

mes aniversario: 3 añitos!!

ramona

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

buenos aires, abril, 2003

31

- El arte ¿enemigo del pueblo? por Cristina Schiavi
- Constelaciones o paranatolonta por Burucúa y Gradowczyk
- Entrevista a Patricia Phelps de Cisneros por Gabriel Pérez Barreiro
- La novela de Giunta por Luis Francisco Pérez
- Respuesta de Andrea Giunta
- The “ByF” affaire
 - Estertores de una estética por Ernesto Montequín
 - Una mirada oblicua por Emiliano Miliyo
 - De curador a forense. Charla
 - Enfado snob por Roberto Jacoby
- Federico Klemm por Renato Rita
- Alejandro Kuropatwa por Alberto Goldenstein y Sergio De Loof
- Gumier en el MALBA por Valeria González
- Arte Macho por Pablo Raúl Rodríguez Santana
- “Los manifiestos” de Rafael Cippolini
- Que se vayan todos por Xil
- Pequeño Daisy Ilustrado por Diana Aisenberg
- Bial de Arte Venus
- Cartas de lectores. Direcciones. Muestras...

ramona

revista de artes visuales
nº 31 abril de 2003

**Una iniciativa
de la Fundación Start**

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,
Iván Calmet, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Luis Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Fundación Proa

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Equipo web

Marilú Dal Molin

Sebastián Martinena

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Gastón Cammarata

ramona@proyectovenus.org

Publicidad

Karina Farías, Silvia Perrín

Prensa

Fernando ioioioioio

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

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

- 3 El arte ¿enemigo del pueblo?**
por Cristina Schiavi
- 4 Constelaciones o paranatelonta**
por José Emilio Burucúa y Mario H. Gradowczyk
- 17 América latina más allá del estereotipo**
Entrevista exclusiva para ramona a la coleccionista
Patricia Phelps de Cisneros por Gabriel Pérez Barreiro
- 24 La novela de Giunta**
por Luis Francisco Pérez
- 27 Novela e historia**
Carta al crítico Luis Francisco Pérez por Andrea Giunta
- 34 Estereores de una estética** (minutas de un observador distante)
por Ernesto Montequín
- 41 Una mirada oblicua**
Por Emiliano Miliyo
- 44 De curador a forense**
Charla entre Emiliano Miliyo, Diana Aisenberg y Gustavo Bruzzone
- 60 Enfado snob**
por Roberto Jacoby
- 74 Transiciones / Federico Klemm**
por Renato Rita
Alejandro Kuropatwa
por Alberto Goldenstein y Sergio De Loof
- 76 Gumier vuelve a la carga**
por Valeria González
- 78 Arte Macho**
por Pablo Raúl Rodríguez Santana
- 81 Un archivo portátil**
por Rafael Cippolini
- 82 Que se vayan todos**
por Xil
- 84 Pequeño Daisy Ilustrado**
por Diana Aisenberg
- 86 Bienal de Arte Venus**
- 88 Cartas de lectores**
- 95 Direcciones**
- 96 Muestras**

El arte ¿enemigo del pueblo?

Por Cristina Schiavi

Al apropiarme de esta frase planteada como afirmación por el profesor de filosofía Roger Taylor, y agregarle el signo de interrogación, intento esbozar cuestiones que vienen debatiéndose desde hace tiempo pero con más fuerza desde el año 2002 con el “posicionamiento” de la última Documenta: el arte debe reflejar el contexto social...

Me pregunto si:

- 1) ¿Hay un *deber ser* del arte?
- 2) ¿A qué contexto social nos referimos? ¿Al de los piqueteros?, ¿a la clase media desplomándose?, ¿al de la oligarquía exportadora?, ¿al fanatismo terrorista del Imperio?, ¿al fanatismo terrorista del Islam?
- 3) Si existiese un *deber ser* del arte, ¿quién puede afirmar que los artistas somos “cruzados”? ¿o ¿que somos revolucionarios o iluminados? Y si somos seres iluminados, comprometidos, ¿esto es sinónimo de arte? Y si somos patéticos e inadaptados ¿no hacemos arte? Y si somos todas estas cosas: comprometidos, inadaptados, fascistas, revolucionarios, racistas ¿no estamos reflejando el contexto? ¿No estamos reflejando esta masa generalizada que llamamos pueblo?
- 4) Y si reflejamos el contexto ¿Cuál es la cualidad que hace de nuestro hacer *arte* y no una mera ilustración de lo sucedido, y no una mera estetización de la miseria, del hecho trágico?

¿Cuál es la cualidad que define al arte?

Presiento que es compleja o por lo menos lo demuestra la larga lista de pensadores que escribieron sobre el tema durante siglos, y adhiero fervorosamente al decir de Matei Calinescu: *el auténtico arte no se presta a generalizaciones confortables.*

Buenos Aires, comienzos de febrero de 2003

¿Constelaciones o paranatelonta?

Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano

Por **José Emilio Burucúa**
y **Mario H. Gradowczyk**

La ciencia del cielo y el arte de navegar de los griegos probablemente inventaron las constelaciones en el siglo VI a. C. con el propósito de dotar a los hombres de formas reconocibles y útiles para calcular con precisión el sucederse de las estaciones y la secuencia de los trabajos y las fiestas, o bien para orientarse en las inmensidades del mar y de la tierra durante los viajes. Cuando la civilización antigua ingresó en la gran crisis secular del siglo III d. C., que acabaría con sus formas de organización social, política e intelectual, la astronomía científica se deslizó hacia una astrología sistemática en la que los nombres de las constelaciones perdieron su papel de herramientas mnemotécnicas de reconocimiento de rumbos y posiciones y se convirtieron rápidamente en presencias mágicas de las divinidades, héroes y monstruos que aquéllos mismos designaban. Se creyó que realmente el cielo se poblaba de esos seres fantásticos producto de la mitopoiesis humana. Pero además, las complejidades de las narraciones míticas se proyectaron íntegramente en el cielo y, de tal suerte, fueron inventadas nuevas constelaciones invisibles con las cuales se completaban y agotaban los personajes de las historias, las paranatelonta. Acerca de éstas, se suponía que estaban por detrás de las constelaciones visibles tradicionales y las acompañaban en su rumbo diurno y anual, a la par que influían misteriosamente, sin ser percibidas, en el destino por lo general aciago y doloroso de la humanidad.¹

¿Qué es un modelo?

La ciencia moderna se ha valido de modelos conceptuales para interpretar las leyes del uni-

verso. Ellos condensan aspectos principales del comportamiento del cosmos y dejan abiertos a especulaciones teóricas posteriores otros fenómenos de segundo orden registrados en experimentos o mediciones. El avance del conocimiento se ha logrado en pasos sucesivos, cada teoría nueva construye sobre la anterior, la amplía o la modifica y, a veces, la rechaza. Por ejemplo, la física de Newton ha funcionado sorprendentemente bien y las mayores realizaciones tecnológicas de la modernidad se realizaron aplicando sus leyes que han sido extrapoladas a dimensiones casi imposibles de imaginar. La teoría de la relatividad de Einstein —que expande las leyes newtonianas— hizo posible una interpretación más precisa de los fenómenos planetarios y ha brindado un marco teórico para explicar la creación del universo. A su vez, la mecánica cuántica resulta insustituible cuando se estudia la estructura atómica de la materia.

En los saberes históricos y sociales también han sido introducidos modelos conceptuales, y aquí las obras de Michel Foucault y de Gilles Deleuze, con la colaboración de Félix Guattari en algunos casos, sobresalen. De sus trabajos se desprende el concepto de que los modelos son máquinas útiles para reinterpretar el pasado, que ayudan también a construir un nuevo presente cuando rompen con la tradición. Si los modelos (máquinas o diagramas) cumplen esas premisas, se convierten en herramientas útiles para la construcción de nuevas relaciones entre distintas variables —al decir de un matemático— o conceptos, estratos y multiplicidades que conforman los diferentes grupos de problemas dentro del ámbito establecido por cada modelo, es decir, identificados por su modelista. Es necesario señalar que esas multiplicidades conforman redes múltiples y flexibles (rizomas) que interactúan en el espacio y en el tiempo, donde la posición de las

intersecciones de los segmentos que las componen pueden variar en el devenir, desaparecer y reaparecer. Los rizomas necesariamente difieren de las estructuras arborescentes, que se construyen a partir de un sistema fijo de puntos y posiciones². Y la calidad del constructor de modelos se descubre cuando su selección de variables es tal que logra que su producto sea capaz de generar resultados aceptables dentro del espacio de "n" dimensiones que ha adoptado como punto de partida.

Dentro de un campo más acotado, la historia del arte moderno, se destaca el modelo de Alfred H. Barr (Jr.), director fundador del Museum of Modern Art de Nueva York. En su texto del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, Barr definía el arte abstracto por sus dos tendencias: la abstracción geométrica como *la primera y más importante corriente* encabezada por Malevich y Mondrian; y en segundo término la abstracción no geométrica (lírica), que tenía como antecedentes a Kandinsky y Kupka. Además, para facilitar su exposición, Barr propuso explicar el movimiento moderno mediante un simple diagrama lineal bidimensional (diagrama de flujo), del tipo arborescente del que hablan Deleuze-Guattari⁴. Así Barr explicaba el surgimiento de las vertientes geométricas y no geométricas del arte abstracto a partir de la influencia de Van Gogh, Redon, Gauguin, Cézanne, Seurat y Rousseau, y seguía la evolución temporal de los distintos "ismos": *synetismo*, neoimpresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, orfismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo, purismo, *De Stijl* y neoplasticismo, surrealismo y la *Bauhaus*. Los grabados japoneses, el arte del Cercano Oriente, la escultura negra y la estética de la máquina son las variables adicionales consideradas en ese modelo. Este diagrama, denominado *El desarrollo del Ar-*

te Abstracto, fue publicado en la cubierta del catálogo de la exposición mencionada. No sólo resultó clave para el desarrollo de la historia canónica del arte del siglo XX, sino para la organización de museos públicos, privados y colecciones de arte, o el diseño de exposiciones, ya que establecía un ordenamiento de movimientos y sus secuencias.

