso están las monografías que tienen que hacer en grupo. Sigamos: quiero que cada una me nombre a un artista y me diga algo de su obra.

Alumna 1 Yo quiero hablar del muelle de Robert Smithson, porque me acordé de la rabia que me dio ese vestido estampado. En la actualidad ese embarcadero se encuentra sumergido y solo se conserva el registro fotográfico. Sobre esa obra, el autor dijo que era como un ciclón inmóvil. Según mi cuñada, Smithson pensaba el paisaje real como medio y había contemplado la idea de llevar la obra al público a través de la televisión. Igual, esto último tómenlo con pinzas, porque esa dice cualquier cosa: cuando yo le pregunté por qué no me había traído un vestido para mí, con lo que sabe que me gusta el arte, me dijo que no había talles grandes. ¡Como si yo fuera gorda! Flor de turra, esa.

Alumna 2 Ahora que decís turra, me hiciste acordar de James Turrel. Eso de excavar en el cráter de un volcán extinguido en Arizona para obtener una especie de almanaque astronómico me parece tan New Age, que me encanta.

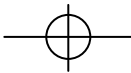
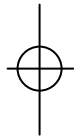
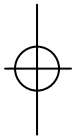
Alumna 3 Yo, lo que más entendí fue lo de Michael Heizer, eso de la Masa Desplazada y Re-colocada, porque se parece mucho a ese ejercicio que hicimos el otro día cuando sacamos tierra del cantero para rellenar las macetas que trajo tu mamá del vivero de tu tía, y después, la tierra que sobra la volvimos a poner en el cantero. A propósito, ¿Se llevas a tu casa las plantas que compramos entre todas?

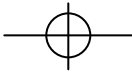
Yo Es parte del carácter temporal del Land Art. Si las dejaba a la vista de ustedes, la experiencia fracasaba. Además mamá tiene mano verde. Van a estar bien cuidadas. Igual, con el diploma del curso les voy a entregar un gajito a cada una. Volvamos al tema. Me gustaría tomar el caso de Turrel más en profundidad, porque en él se aprecia muy bien ese viaje al pasado que se opera en el Land Art alejándolo del planteo minimal de sus orígenes y aproximándolo a la arqueología imaginaria.

Alumna 2 Sí, por eso me gusta tanto. Imaginate las posibilidades que abre: Se podría hacer una especie de Stonehenge en el Uritorco. así tendríamos atractivos turísticos que Brasil no tiene. Se me ocurre que se podría vender un paquete para extranjeros que incluyera Las Leñas, porque los Brasileños tienen mucha joda, mucha playa, pero nieve y rituales cósmicos brillan por su ausencia. Che, me parece a mí o se está descomponiendo el tiempo?

Alumna 1 Sí, se viene tormenta. Podríamos aprovechar para repasar lo del Jardín de Pararrayos de Walter de Marma. Me enteré que en la villa que está frente al country hay un chico que vende decodificadores de cable y antenas FM que son buenos conductores de electricidad. No creo que sean caras. Me fijo que tengo en el freezer y nos vamos de canje.

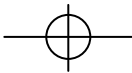
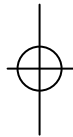
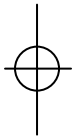
Yo Ustedes vayan que yo voy a aprovechar para ver qué nos falta repasar. Tengan cuidado con la tormenta eléctrica: lleven zapatillas de goma.