El historiador Meyer Schapiro⁵ fue el primero en señalar, casi de inmediato, el carácter antihistórico de la propuesta de Barr. De acuerdo con las palabras de Schapiro, la historia del arte moderno se presentaba allí como un proceso inmanente influido sólo por la voluntad de sus actores, pero desconocía las condiciones históricas de la sociedad que lo había originado, las inevitables consideraciones personales y motivaciones de sus actores. Además, continuaba Schapiro, Barr planteaba el surgimiento de ambas vertientes del arte abstracto como una actividad puramente estética, no condicionada por otros objetos, capaz de definir sus propias leyes. Sin embargo, sus objeciones fueron prácticamente dejadas de lado hasta que aquella visión del modernismo, establecida desde una óptica formal y principalmente debida a Barr y al crítico norteamericano Clement Greenberg, comenzó a ser revisada en las últimas décadas. En un saludable debate que cuestiona precisamente ese modelo, Francis Francina aplica las ideas del historiador de la ciencia Thomas S. Kuhn y sugiere que el modelo de Barr adquirió el carácter sociológico de paradigma dominante, es decir, que ha funcionado adecuadamente como matriz teórica de la nueva experiencia acumulable por un período bastante prolongado⁶.

Es interesante señalar que a la entrada de la biblioteca del Museum of Modern Art, *sancta sanctorum* del discurso canónico y etnocéntrico del Arte Moderno, frente a la fotocopidora, se ob-

servaba la cubierta de ese catálogo enmarcada como si se tratara de una pequeña obra de arte. La fotocopia expuesta presentaba pequeñas correcciones de Barr dibujadas a lápiz. Así, las autoridades del museo recordaban a sus investigadores y visitantes ocasionales el carácter paradigmático de la contribución de Barr, que permanecía inmutable a manera de sagrado recordatorio, como si se tratara de un guardián, custodio de esa gigantesca muralla erigida por el expansionismo cultural norteamericano durante la época de la Guerra Fría y que todavía resiste.

Pero, en los últimos tiempos, hay otros modelos que comienzan a utilizarse en grandes museos para establecer el recorrido espacial de sus colecciones y que modifican el ordenamiento histórico canónico. Como consecuencia de este saludable, aunque tímido, revisionismo, se está imponiendo una manera diferente de exponer las colecciones de arte moderno. Por ejemplo, el MoMA organizó una serie de tres exposiciones. La primera de ellas, *Modern Starts (Comienza lo moderno)* —subtitulada *una guía no convencional de los comienzos del modernismo*— mostró un corte de la evolución del arte moderno entre 1880 y la década del 20. Para ello el equipo curatorial reemplazó la narrativa canónica por múltiples relatos desplegados según tres grandes líneas de género: *Lugares*, *Gente* y *Cosas*. Dentro de cada una de estas líneas fueron articulados subespacios en los cuales se presentaron obras de diferentes medios, fotografías, planos y maquetas de arquitecturas, objetos. De esta manera se pudo mostrar gran parte de la colección del museo. Procedimientos similares fueron empleados para las exposiciones siguientes: *Making Choices* (1920-1960) y *Open Ends* (1980-2000). A su vez, la pintura inglesa se ha exhibido recientemente en la Tate Britain (*RePresenting Britain*, marzo de 2000), no ya según un enfoque

cronológico sino de acuerdo con las secciones *Literatura y fantasía*, *Lo público y lo privado*, *Lo local y el extranjero* y *Artistas y modelos*, las que a su vez se dividían por temas, organización que originó una polémica no demasiado fructífera. Allí, el enfoque consistió en elaborar —como modelo simplificado del período cubierto por la colección— una simple tabla (matriz) de **m** filas por **n** columnas, donde todos los temas se dispusieron en columnas (*Arte visionario*, *Palabra e imagen*, *Roast beef*, *La ciudad*, etc.), mientras que se ordenaba en **m** filas —según un orden cronológico creciente— a los artistas de las distintas corrientes. De resultados de este modelo se mostraron en salas separadas cada uno de esos temas producidos a lo largo del período cubierto por la colección, además de salas de algunos artistas individuales. Así la narrativa histórica fue alterada, ya que la coordenada independiente resultó ser el tema y no el tiempo. En otras palabras, los curadores pusieron en práctica otra lectura visual de la tabla que resume la colección; no la leyeron por filas, por escuelas pictóricas (lectura temporal canónica), sino por columnas, por temas (lectura independiente, en primera instancia, del tiempo).

Un modelo constelar

Mari Carmen Ramírez ha propuesto recientemente un nuevo modelo para analizar la vanguardia del arte latinoamericano, y ha tenido la oportunidad de llevarlo a la práctica mediante una importantísima exposición: *Heterotopías. Medio siglo sin lugar (1918-1968)*, realizada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre 2000 y 2001⁷. Aunque en su texto ella se refiere en numerosas oportunidades a la “*Historia Oficial*” —otro *topos* que parecería obligatorio para algunos autores—, no aclara a qué historia oficial se alude. ¿Será la historia canónica del modernis-

mo? ¿Alguna versión producida por las academias latinoamericanas? ¿El fruto de algún historiador conservador?

Se podría suponer que la curaduría apunta a modelos hegemónicos, quizás al de Barr o a otras generalizaciones posteriores, por ejemplo, las que dieron lugar a exposiciones como *Contrasts of Form*, realizada en el MoMA en 1985⁸, o la más reciente *Abstraction in the Twentieth Century*, que se vio en el Guggenheim de Nueva York en 1996⁹, donde prácticamente el grueso de la abstracción latinoamericana fue excluido. El núcleo del modelo propuesto por Mari Carmen Ramírez se basa en la selección de siete conjuntos, llamados constelaciones, las que, al decir de su autora, “están articuladas en torno a criterios conceptuales que condensan aspectos críticos —tanto ideológicos como formales— del desarrollo de nuestras vanguardias”¹⁰. Estas constelaciones son: **Promotora, Universalista-autóctona, Impugnadora, Cinética, Constructiva, Óptico-háptica, Conceptual**, cada una de las cuales ha sido concebida como categoría abierta y flexible, capaz de relacionar en un mismo espacio crítico y museográfico a artistas, obras, estilos y temporalidades dispares. Dentro de esa enunciación primera, la autora sostiene que la exposición “*escapa, de forma deliberada, al paradigma historicista con el que siempre se ha pretendido encasillar lo mejor y más destacado de la producción artística en América Latina*”. En cuanto a lo subjetivo de esa elección, se afirma que “*es posible superar la subjetividad de toda selección si lo reunido no es arbitrario o parcial; tal sería el objetivo básico de las constelaciones referidas*”.

Lo que Ramírez presenta, entonces, es un modelo de la vanguardia latinoamericana en el que se procura colocar los ejes de organización del material a estudiar y exhibir por encima del de-

venir histórico. Nos proponemos analizar tres cuestiones: la legitimidad cognoscitiva de semejante operación, sus límites de posibilidad y el valor de descubrimiento (y, por consiguiente, el valor de verdad en el sentido de *aletheia*) que alcanzan sus resultados.

El modelo está organizado como una red, y aunque no se lo indica —quizá para remarcar el **anti-historicismo declarado**—, en algún momento el tejido debería ser leído en un sentido temporal reinstalado en las barras de unión que vinculan las distintas constelaciones. Por ejemplo, la ligadura entre la constelación **Promotora** y la **Concreto-constructiva** va de la primera a la segunda.

La selección de las variables del modelo constelar responde a criterios diversos; las constelaciones identificadas como **Promotora, Impugnadora** y **Conceptual** aluden a modos de ubicación de las acciones de los artistas dentro del panorama histórico (su realización, sus fórmulas de territorialización o desterritorialización); la **Universalista-Autóctona** se vincula a concepciones filosóficas y estéticas, al *Weltanschauung* y al *Kunstwollen* de cada artista. Por su parte, las **Concreto-constructiva** y **Óptico-háptica** se refieren a una calificación formal y estética de los artefactos producidos por los artistas. Dentro de este grupo habría que agregar la constelación **Cinética**, donde conviven los manifiestos de Siqueiros y las obras de los cinéticos venezolanos, así como se han sumado los murales de las Galerías Pacífico y la obra paradigmática del realismo social e imaginativo de Antonio Berni, incorporaciones que deberían dar lugar a un debate de términos y de empleo de categorías.

Si uno examina la génesis de esta propuesta, resulta obvio que lo que se está proponiendo es una tabla o matriz similar a la utilizada por la Tate Britain, en la que se ha colocado a los artistas seleccionados en filas y a las constelaciones en

columnas. El ordenamiento expositivo en el Centro de Arte Reina Sofía se realizó a partir de un recorrido de esa tabla leyendo columna por columna, o sea que se trataba de un sistema similar al empleado por el MoMA y por la Tate Britain.

Ahora bien, la bondad de un modelo se basa en su capacidad para explicar e interpretar lo real; en este caso, lo real en el campo de la producción y de las prácticas estéticas, que por ser algo ya efectivamente acontecido es del orden de lo real y, por ende, posee una dimensión histórica y se ubica a una distancia temporal de nuestro presente que torna algo violenta la *epojé*, cuando no ablación historiográfica que parecería ser punto de partida del modelo constelar. Y aquí es cuando nos encontramos con dificultades crecientes. Pues el otro curador de la muestra, Héctor Olea¹¹, quien intenta dar solidez y verosimilitud teórica a la idea de Ramírez, encabeza su artículo con una definición de constelación hecha por Theodor Adorno, que puede también remitirse a una obra inicial de Walter Benjamin: su tesis sobre *El origen del drama barroco alemán*, presentada en 1925. Veamos el punto de más cerca. En las *"cuestiones preliminares"* al desarrollo del estudio acerca del *Traverspiel*, Benjamin introduce el concepto de *"constelación"* para distinguir las ideas de los conceptos de las cosas:

*"Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas. Esto quiere decir, antes que nada, que las ideas no son ni las leyes ni los conceptos de las cosas. [...] Mientras que los fenómenos, con su existencia, con sus afinidades y sus diferencias, determinan la extensión y el contenido de los conceptos que los integran, su relación con las ideas es la inversa, en la medida en que la idea, en cuanto interpretación objetiva de los fenómenos (o, más bien, de sus elementos) determina primero su mutua pertenencia."*¹²

Parecería entonces que las constelaciones son el producto de una construcción intelectual que relaciona y asocia cosas o fenómenos con el fin de convertirlos en un conjunto accesible al raciocinio cognoscente, es decir, que los dota de la objetividad necesaria para el despliegue del pensamiento y de la acción de los hombres. Tales configuraciones (en el caso que Benjamin explora en aquel texto, el *Traverspiel*) tienen todas una eficacia y una vigencia semánticas ceñidas a una época (respecto de la obra que consideramos, el Barroco, esto es, el tiempo de los déspotas, de los monarcas absolutos y de la restauración de viejos poderes amenazados). Por eso, de cabo a rabo, Benjamin insistirá en la historicidad que ha de acompañar el análisis de las ideas-constelaciones en el estudio del mundo cultural. De cabo:

*"Pues el concepto de ser inherente a la ciencia filosófica no queda satisfecho con el fenómeno, si no absorbe también toda su historia. En investigaciones de este tipo la profundización de la perspectiva histórica, sea en dirección al pasado o al futuro, no conoce límites por cuestión de principios, procurando la totalidad a la idea."*¹³

A rabo: al ocuparse del problema de una hermenéutica moral y atemporalmente humana, Benjamin postula que todo examen del arte, que pretenda conocer las condiciones y los significados de su producción en algún momento del pasado y de su reproducción y reapropiación cambiantes en el devenir de la experiencia humana, deberá descubrir en sus obras el carácter de signos de la historia, condensados y pletóricos de una vida que no cesa.

"[...] Cuando [las referencias morales] se imponen como punto culminante de la investigación, [...] entonces es señal de que el pensamiento se ha liberado del esfuerzo mucho más noble de explo-

rar la posición que una obra o una forma presentan en términos de la filosofía de la historia, [...]”⁴

Ahora bien, cuando Adorno recuperó la categoría benjaminiana de constelación en su trabajo *Dialéctica Negativa* de 1966 —y de allí mismo parece que lo han extraído nuestros guías curatoriales a través del mundo de las constelaciones artísticas latinoamericanas—, nos atrevemos a decir que el nexa constelación-historia salió reforzado. Porque, precisamente en el momento en el cual Adorno se ocupa de la dialéctica del individuo que quiebra su identidad y descubre la contradictoria universalidad inmanente que lo constituye, reaparecen aunadas la constelación y la historia:

“Tal universalidad inmanente del individuo es, sin embargo, objetiva como historia sedimentada. Ella está dentro y fuera de él, es algo omniabarcador donde el individuo tiene su lugar. Hacerse consciente de la constelación en la cual la cosa está, significa tanto el decodificar aquello que la cosa lleva dentro de sí cuanto aquello en lo que se ha transformado. La separación del exterior y del interior está, por su parte, históricamente condicionada. El único conocimiento que puede desatar la historia en el objeto resulta aquél que es consciente del valor posicional histórico del objeto en sus relaciones con otros; la actualización y concentración de algo ya conocido que él transforma. El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que él mismo ha desplegado en su interior. Como una constelación, el pensamiento teórico da vueltas alrededor del concepto que quisiera abrir, en la esperanza de que salte como la cerradura de un cofre muy resguardado: no sólo por medio de una clave única o de un número, sino mediante una combinación numérica.”⁵

Merced a estas citas largas de los *maîtres à penser* reivindicados en el catálogo *Heterotopías*,

suponemos haber demostrado que, en todo caso, traer a colación las nociones frankfurtianas de constelación y de dialéctica negativa para fundamentar una deshistorización de procesos culturales constituye un juego intelectual francamente abusivo, una tergiversación filosófica algo escandalosa de una escuela sociológica y estética que ha colocado siempre a la historia en el centro de la escena. Más todavía si con todo ello se presume de engendrar, no sólo un nuevo mecanismo intelectual, sino un gesto liberador de los prejuicios y los velos que no nos permitirían una percepción de las situaciones reales de las artes en Latinoamérica. Por lo tanto, deberíamos prepararnos, como en efecto ocurre, para que los mejores, más comprensibles e iluminadores episodios de la exposición entrañen un retorno de las perspectivas históricas, es decir, de las que buscan los cambios y las permanencias en el discurrir del tiempo, sin preconceptos acerca del “progreso”, el “atraso”, la “dependencia” y otras ideas-fuerza, válidas quizás para épocas e ingenuidades a las que no querríamos regresar. Y entre esos aspectos positivos de la exposición *Heterotopías*, se destaca la bellísima selección de obras de los artistas expuestos¹⁶, verdaderos aciertos de la curaduría, y varios textos esclarecedores¹⁷. Y esto se dice en honor al hecho de que la realización de *Heterotopías* merece el reconocimiento intelectual y crítico que sus autores-curadores no parecerían dispuestos a conceder al prójimo. Sobre todo cuando ellos insisten en situarse en un empíreo no contaminado por presiones y compromisos previos, de esos que nacen de la fantasmática y sempiterna “*Historia oficial*”, aunque aspiración semejante no sea demasiado compatible con la objetividad de la constelación “Centro Reina Sofía—costos de transporte, seguros y montaje—lujo editorial—inversiones de prensa—viajes—dinero—Capital”. Pe-

ro volvamos a la aplicabilidad y a los resultados empíricos del modelo constelar.

Tomemos nuevamente una de las constelaciones propuestas por Mari Carmen Ramírez, la **Concreto-constructiva**. Los artistas que de ella se muestran son: L. Fontana, R. Rothfuss, C. Arden Quin, J. Torres-García, G. Kosice, E. Iommi, A. Otero, W. Cordeiro, G. de Barros, L. Clark, W. de Castro, H. Barsotti, H. Oiticica y V. Valera. Aquí el modelo presenta una falencia significativa ya que se ha omitido al grupo concreto argentino. Para analizar este tema conviene señalar que artistas tan diversos como Emilio Pettoruti o Vicente do Rego Monteiro practicaron escarceos con la abstracción durante sus periplos europeos ya en la década del '10 y a comienzos de los '20. También en Brasil artistas como Lasar Segall, Antonio Gomide, Regina Gomide Graz y John Graz realizaron en las décadas del '20 al '30 decoraciones sobre la base de motivos tomados de la abstracción geométrica, mientras que David A. Siqueiros pintó obras abstractas con materiales inéditos en 1934¹⁶. Pero le cabría a Juan del Prete, quien formó parte del grupo *Abstraction-Création* en París, la suerte de presentar —como primicia latinoamericana— las primeras exhibiciones de pinturas y esculturas abstractas en Buenos Aires en 1933 y 1934 en los prestigiosos salones de Amigos del Arte, circunstancias ignoradas todas en los textos citados. Asimismo, Torres-García, apenas llegado al Uruguay, intentó conformar un grupo local orientado hacia una abstracción dentro del contexto internacional, tal como lo muestran trabajos iniciales de Rosa Acle, Amalia Nieto, Horacio Torres y Carmelo de Arzadun publicados en los primeros números de su revista *Círculo y Cuadrado*. Y sus artículos relacionados con el movimiento abstracto europeo, publicados en el diario *La Nación* de Buenos Aires, dedicados a Piet

Mondrian (1935), Amadée Ozenfant (1936), Theo van Doesburg (1938) y Hans Arp (1939), no dejan dudas de que la discusión sobre el problema planteado por el par categorial y estético de representación-abstracción en el campo del arte ya estaba bien instalada en el ámbito rioplatense desde comienzos de los '30.