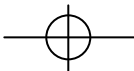




marzo-abril

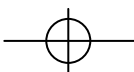
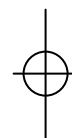
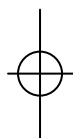
Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR)	Fotogalería del Teatro San Martín	Fotografías	5.2 - 3.3
Agencias de publicidad	Boquitas Pintadas	Publicidades	22.12 - 27.3
Agrupación Boletos	Estación Juan. B. Justo	Intervención Urbana	16.1 - 30.3
Al. egresados Esc P. Pueyrredón	CC Recoleta	Pinturas	15.2 - 3.3
Al. egresados E.sc P. Pueyrredón	La Casona de los Olivera	Técnicas varias	9.2 - 3.3
Aquino, Berni, Fader, Palliere, Vaz	Zurbarán Alvear	Pinturas	11.2 - 8.3
Artistas varios	Fund Klemm	Pinturas	16.2 - 1.4
Artistas varios	Del Infinito	Pinturas	1.2 - 1.4
Artistas varios	MNBA	Fotografías	27.2 - 5.4
Artistas varios	CC Recoleta	Fotografías	21.2 - 17.3
Atienza Larsson, Bergman, Clemente, Erman , Gené, Rozembergy otros	CC Borges	Técnicas varias	5.2 - 5.3
Basimiani, Livia	Torre Monumental	Fotografías	6.2 - 9.3
Behnisch, Günther	MNBA	Arquitectura	27.2 - 5.4
Berni, Antonio	CC Borges	Técnicas varias	17.10 - 31.3
Blejman, Veronica	Haiku	Pinturas	15.2 - 15.3
Bueno, Rafael	Filo	Fotografías	22.11 - 2.3
Burgos, Seeber	Dabbah Torrejón	Pinturas	21.12 - 29.3
Cabutti, Ansalas, Santorelli,			
De Santos, Gil Flood	CC Borges	Fotografías	14.12 - 1.3
Cacciabue, Horacio	CC San Martín	Pinturas	12.3 - 26.5
Camporeale, Sergio	Teatro Auditorium Mar del Plata	Pinturas	12.2 - 3.3
Caniza, Aldo Emilio	CC Recoleta	Pinturas	22.2 - 10.3
Chiacchio, Eduardo	CC Recoleta	Instalación	21.2 - 17.3
Colectiva	Museo de Bellas Artes de Tandil	Técnicas varias	16.2 - 20.3
Daleoso, Andrea	CC San Martín	Pinturas	7.2 - 6.3
De la Canal, Fuertes, Rocco	Bolsa de Comercio de Bs As	Pinturas	7.2 - 1.3
De la Cárcova, Malharro, Thibón de Libian,			
De Navazio, Spilimbergo, Seoane,			
Del Prete, Lozza, Vardanega, Alvarez	Museo Eduardo Sivori	Pinturas y esculturas	11.10 - 14.3
Delgado, Gonzalez Venzano	CC Borges	Pinturas	14.2 - 14.3
Dimola, Víctor	CC Recoleta	Fotografías	21.2 - 17.3
Diseñadores	CC Recoleta	Pinturas	6.2 - 3.3
Domínguez, Espina,			
L. Tesoriero, D. Tesoriero	Arguibel	Técnicas varias	11.12 - 15.3
Eguía, Amelia	AntiDomingo	Pinturas y grabados	3.3 - 31.3
Eguía González, Manuel Antonio	Foto Club Argentino	Fotografías	6.3 - 27.3
Elkin, Carolina	CC Borges	Fotografías	7.3 - 24.3
Engel, Pablo	CC Recoleta	Pinturas	14.2 - 10.3
Experimental de Fotografía dirigido a adolescentes ,Barrio Los Troncos	Museo José Hernández	Fotografías	15.1 - 6.3
Figari, do Amaral, Lam, Berni,			

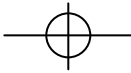




ramona semanal: ramona@proyectovenus.org
con "ramona semanal" en el asunto

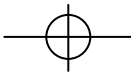
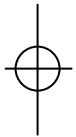
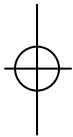
Torres- García, Deira, Clark, Le Parc	MALBA	Pinturas y Dibujos	23.2 - 23.6
García, Dardo Daniel	Plaza Defensa	Fotografías	17.2 - 18.3
García Bruni, Haydée	MACLA	Pinturas	22.3 - 21.4
Giannetti, Ricardo	Hoy en el arte (Pinamar)	Estudios escultóricos	16.2 - 16.3
Giovenille, Estela	MACLA	Pinturas	22.3 - 21.4
Goldstein, Lola	Belleza y Felicidad	Dibujos	9.3 - 3.4
Hasper, Orensanz, Ballesteros, Paparella,			
Pombo, Suárez, Harte, Grippo y otros	Ruth Benzacar	Técnicas varias	16.12 - 15.3
Iturrealde, Santiago	CC San Martín	Pinturas	12.3 - 26.3
Kaufmann, Ingrid	CC Borges	Pinturas	7.3 - 31.3
Lewitt, Sol	Fund Proa	Pared Experimental	15.12 - 3.3
Malaspina, Marité	Café Las Artes	Pinturas	1.2 - 30.3
Martínez, Natalia	Elsi del Río	Pinturas y objetos	16.3 - 13.4
Médicos del mundo	CC Recoleta	Fotografías	30.12 - 10.3
Melazzini, Santiago	Torre Monumental	Fotografías	13.2 - 16.3
Melero, Diego	Arciboldo	Instalación	11.3 - 30.3
Mendoza, Karina	Filo	Fotografías	12.2 - 12.3
Mlynarzewicz, Ariel	CC Recoleta	Pinturas	5.2 - 3.3
Moriones, Oros, Kersner	Espacio Vox	Pinturas y Dibujos	29.12 - 1.3
Museo Argentino de Artistas Plásticas	MACLA	Pinturas y esculturas	22.3 - 21.4
Muslera, Carlos	CC San Martín	Pinturas	12.3 - 26.5
Naftal, Ariela	Elsi del Río	Instalación	19.2 - 16.3
Natof, Summo, Zeballos, Honig, otros	Alas de fuego	Técnicas varias	16.2 - 3.3
Nowens, Yaco	Museo Aguilar	Pinturas	6.12 - 29.4
Olivari, Alejandra	La Casona de los Olivera	Pintura y escultura	9.3 - 14.4
Peisajovich, Karina	Gale Gates	Instalación	30.1 - 9.3
Peryra, Sirabo	CC Recoleta	Pinturas y esculturas	21.2 - 17.3
Pez Ido, Carmen	CC Recoleta	Pinturas	14.2 - 10.3
Pont Ledesma, Juan Manuel	CC Borges	Técnicas mixtas	5.2 - 5.3
Presas, Leopoldo	Zurbarán Alvear	Pinturas	11.3 - 11.4
Presas, Cogorno, Russo	Hoy en el arte (Pinamar)	Pinturas	24.2 - 10.3
Ranzoni, Enrique	Belleza y Felicidad	Dibujos e Instalaciones	9.3 - 3.4
Robinson, Rut	CC Recoleta	Objetos	21.2 - 17.3
Rocamble	Palais de Glace	Técnicas mixtas	1.2 - 3.3
Rodriguez Giles, Melina	CC San Martín	Fotografías	7.2 - 6.3
Ruiz Guíñazu, Cristina	CC Recoleta	Pinturas	28.2 - 17.3
Sabato, Marina	CC Recoleta	Pinturas	21.2 - 17.3
San Martín, Carolina	CC San Martín	Collages	12.3 - 26.3
Suscripción	Pri	Fotografía	2.3 - 30.3
Taller de Alberto Goldenstein	CC Rojas	Fotografías	20.3 - 5.4
Taller de Daniel Pessah	CC Rojas	Fotografías	6.3 - 19.3
Vizzotto, Carlos	Torre Monumental	Fotografías	27.2 - 16.3
Werthein Rousseaux, Ana Lía	Tobago Cigar & Arts Caffè	Pinturas	24.10 - 30.4