Sin embargo, será la aparición de la revista *Arturo* en 1944, hecho que fue precedido por un primer manifiesto de jóvenes estudiantes de bellas artes aparecido en 1941¹⁹, la que dispararía una nueva etapa en el movimiento abstracto del Río de la Plata y que, a fuer de respetar el rigor histórico, estaba integrado no sólo por los artistas que organizarían el grupo Madí (Arden Quin, Kosice, Rothfuss), sino por un poeta concreto de la talla de Edgar Bayley, y las figuras consulares de Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Raúl Lozza, Enio Iommi, Claudio Girola y Juan Melé, entre otros. Estos escultores y pintores —quienes en sus inicios también habían incursionado en la aventura del marco recortado— crearon la Asociación de Arte Concreto Invención. El grupo Madí se formó después y posteriormente despuntó el perceptismo²⁰. Las conferencias de Romero Brest en San Pablo, la exposición de artistas concretos argentinos en Caracas, ambas realizadas en 1948, seguidas de la participación de esos artistas en la 1ra. Bienal de San Pablo de 1951, a la que se agrega también la muestra realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro dos años después²¹, no debieron de pasar inadvertidas al público y a los artistas concretos brasileños, tal como apunta Aracy Amaral²². Esta vinculación también es registrada por la cronología establecida en el catálogo de la colección Leirner de arte abstracto geométrico brasileño²³. Por todo lo cual, termina siendo extraña esta omisión (en la muestra del Reina Sofía sólo se incluyeron dos esculturas concretas de Iom-

mi), si se tiene en cuenta que, al decir de Kosice, el nombre asignado a la revista *Arturo* (*Arcturus*) corresponde a una de las estrellas más brillantes de la constelación de Boötes en el Hemisferio Norte. ¿Tal vez la coincidencia semiótica merecería que se pensase en una constelación aparte para la abstracción y el concretismo del Río de la Plata? Pues, cuando se leen los textos de los artistas concretos publicados en el *Boletín* de esa Asociación y, más tarde, en la revista *Nueva Visión* fundada por Maldonado —perfilado ya como un gran teórico del diseño desde sus primeras publicaciones—, se observa de qué manera esos artistas se habían propuesto modificar el mundo al punto de participar activamente dentro de las filas del comunismo.

De un tronco común, la revista *Arturo*, partieron dos movimientos casi al mismo tiempo: Asociación Arte Concreto Invención (AACI) y Madí. Cada uno de ellos enarboló sus banderas, sus manifiestos, editó sus revistas, y participantes de uno y otro incursionaron en el marco recortado a la vez que adoptaron una materialidad común. Más estructurado el primero, más lúdico el segundo, pero con aspiraciones comunes en su proyección social y cultural, AACI y Madí compartieron un horizonte de acción. Así, a partir de la constelación inicial, *Arturo*, se fue articulando ese esquema de segmentos que se convertiría en rizoma de la abstracción latinoamericana. Al desconocer la polaridad implícita de esa segmentación Arte Concreto-Arte Madí y la existencia de flujos microscópicos que vinculaban a ambos grupos en disputa por espacios de poder, Ramírez habría transformado ese segmento en un punto. Porque al desaparecer el vínculo entre *Arturo* y la Asociación, todo el sistema se inestabiliza y se pone en cuestión su propia existencia. Para explicar esto, imaginemos un modelo rizomático materializado por una de las escul-

turas reticulares de la gran artista venezolana Gego, que pende del techo apoyada en un solo punto. En muchos casos, la estructura de barras de alambre está sostenida por dos barras o cables inclinados que concurren a un elemento soporte insertado en el cielorraso. He aquí un simple sistema estático; bastaría con que se quitase una de esas barras o se cortara un cable de sostén para que se pusiese en riesgo la estabilidad parcial o total de la estructura, con consecuencias imprevisibles. Valdría la pena recalcar que la extensa producción de Maldonado, reterritorializado en una Europa que lo ha co-optado como uno de los pensadores más lúcidos y originales en el campo de la teoría del diseño, nace precisamente de uno de aquellos segmentos. Las ideas originales de Raúl Lozza sobre la relación entre colores y áreas y su particular concepción del significado de la pared arquitectónica, las investigaciones en el uso de nuevos materiales en la escultura y la transformación experimentada en el campo de la teoría de la arquitectura local y del diseño son explicables, también, a partir de la acción del movimiento concreto.

Heterotopías

Ahora bien, permítasenos decir, ya en tren de provocar una discusión mayor, que tampoco la noción básica de la muestra —*heterotopía*— nos parece que haya sido empleada con el rigor y la franqueza necesarios. Aceptamos que Olea haya hecho a un lado²⁴ la excepcionalmente clara clasificación que Michel Foucault hizo de las heterotopías en su texto breve *Des espaces autres. Hétérotopies*, escrito en 1967 pero publicado sólo en 1984 por expresa autorización del autor.²⁵ Y que el mismo Olea haya preferido la versión tan sugerente del concepto que brindó también Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*,²⁶ a propósito de una enumeración muy transitada

de Borges que apuntaba a trascender cualquier clase de taxonomía. En efecto, el carácter heteróclito de las cosas sobre las cuales la enciclopedia china citada por Borges erigía una clasificación desconcertante, inducía a Foucault a pensar en la posibilidad fáctica de reunir en el discurso y en el pensamiento palabras y conceptos que denotasen cosas absolutamente dispares, sin vínculos lógicos ni ontológicos, y que por el hecho escueto de su propio acercamiento pusieran en crisis las funciones del lenguaje. Tales reuniones compondrían unos espacios incoherentes pero realizables del pensar a los que podría llamarse heterotopías, en confrontación con las utopías o espacios tal vez inalcanzables y remotos pero pensados con la mayor coherencia posible. Es difícil aceptar que **todos** los artistas (ni siquiera la mayoría) representados en la exposición del Reina Sofía puedan estar encuadrados dentro de esa definición primera de heterotopía por parte de Foucault; seguramente ninguno de los cinéticos venezolanos —de relevante actividad en su país y en Europa—, ni Barradas, ni los artistas del Taller Torres-García, ni León Ferrari con sus referencias incisivas y críticas, ni los neo-figurativos argentinos con sus imágenes corrosivas, dejan de responder a construcciones utópicas posibles.

No obstante, no hay demasiadas dudas respecto de dos artistas cuyas obras poseen un carácter heterotópico en los términos enunciados en *Las palabras y las cosas*. Por un lado, podría ubicarse a Xul Solar, si se piensa en sus témperas pintadas con blanco y negro en 1944, ligadas a la serie de las *Cárceles* de Piranesi, como se señala en un libro publicado en 1994, donde por primera vez se discute el carácter heterotópico de la obra del amigo de Borges.²⁷ Por otro lado, señalemos a Torres-García y a su serie de retratos medidos con la regla de oro, realizados entre

1939 y 1942 y expuestos por el artista bajo el título *Héroes, Hombres y Monstruos*. Dentro de ese extenso *corpus* se encuentran, amén de las imágenes de artistas, escritores, filósofos, educadores y próceres insignes, los retratos de Adolf Hitler, Neville Chamberlain y Josef Stalin. Curiosamente, esas obras de marcado carácter heterotópico están ausentes tanto del discurso crítico como del recorrido de *Heterotopías*. Y la coincidencia entre las fechas de unas y otras realizaciones de Xul y de Torres García, ¿no estaría acaso relacionada con la posibilidad real —avizorada por ambos artistas— de que el mundo se acabase, se disolvieran las utopías enaltecedoras y comenzase una etapa donde reinaran las tinieblas pintadas por el propio Xul?

Ahora bien, si admitimos como absurdo que las artes en Latinoamérica no han hecho sino producir objetos reales pero finalmente ajenos e insustanciales, resistentes y opacos a cualquier movimiento o iluminación genéricos que se desprendiesen del devenir sedicente universal, del *mainstream* del arte moderno, si podemos aceptar tales extremos, no nos parece que de allí debamos extraer una conclusión tan empíricamente infundada como la de que el arte latinoamericano moderno ha ocurrido en un “no-lugar” o, peor aún, ha instaurado un “no-lugar” en el mundo de la producción estética. El sistema de fuerzas que el modelo constelar heterotópico impulsa ha ido a parar, de tal suerte, a un callejón sin salida, ese no-lugar que se nos aparece, en términos de Deleuze y Guattari, como un agujero negro (para seguir con las metáforas astronómicas) capaz de atrapar a quien se anime a aventurarse más allá del radio crítico o penetrar en la “zona de exclusión” fijada por la curaduría omnisciente. Pues afirman los organizadores de la exposición que la “Historia Oficial” de la vanguardia nos impediría romper el aislamiento en el

que algunos círculos del primer mundo han cercado al arte latinoamericano. Si aceptamos como hipótesis que con el término paradigma historicista Mari Carmen Ramírez se referiría a la versión canónica y etnocéntrica de la historia del arte moderno, y bien, este paradigma debe ser combatido, pero se requeriría hacerlo mediante una acción que tendiese a presentar los artistas y sus obras dentro del contexto en que ellos actuaron y ésta fuera concebida denunciando “*olvidos tendenciosos*” o desbaratando estrategias aplicadas por centros de poder. Difícilmente podría lograrse algo a partir de un “*no-lugar*”.

Digamos, por otra parte, que esta categoría espacial tampoco alcanza una definición clara en las reflexiones de Ramírez, las cuales se repliegan hacia el origen etimológico de la u-topía, pero esquivan el uso de la expresión no-lugar que han hecho corriente los trabajos de antropología urbana de Marc Augé.²⁶ En éstos, se hace referencia a ciertos sitios por donde transita nuestra existencia cotidiana y que no tendría más que un significado instrumental y efímero, sin que lleguemos nunca a considerarlos un continente propio, un receptáculo digno de ser poseído y de albergar lo más vital y auténtico de nuestra experiencia. Tal sería el carácter de los aeropuertos, los shoppings, las estaciones de servicio, todos lugares de paso que se convierten, paradójicamente, en no-lugares debido a su propia transitoriedad, a lo trivial y lo obvio que impregnan las acciones humanas que se producen en su interior. Por lo tanto, cuando se dice que “*La noción de América Latina como el NO-LUGAR a partir del cual elaborar alternativa crítica [...] tanto a los desajustes promovidos por las vanguardias como a los avatares resultantes de la cultura europea de nuestro tiempo ha venido siendo un factor determinante en el desarrollo del arte latinoamericano del siglo XX*”²⁷, no alcanza a compren-

derse si se trata de un espacio utópico (y parecería que no es así dado el título de la exposición), de un lugar inexistente o imposible, o de esos espacios insustanciales y radicalmente artificiales de Augé.

Insistimos. Buena parte de nuestros modernistas estuvieron trabajando en Europa por largos períodos y, en muchos casos, se integraron a los grupos vanguardistas. Así sucedió con Pettoruti y Torres-García. (Distinto fue el caso de un artista como Xul Solar, quien prácticamente permaneció en las sombras al buscar durante su periplo europeo un discurso que lo identificase, pero que realizó aportes inéditos con sus pinturas, poemas visuales y arquitecturas.) De tal modo que una negativa a analizar las posibles conexiones que fueron establecidas, por ejemplo, entre las obras de los latinoamericanos y las de los otros vanguardistas canonizados, implicaría una ruptura violenta, caprichosa, anti-histórica. Si coincidimos en que la misión del artista es —según afirman Deleuze y Guattari— convocar la “*fuerza de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación*”, o sea que “*el objeto eterno de la pintura [es] pintar las fuerzas*”²⁸ se podría llegar a establecer la siguiente metáfora: Las constelaciones propuestas por la curaduría, privadas de la fuerza de sustentación acumulada en las obras realizadas por los artistas latinoamericanos durante su periplo europeo, necesariamente entrarían en un proceso de caída libre, de descomposición, de aniquilamiento.

Tal vez la reflexión de una gran coleccionista y mecenas del arte latinoamericano, Patricia Phelps de Cisneros, quien marca rumbos por su interés en profundizar el conocimiento histórico de las vanguardias latinoamericanas y su inserción plena en la historia del modernismo, permi-

ta un cierre adecuado a este análisis: *“Estamos coleccionando también con referencia a artistas latinoamericanos y europeos porque una vez que libremos la batalla para que se reconozca el arte latinoamericano, después tenemos que borrar esa diferencia para que sea simplemente parte del arte global. Se está luchando por algo, pero al mismo tiempo, no queremos ser un ghetto.”*⁸¹

Cabe preguntarse si valdría la pena proponer un nuevo modelo que suplante el de las constelaciones. Es una pregunta atractiva ya que presupone que siempre es posible encontrar un modelo tan general que dé respuesta a todos los interrogantes. En nuestro caso, debería ser un sistema que superase además cualquier división exógena del campo, escisiones producto del etnocentrismo, de los intereses creados, de los discursos omniscientes. Lo cierto es que resulta difícil intentar un análisis de las vanguardias latinoamericanas si perdura la mirada lánguida y melancólica de lo que no fue y del falso no-lugar; por el contrario, cualquier ensayo en tal sentido debería proponer modelos integrales, donde se entrecuzaran líneas, estratos, latitudes, fronteras, hemisferios. Estamos en tiempos del posicionamiento satelital GPS, la época de la brújula ya quedó atrás. De todas maneras, no quisiéramos en esta sede tener la presunción de mostrar un modelo alternativo al de Mari Carmen Ramírez. Sólo sugeriremos que nuestro camino transita, como ya se habrá adivinado, por antiguos y renovados paradigmas de la historia cultural.

Desde Jacob Burckhardt en adelante, ese género historiográfico ha tenido en la producción artística del pasado uno de sus más importantes repositorios de fuentes; pero el historiador suizo cobró también perfecta conciencia, a mediados del siglo XIX, de las dificultades y trampas que implicaba el uso documental de todas las obras incluidas en el *“castillo de las artes”*, es decir, en

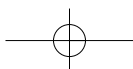
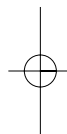
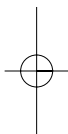
el campo de la creación estética, para reconstruir con ellas los mundos intelectual e imaginario reales, o verdaderamente existentes, de los hombres muertos y de las civilizaciones pasadas. Porque ha sido muy grande la tendencia de los historiadores a considerar aquellas obras como espejos privilegiados de las realidades percibidas y sentidas por los artistas y sus públicos, cuando el problema de la subjetividad artística ya hubiera bastado para precavernos acerca de ese tipo de transposiciones ingenuas. Y si tenemos en cuenta que las obras de las artes son todavía mucho más que *“lo real visto a través de un temperamento”*, según rezaba el apotegma del naturalista Émile Zola, vale decir, que ellas son el resultado permanente de un entrecruzamiento de convenciones representativas, de percepciones nuevas e inesperadas, de gustos colectivos y socialmente asentados, de destrezas y sensibilidades individualmente desarrolladas, de indagaciones racionales, de expresividades espontáneas, de reglas heredadas, de innovaciones buscadas, en síntesis, del mundo social y de los individuos, de sus respectivos órdenes y dinámicas. El uso histórico de los productos de la actividad estética implica desplegar una trama compleja de métodos entre el análisis social, la semiótica, la estilística y la teoría de la recepción, para poder llegar a enriquecer nuestros conocimientos acerca de la construcción social de las prácticas y de los significados artísticos en un pasado determinado, así como nuestro saber de lo que podríamos llamar la dimensión estética que forzosamente ha contribuido a formar y completar las sociedades humanas del pasado y del presente. En el fondo, pensamos que la historia podría conservar su coherencia y su justificación si la entendemos como constante lucha por la conquista de la verdad, de la libertad y la igualdad. En síntesis, el programa incompleto y



múltiple de la modernidad.

Agradecimientos

Los autores destacamos que algunas ideas centrales de este artículo fueron discutidas con la profesora Nelly Perazzo. Vaya en tal sentido nuestro reconocimiento a la distinguida colega, quien tanto ha hecho por la enseñanza del arte contemporáneo en la Universidad de Buenos Aires. También señalamos los oportunos comentarios recibidos de la Profesora Laura Malosetti Costa y de Nicolás Guagnini. Esta aclaración no pretende, de ninguna manera, hacer co-partícipe a todas estas personas de las críticas que seguramente nuestro texto habrá de suscitar. Somos los únicos responsables de los errores que pueda haber en este artículo.



Notas

1 Jim Tester, *Historia de la astrología occidental*, México, Siglo XXI, 1990, pp. 59-61.

2 *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 1988, *passim*.

3 Alfred H. Barr (Jr.), *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York, 1936.

4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *op. cit.*

5 Meyer Schapiro, "The Nature of Abstract Art", en *Marxist Quarterly*, Vol. 1, N° 1, January 1937, pp. 77-98.

6 Francis Francina, *Pollock and After. The Critical Debate*, Icon Editions, New York, 1985, p. 10-11.

7 *Heterotopías. Medio siglo sin lugar (1918-1968)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 al 27 de febrero de 2001, Madrid. Esta muestra se efectuó dentro de una serie de cinco exposiciones simultáneas titulada *Versiones del Sur*.

8 *Contrasts of Form: Geometric Abstract Art 1910-1980*, curada por Magdalena Dabrowski, Museum of Modern Art, 1985. Numerosos artistas latinoamericanos criticaron su exclusión, entre ellos, César Paternosto (Tomado de Dawn Ades, *Art in Latin America, The Modern Era, 1820-1980*), The South Bank Centre, Londres, 1989, Nota 1 del Capítulo 11, p. 312). Cuando la exposición del MoMA viajó por América Latina, se agregó obra de esos artistas, para tratar de compensar una omisión a todas luces aberrante.

9 *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, curada por Mark Rosenthal, Guggenheim Museum, Nueva York, 1996.

10 M. C. Ramírez, *Ibidem*, p.25.

11 Héctor Olea, "Reflejo constelar: los textos",

publicado en *Heterotopías Ibidem*, p. 45.

12 Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 16-17.

13 *Ibidem*, p. 30.

14 *Ibidem*, p. 94.

15 Seguimos la precisa y bella versión inglesa, sólo accesible en Internet, realizada por Dennis Redmond sobre la base de la edición de Theodor Adorno, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997, vol. 6, pp. 165-166 (para esta cita explícitamente).

16 El catálogo ilustra, en mínima parte, esas obras emblemáticas. Hubiera sido preferible ilustrar con esas imágenes muchas páginas del texto ocupadas por las innecesarias —pero autograticantes quizás— imágenes de constelaciones.

17 Textos preparados para este catálogo por diversos especialistas y otros recopilados. El catálogo se completa con numerosos manifiestos y textos históricos, repitiendo una idea adoptada por Dawn Ades en su catálogo de la exposición de la Hayward Gallery (véase nota 8.)

18 D. A. Siqueiros, *Ejercicio Óptico*, 1934, Piroxilina sobre fórmica, 78 x 65.5 cm (Catálogo N° 198), reproducida en el catálogo *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, Museo Nacional de Arte, México, D. F., 1991.

19 Este manifiesto apareció en Buenos Aires en 1941 y firmado por Jorge Brito, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Tomás Maldonado.

20 Véase, Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina*, Gaglianone, Buenos Aires, 1983; Dawn Ades, "Arte Madi/Arte Concreto-Invencción", publicado en *Art in Latin America ...* (ver nota 8); Gabriel Pérez Barreiro, "The Negation of All Melancholy. Arte Madi/Concreto-Invencción 1944-1950", publicado en *Argentina 1920-*

América latina más allá del estereotipo

Entrevista exclusiva para ramona
a la coleccionista Patricia Phelps de Cisneros

por **Gabriel Perez Barreiro**

Patricia Phelps de Cisneros es cofundadora y presidenta de la Junta de la "Fundación Cisneros" con sede en Caracas, una organización que se dedica a mejorar la vida de los latinoamericanos y a aumentar la conciencia internacional sobre la magnitud de las contribuciones de América Latina a la cultura del mundo. La Fundación, con sede en Caracas, inicia y apoya una amplia variedad de innovadores programas derivados de la creencia que la educación y la libertad de pensamiento son la base de una sociedad democrática. Las actividades de la Fundación Cisneros se concentran en la educación, la cultura, el medio ambiente y los servicios comunitarios y humanitarios. En la muestra denominada **Geo-metrías: Abstracción Geométrica Latinoamericana de la Colección Cisneros** del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), es posible apreciar selecciones de esta colección, núcleo del programa de artes visuales de la Fundación.