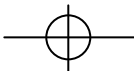




direcciones

Alas de fuego	Gorriti 5949	LU-DO: 18-24
AntiDomingo	Pinto 4860	DO: 19-24
Arciboldo	Reconquista 761 PA°14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13, otros por tel.
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 16-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Bolsa de Comercio de Bs As	25 de Mayo 359 Hall Central	LU-VI: 10-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Café Las Artes	Av. El Cano 3202	LU-DO: 10-22
CC Borges	Viamonte y San Martín	MA-VI: 10-21; VI-DO: 19-22
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
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
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Espacio Vox	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Estación Juan. B. Justo	Linea de Ferrocarril Mitre	
Filo	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Fotogalería del Teatro San Martín	Av. Corrientes 1555	LU-DO: 10:30-22
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Gale Gates	37 Main	LU-SA: 8 -18
Haiku	Congreso 1618	MA-DO: 20-23
Hoy en el arte (Pinamar)	Av. Las Artes y Av.Libertador, Ed.Caffi II	LU-DO: 10-13, 18-24
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
MACLA	Calle 50 e/6 y 7	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30
Museo Aguilar	Suipacha 1178	MA-DO: 12-18
Museo de Bellas Artes de Tandil	Chacabuco 353	LU-SA: 9-13; 15-19
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA-DO-FER: 10-18
Museo José Hernández	Av. Del Libertador 2373	MI-VI: 13-19; SA-DO-FER:15-19
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Plaza Defensa	Defensa 535	MA - DO: 15 - 20
Pri	Malabia 1833	LU-SA: 11-20
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Teatro Auditorium Mar del Plata	Boulevard Maritimo 2280	
Tobago Cigar & Arts Caffé	Alvarez Thomas 1368	
Torre Monumental	Av. Del Libertador Plaza	
	Fuerza Aérea Argentina	MI-SA: 12-19
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU - VI: 10:30 - 21, SA: 10:30 - 13





Queridos amigos

Para que sus muestras aparezcan en las agendas de ramona

deberán llenar todos los espacios requeridos.

Si se trata de nombres personales, con mayúscula. (Ej: Milagros Velasco)

La agenda mensual cierra los días 20 de cada mes.

La agenda de ramona semanal cierra los días viernes a las 14.00 hs.

Si desean enviar imágenes para la "galería de fotos" pueden hacerlo con extensión *.jpg. Y en la foto poner: nombre del artista, nombre de la obra, tamaño de la obra, técnica utilizada

Nombre y apellido del/los artistas

Nombre de la muestra (optativo)

Técnica o género

Fecha y hora de inicio

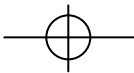
Fecha y hora de cierre

Nombre de la galería

De paso, les pedimos confirmar:

días y horarios de funcionamiento de sus espacios (sobre todo si no aparecen correctamente en ramona mensual o en la web) y vuestra dirección de web, si es que la tienen.

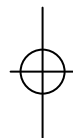
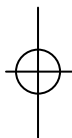
muchas gracias y hasta pronto,
ramona



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