GPB: La Colección Cisneros goza de reconocimiento internacional por su calidad y amplitud. ¿Cuáles son sus principales áreas y actividades?

PPdC: La Colección Cisneros está compuesta por obras de arte moderno y contemporáneo — con particular énfasis en artistas latinoamericanos— junto con arte colonial latinoamericano y una selección de paisajes latinoamericanos concebidos desde el siglo diecisiete hasta principios del siglo veinte. Estas obras forman la base de una amplia variedad de programas educativos, desde un plan de estudios especial orientado a niños de edad escolar hasta nuestro nuevo sitio web, www.coleccioncisneros.org, pasando por investigaciones académicas y exhibiciones como la que se puede apreciar actualmente en el MALBA. Todos estos programas constituyen un medio para acercar la obra de artistas modernos latinoamericanos a un amplio público.

GPB: ¿En qué momento se inició la colección? ¿Por qué y cómo?

PPdC: En cierto sentido, la colección se inició

antes de que yo advirtiera aun que tenía una colección. En realidad, nunca me propuse formar una colección propiamente dicha. Simplemente, comencé a rodearme de obras de arte con las cuales sentía una poderosa conexión y con las que deseaba convivir. Un día, después de muchos años de ejercer esta práctica, una revista hizo referencia a mi “colección” y me di cuenta de que, de hecho, había creado una colección, que todas las obras de arte conformaban un grupo de pertenencia y se comunicaban entre sí. Si bien éste fue un maravilloso hallazgo, también acarreó la conciencia de que una colección conlleva un gran grado de responsabilidad: garantizar que la colección mantenga coherencia, que cada obra y cada artista sean investigados y correctamente documentados y —tal vez lo más importante— que la colección se utilice adecuadamente. Ésta es la razón por la cual la Colección Cisneros forma parte ahora de la Fundación Cisneros, donde se la utiliza al servicio de la educación.

GPB: ¿Cómo se desarrollaron las actividades de la Colección y la Fundación desde su creación?

PPdC: Mi esposo Gustavo, mi cuñado Ricardo y yo creamos la Fundación Cisneros para contribuir al bienestar de la vida de los latinoamericana-

nos. Con el transcurso de los años, nuestras actividades se concentraron en las áreas en las cuales podíamos ser de máxima utilidad, áreas que mejorarían la educación, alimentarían la libertad de pensamiento y fortalecerían los cimientos necesarios para una sociedad verdaderamente democrática. Éstas consisten, primordialmente, en ofrecer educación, preservar y promover el arte y la cultura latinoamericanos, proteger el medio ambiente y proporcionar servicios comunitarios y humanitarios. En todas estas áreas, trabajamos conjuntamente con otras organizaciones y utilizamos los recursos del Grupo de Compañías Cisneros para crear los programas más sólidos con el máximo alcance posible.

GPB: Usted trabaja con un equipo de curadores y asesores. ¿Quiénes son y cuál es su función?

PPdC: Tengo la fortuna de contar con un magnífico equipo de trabajo. Peter Tinoco, presidente ejecutivo de la Fundación, asume una función de liderazgo en todas las áreas de nuestros programas, incluida la Colección Cisneros. Rafael Romero, académico y curador, se desempeña como director de la Colección. Ariel Jiménez, licenciado en historia del arte, es nuestro curador de arte moderno y contemporáneo y Jorge Rivas lleva a cabo la misma función en arte venezolano

y colonial. Luis Enrique Pérez Oramas, curador adjunto del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se desempeña como consultor para paisajes latinoamericanos y arte moderno y contemporáneo; Paulo Herkenhoff, curador y crítico de arte, actúa como consultor especializado en arte brasileño moderno y contemporáneo.

Como director, Rafael fiscaliza todos los aspectos de curación y administración de la colección, lo cual incluye exhibiciones, adquisiciones, conservación, publicaciones y programas educativos. Por supuesto, también contamos con educadores, conservadores, archivistas y otras personas sin cuya labor la Colección no podría funcionar como lo hace.

GPB: Con la excepción de las obras de los artistas pertenecientes a los grupos Madí y Concreto-Invencción, la Colección cuenta con relativamente pocas obras argentinas en comparación con aquellas de artistas brasileños y venezolanos. ¿A qué se debe esto? ¿Piensa desarrollar tendencias en arte argentino?

PPdC: Una vez que advertí que tenía una colección de arte, comencé a desarrollarla muy sistemáticamente. Empecé con arte venezolano y obras importantes de artistas de los Estados Unidos y Europa. El paso siguiente fue adquirir

arte brasileño y, recientemente, he comenzado a concentrarme en obras argentinas. Espero expandir esta franja de la Colección completando la representación de los artistas abstractos más importantes, especialmente artistas contemporáneos, de la Argentina.

GPB: ¿Qué función cumple en la Colección la investigación y el desarrollo profesional?

PPdC: Tal como debería ser en cualquier colección, la investigación es una pieza central de la Colección Cisneros. Es muy importante no sólo conocer los datos básicos de cada obra, sino comprender el lugar que ocupa en la historia del arte. En lo que se refiere al desarrollo profesional, contamos con varios programas importantes. En uno de ellos, curadores del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) viajan a Caracas para participar en talleres y seminarios con sus colegas venezolanos. Con el Fondo de Viajes Cisneros, curadores del MoMA visitan museos, colecciones privadas y organizaciones de arte de todo el continente. También tenemos la Beca Cisneros, con la cual estudiantes latinoamericanos asisten a estudios de postgrado en curaduría de dos años de duración que se dictan en Bard College, Estado de Nueva York. Además, contamos con un programa de pasantías me-

diante el cual estudiantes graduados y jóvenes profesionales participan en proyectos de investigación en curaduría, documentación y catalogación bajo la supervisión de un curador de la Colección Cisneros.

GPB: ¿Cómo piensa usted que la recepción de arte latinoamericano ha cambiado en Estados Unidos y Europa durante los últimos años? ¿A qué lo atribuye?

PPdC: Por mucho tiempo, el arte latinoamericano fue considerado figurativo y folclórico, especialmente fuera de América Latina y, en cierta medida, todavía esta visión sigue vigente. Creo que, finalmente, la gente está comenzando a ver cuánto se desarrolló el arte latinoamericano en la arena internacional, que no sólo es arte figurativo representado por Frida Kahlo, Diego Rivera y otros, sino que también es abstracto, riguroso y refleja un desafío intelectual. Uno de los objetivos de la Fundación Cisneros, tal como se observa en ésta y en otras exhibiciones, es revelar este concepto a nivel internacional. En el 2001, se llevó a cabo una exhibición de abstracción geométrica de la Colección Cisneros en el Museo de Arte Fogg de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts. Esta exhibición fue críticamente aclamada en una variedad de

publicaciones, incluida la revista Time y el New York Times, y abrió los ojos de muchas personas al arte moderno latinoamericano. Por lo tanto, si bien por supuesto espero que nuestras tareas hayan sido parte de ese cambio —de hecho, así lo creo— ello también se debe a numerosos factores, tales como la función cada vez más prominente de América Latina en los asuntos mundiales, que lograron que muchas personas se detengan a observar nuestros logros culturales.

GPB: ¿Con qué instituciones internacionales mantiene la Colección Cisneros colaboraciones permanentes?

PPdC: Mantenemos sólidas y activas relaciones con museos de toda América Latina y del mundo, ofreciendo apoyo, desarrollando tareas, llevando a cabo exhibiciones y participando en reuniones, conferencias y simposios. Mencioné ya dos de nuestros programas con el Museo de Arte Moderno. También trabajamos con el MoMA para desarrollar nuestro programa escolar, el Programa de Pensamiento Visual, que fue adaptado para niños de edad escolar venezolanos a partir del programa del MoMA denominado “Visual Thinking Curriculum”. Además, contamos con un programa a largo plazo en asociación con el Museo de Arte Jack S. Blanton de la Universi-

dad de Texas en Austin, al cual regularmente se dan en préstamo selecciones de la colección con fines de exhibición e investigación. Una vez más, enviamos estudiantes al programa de estudios de curaduría de Bard College.

GPB: ¿Qué consejo le daría a un coleccionista emergente?

PPdC: En primer lugar, que siga su pasión. La colección se inicia así, con una poderosa conexión con una o varias obras de arte. En segundo lugar, le aconsejaría recordar que es importante dar un buen uso a la colección, que —además de mejorar la vida propia—, ésta debe crear conciencia sobre diferentes culturas, sobre diferentes maneras de percibir el mundo que nos rodea. Uno de los objetivos primarios de la Colección Cisneros, por ejemplo, es inspirar una sana curiosidad sobre América Latina, más allá del estereotipo de la obra figurativa y folclórica que muchos asocian al arte latinoamericano.

GPB: Parte de su programa está dedicado al desarrollo de profesionales y curadores de museos latinoamericanos. ¿Cómo ve usted el futuro de los museos de América Latina, que parecen estar en un estado de crisis más o menos perma-

nente? ¿Cree usted que debería existir una mayor participación individual/corporativa con los museos, al igual que en Estados Unidos?

PPdC: En primer lugar, no creo que todos los museos de América Latina estén en un estado de crisis. Sin embargo, la participación de las personas, fundaciones y corporaciones para ayudar a subvencionar exhibiciones y otros programas es esencial para los museos de los Estados Unidos y, sí, creo que una mayor actividad en este sentido sería una gran ayuda para sus instituciones hermanas en América Latina. Dicho esto, es preciso que exista claridad sobre la naturaleza de dicha ayuda. Es maravilloso que una persona, una fundación o una corporación subvencionen una exhibición, y ellas deberían obtener crédito público y absoluto por hacerlo. No obstante, quienes aportan fondos no deberían dictar el contenido de las exhibiciones o los programas. Eso debe estar a cargo de los profesionales de los museos.

Deseo agregar que los gobiernos que ofrecen exenciones de impuestos como incentivo para que personas y corporaciones realicen contribuciones a los museos y a otras organizaciones sin fines de lucro pueden resultar enormemente útiles para dichas instituciones. Este tipo de exen-

ciones tuvo su origen en Brasil hace unos cuantos años, y marcaron allí una gran diferencia en lo que respecta al apoyo de exhibiciones. Espero que, también en este aspecto, Brasil sea un modelo para los países latinoamericanos.

GPB: Actualmente, es posible ver en Buenos Aires una selección de las obras de la Colección Cisneros. ¿Puede decirnos algo al respecto y cómo se desarrolló esta idea?

PPdC: Tal como mencioné anteriormente, uno de los objetivos de la Fundación Cisneros es mostrar al mundo los grandes logros de los latinoamericanos, demostrar la sofisticación de su cultura. Las exhibiciones constituyen uno de los medios fundamentales para llevar a cabo este objetivo. Y esto no se limita en modo alguno a países fuera de América Latina. Me referí a la exhibición del Fogg, pero recientemente hemos realizado importantes exhibiciones en São Paulo y Río de Janeiro. Luego de la muestra en el MALBA, la exhibición a la cual usted se refiere —que concluye el 19 de mayo— viajará al Museo Nacional de Artes Visuales en Montevideo, Uruguay.

De esta manera la exhibición se desarrolló como parte de nuestras tareas concertadas de compartir la Colección Cisneros, de utilizarla para revelar la complejidad y la naturaleza internacional

del arte latinoamericano al público más amplio posible. Aquí se incluyen 110 obras de artistas latinoamericanos, así como obras seleccionadas de artistas norteamericanos y europeos, que ofrecen un contexto global para el arte latinoamericano.

GPB: ¿Cuáles son sus máximos objetivos para la Colección Cisneros, ahora y en el futuro?

PPdC: Me siento muy complacida con el rumbo que la Colección y sus programas están tomando. Estamos compartiendo la colección cada vez con más personas, por medio de exhibiciones con nuestra curación, de préstamos a otras exhibiciones, y de programas escolares. Además, tal como mencioné, hemos creado un sitio web educativo basado en la Colección para que personas de todo el mundo puedan acceder y obtener información sobre ella. El sitio web, que fue creado con Cabengo, un estudio creativo con sede en Nueva York, es a la fecha nuestro programa educativo de mayor alcance y ya ha sido visitado por 630.000. Espero desarrollar nuevos programas y perfeccionar los ya existentes para llegar incluso a más personas en el futuro, ver nuestros programas escolares en más escuelas, que más personas lean nuestras publicaciones, y que nuestra colección y las exhibiciones derivadas de ella sean vistas por más personas a nivel internacional.

Fundación Proa www.proa.org

EN EXHIBICIÓN

MODA!

120 fotografías internacionales de moda
20 diseñadores argentinos

PROXIMA EXHIBICIÓN

ARTE ABSTRACTO ARGENTINO

De Bérgamo a Buenos Aires
Obras de Fontana, Maldonado, Hlito

Av. Pedro de Mendoza 1929 (y Caminito) La Boca - Buenos Aires T. 4303-0909 / info@proa.org

Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratas-
pas de sus libros y revistas con la reproducción de
obras de artistas argentinos contemporáneos

www.adhoc-villela.com

La novela de Giunta

Según el autor de esta nota: celos, ambiciones, obsesiones, malquerencias, venganzas, coleccionistas ambiciosos y artistas muy famosos en una “novela” del arte argentino de los sesenta. Prosiguen las lecturas: las versiones apasionadas de las narraciones del arte argentino (ver, también, ramona 28)

Por Luis Francisco Pérez

“En una cultura y en un momento dados, sólo hay siempre una *epistérme*, que define las condiciones de posibilidad de todo saber, sea que se manifieste en una teoría, o que quede silenciosamente investida en una práctica”.

Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*.

En su ensayo (según avancemos intentaremos demostrar que de hecho estamos ante una excelente novela histórica) *Vanguardia, internacionalismo y política-Arte argentino en los años sesenta*, Andrea Giunta, su autora, y profesora de Historia del Arte Latinoamericano Contemporáneo en la Universidad de Buenos Aires, hace decir a uno de los principales protagonistas de esta novela, o fresco histórico, o ficción de lo Real pretérito, el crítico y teórico Jorge Romero Brest, una frase extraída de *La imaginación*, probablemente el ensayo más bello, menos dogmático, y por ello mismo más perdurable en el tiempo, de Sartre. En efecto, en la página 224 del libro que ahora aquí comentamos, Andrea Giunta obliga a Romero Brest a citar al filósofo francés en su Ensayo sobre la contemplación artística, de mediados de los sesenta -la realidad fue exactamente así, por supuesto, pero conviene no olvidar que la profesora Giunta es la responsable de la labor de montaje en su ensayo, y ya sabemos, al menos desde Eisenstein, la importancia de dicha función en la comprensión direccionada del resultado final, de su TODO. La

frase/idea mencionada de Sartre es exactamente ésta: “La imagen es un acto y no una cosa”, para más adelante afirmar el propio héroe de la novela (Romero Brest) esta otra consideración no menos admirable: “Que con las obras no se crean ni se contemplan realidades, sino que se accede a lo real entre la potencia y el acto de ser realidad”, frase ésta brutal, magnífica, y de una actualidad casi tenebrosa, lástima que al eminente profesor Hal Foster se le escape tanta valiosa bibliografía a pesar de la ingente que de la misma maneja y frecuente. Pero es la propia Andrea Giunta, factótum o demiurgo de este admirable retrato de época y al frente de sus muy bien definidos *dramatis personae*, la que sentencia, como no podía ser de otra forma ya que es ella la creadora de esta ficción, cuando refiriéndose (comentándolo, enriqueciéndolo) a la opinión de Romero Brest, su principal y más querido protagonista, deja por escrito esta declaración de intenciones: “Ahora, más que crear imágenes, el objetivo del arte era provocar una conciencia de imaginar”. La inteligente focalización de esta premisa deja libre y allana el camino para que el lector (estudioso o no) que se acerque a este trozo de la historia artística argentina lo haga con el ánimo que su autora así lo ha querido, y que indudablemente resulta de una eficacia desarmante: más que un estudio o ensayo parecen proyectos de guiones (inteligentes y audaces muchos de ellos; no pocos en verdad delirantes) en el que se intenta una fatigosa (sí, ya sé que después de Borges utilizar el verbo “fatigar” posee el estatuto de anatema. Lo siento) reconstruc-

ción -en un largo y denso travelling que a fuerza de "frontalidad" deviene necesariamente "oblicuo", tan sugerente, rica y meándrica es la materia estudiada- de un imposible story-board argentino (apartado: artes plásticas y no únicamente) o si se quiere -y por rendir un nada disimulado homenaje a uno de los más hermosos poemarios de la poesía argentina: Enumeración de la Patria, aquel que escribiera Silvina Ocampo en los años cuarenta- un brillante análisis de la creación plástica argentina en las décadas inmediatamente posteriores a aquellas otras definidas por Beatriz Sarlo como las de "una modernidad periférica", es decir, las propias y naturales a la eclosión de la modernidad vanguardista que creció y se desarrolló en Buenos Aires hasta la segunda guerra mundial. En efecto, nos encontramos ante una inmensa enumeración de nombres propios abocados a la titánica empresa de estructurarse a sí mismos como "agentes provocadores" de un tiempo histórico concreto, y con ello la conquista de una plusvalía conceptual (y sobre todo sentimental) en tanto que realidad imaginada, en tanto que ficción de unos procesos de vida y acción empírica y científicamente demostrables. Además, ¿existe algo menos "real", o más ficticio, que los sintagmas "vanguardia", "internacionalismo", o "política"?

En esta breve reseña no disponemos del espacio suficiente para analizar lo que coloquialmente se expresaría en términos de "están todos los que tienen que estar", o su opuesto (un rápido ejemplo: se contempla muy poco y mal la obra inten-

sa, revolucionaria por poéticamente transgresora, de Pablo Suárez, uno de los pocos artistas argentinos vivos que, con su autorización o no, posee discípulos fácilmente identificables. Y no es el único nombre que al respecto podríamos citar); al igual que también lamentamos no poder detenernos a conjeturar sobre el grado exacto de compromiso político de los casi siempre autoproclamados activistas de primera línea de fuego, de hecho menos *reventadores* de las estructuras de poder que otros que, más en la penumbra, sí luchaban por dinamitar esas mismas estructuras, y que a la larga han resultado ser los autores de trabajos más efectivos y convincentes (segundo ejemplo: el recientemente fallecido Oscar Bony aparece una sola vez citado en el ensayo, y muy de pasada, injustamente creemos, pues su obra merecería una consideración mayor y más rigurosa). Por cierto, y a propósito de Bony, un artista tan mediocre y absurdo como el español Santiago Sierra alguien debería hacerle conocer la *Familia Proletaria* de Bony. Ello sería un acto de máxima crueldad, pero también higiénica y culturalmente muy necesario. Insistimos: no tenemos espacio para analizar estas cuestiones, pero es que, honestamente, tampoco esa función o singularidad es necesaria para la propia autora, pues haciendo gala de un portefismo muy auténtico y muy criollo considera que una cosa son las estructuras socioeconómicas (incluso dando por hecho la corrupción, decadencia o perversión de las mismas, y por supuesto lamentando esta situación), y otra muy diferente, la propia autonomía de la creación artística, que puede ser "poli-

tica” e “internacionalista” y “de vanguardia” sin descender a según qué suciedades. Debido a esa ingenuidad se levantaron aquellos polvos que trajeron estos lodos... *Pero es que eso no es importante*, pues Andrea Giunta ha escrito una fantástica novela con los medios propios de un ensayo de investigación.

En la *novela* de Giunta hay celos, ambiciones, obsesiones, malquerencias, redes de influencia, poder y amistad, odios, venganzas, sed de protagonismo y titularidad, amores rotos, desencuentros, fracasos, algunos éxitos (muy pocos), coleccionistas ambiciosos y corporaciones industriales muy poco honestas, banqueros, subsecretarios, damas patricias, críticos y teóricos arribistas cuando no desalmados, premios institucionales con jurados corruptos, comisarios de exposiciones que sueñan con triunfar en el centro de la Gran Manzana, aunque para ello enarbolan, hipócritamente, la noble causa de la exportación del arte argentino; y artistas, lógicamente, cientos de ellos, muy buenos, buenos, regulares y francamente malos..., y cartas, miles de cartas, archivos e informes que desde Buenos Aires se expeditan a todos los puntos del continente, principalmente al Norte, cuanto más al Norte mejor, pues allí está el banquero Rockefeller y su inconmensurable poder. Una de las misivas dirigidas al prócer gringo, y escrita en 1.945 por María Rosa Oliver (página 55), se dirige a él en éstos términos: “*Su sabiduría y juicio, su integridad y perspicacia nos son extremadamente necesarios*”.

Por favor, es insoportable tanta ingenuidad, ¿o era “ingenuidad de época”? Parece un diálogo extraído de algunos de los dramas burgueses de Torre Nilsson, quizá de su película “Días de odio”, eso en el mejor de los casos; en el más desafortunado, bien pudiera ser un elegante y grave comentario expresado en uno de los almuerzos con Mirtha Legrand... Qué importa, sí, quizá cada época tenga su propia inocencia, contra la que *ya nada* podemos hacer, excepto aprender. ¡Tanta energía gastada y mal gastada en aras de una equivocada interpretación del “internacionalismo”! ¡Dios mío, pretender que, en algún momento, Rockefeller se interesase con honesto altruismo por el arte argentino o latinoamericano!

Andrea Giunta ha escrito un ensayo extraordinario, valiente, necesario (y no únicamente en Argentina). La rigurosísima labor de investigación llevada a cabo merece, sinceramente, todos los elogios, pues su inmersión en una determinada época histórica argentina posee los atributos de una auténtica *arqueología*, no tanto de un saber histórico (qué también, por supuesto), como de la consideración de que toda “arqueología” es, básicamente, la historización crítica de lo “no-pensado”, o de lo silenciado, para que, gracias a ello, puedan de nuevo ser accesibles al lenguaje y abiertos a la tarea de pensarlos de nuevo. De hecho, este admirable estudio es una muy foucaltiana “arqueología del silencio”. Una gran novela, en verdad.

Novela e historia

Carta respondiendo al crítico Luis Francisco Pérez

*-¿Pero entonces usted no piensa sus cuadros?
-Antes los pensaba mucho, los construía como se
construye una casa. Pero esa escena no: sentía
que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y si-
go sin saber. En realidad, no tiene nada que ver
con el resto del cuadro y hasta creo que uno de
esos idiotas me lo hizo notar. Estoy caminando a
tientas, y necesito su ayuda porque sé que siento
como yo.
-No sé exactamente lo que piensa usted.*

Diálogo entre María Iribarne Hunter y Juan Pablo Castel, en la novela de Ernesto Sábato, *El túnel*, ed. Sur, 1948.

Estimado Luis Francisco Pérez,

Hace tiempo que quiero responderle la carta que ahora recibo desde las páginas de *Ramona*. La leí en el catálogo de Gustavo Marrone (agradézcalle especialmente en mi nombre la generosidad de brindar su espacio para abrir un diálogo entre quienes se interesan por el descubrimiento de lo que puede ser un valioso documento). Después de tomar algunas notas, demoré la respuesta ya que, en verdad, no sabía a dónde enviársela. Afortunadamente existe *Ramona*, desde donde podemos discutir estos problemas que, por diversas razones, tanto nos involucran. No puedo dejar de agradecerle antes sus elogiosos y excesivos comentarios sobre mi libro publicados en la revista *ExitBook* de España (No. 1,

2002). Sobre todo porque señala algo que sólo pude ver cuando concluí el libro, y es el hecho de que además de ser un libro de historia del arte, era también un relato —ninguna novedad, por otra parte, si consideramos que es justamente Gombrich (entre otros) quien puso de manifiesto la ambigüedad del término Historia, cuando tituló su clásico libro de 1950 —escrito bajo peculiares circunstancias— *The Story of Art*, es decir “Story”, no “History”, expresando esa doble condición de la historia: la de estudiar los hechos realizados por los hombres que cobran significado presente cuando se los interpela, y la de ser también un relato, una narración, en la que el sujeto que narra indefectiblemente interviene. Para un historiador del arte preocupado por desarrollar hipótesis sustentadas en fuentes históricas, puede ser un *plus* adicional lograr que el lector pueda involucrarse con la historia y revivir, en cierta forma, algunos aspectos de la época sobre la que está leyendo un libro.

Existe una fluctuación en los términos que usted utiliza para referirse al libro—“novela histórica”, “novela”, “fresco histórico”, “ficción de lo real pretérito”, “montaje”, para concluir, hacia el final, considerándolo una “investigación” (1) — que quisiera retomar en tanto es importante para responder sus preguntas acerca de la carta que me envía.

En verdad, no tengo nada contra la novela o la novela histórica, ni tampoco, por supuesto, contra una escritura académica que recurra, simplemente por razones de estilo, a la exposición de lo

que se estudia desde una forma novelada. Pero el juego de palabras entre “investigación”, “historia” y “novela”, puede contribuir a una confusión que es necesario aclarar, sobre todo en un medio tan propicio a mezclarlo todo con intenciones de diversa índole. Entre estos términos hay diferencias básicas, inherentes a los propósitos de cada forma de escritura: un libro de historia aborda determinados problemas o determinados objetos a partir de fuentes reales, no inventadas, ubicadas en el largo proceso de una investigación guiada por un conjunto de hipótesis; una novela, no tiene que basarse en fuentes reales (aunque puede hacerlo) ni tampoco tener en cuenta la historia: puede inventarlo todo, la historia e incluso aquello que presenta como “documento”.

Muchas veces hemos escuchado que alguien posee un documento único, que nadie ha visto, lo que convierte a su poseedor, de alguna forma, en dueño de esa historia. Nadie podría admitir seriamente que poseer un documento es hacer historia del arte. Es tener un dato: éste sólo se convertirá en fuente de conocimiento en el momento en el que se le propongan algunas preguntas que permitan acceder a aquello que se pretende conocer. Y las preguntas, por supuesto, pueden ser muchas. Al mismo tiempo (es obvio, pero quizás sea prudente repetirlo) la historia del arte data y atribuye las obras y sus fuentes, práctica que forma parte de lo que podríamos llamar el más básico rigor profesional.

Distintas investigaciones han demostrado que el valor de un “documento” reconocido como tal

siempre es relativo (es famoso y muy conocido el debate acerca de la diferencia entre los documentos oficiales de una historia también oficial, y aquellos documentos que nos permiten reconstruir “otras” historias). Archivos que nunca fueron pensados como tales pueden encerrar respuestas a cuestiones que no habían sido hasta entonces propuestas (por ejemplo los inventarios de los testamentos pueden ser riquísimas fuentes para la historia del arte, siempre y cuando se pueda ver algo en ellos –digo “ver”, no “inventar”- a partir de las preguntas que se hagan a esos documentos).

Por ejemplo, en los libros sobre el artista Lucio Fontana se reproduce el *Manifiesto Blanco*, supuestamente de su autoría (así lo afirman todos hasta el cansancio). Sin embargo, como puede verse en las reproducciones facsimilares del documento que contienen los mismos libros que afirman que el manifiesto es de Fontana, vemos con toda claridad que él no lo firma. Lo hacen un grupo de estudiantes que luego no se dedicaron al arte y a los que nadie entrevistó jamás hasta 1997. Mas allá de este descubrimiento azaroso es importante comprender cómo se generó esa certeza, por qué Fontana no lo desmintió, cuáles fueron las razones que lo llevaron a unirse, al menos simbólicamente, al joven grupo de estudiantes que organizaba el grupo y el manifiesto, por qué ninguno de los estudios sobre Fontana destacó que él no lo firmaba. Estas son otras tramas de la historia que merecen analizarse. Su resultado es una historia más real, y desde mi perspec-

tiva mucho más rica que una simple cronología de hechos o una lista “completa” de nombres. Son éstos aspectos humanos y sensibles que la historia del arte puede considerar en su investigación. Todo está, en principio, en la obra, pero es necesario encontrar los instrumentos que permitan verlo, es necesario regresar una y otra vez con ojos renovados.

Toda historia —usted lo sabe muy bien—, es una construcción. Términos como “objetivo” o “verdadero”, esgrimidos como criterios de autoridad de un discurso “científico”, no suelen ser más que justificativos para legitimar investigaciones vinculadas a intencionalidades de diversa índole y atravesadas por todo tipo de omisiones escondidas por la supuesta cientificidad de la historia. ¿Qué es, por otra parte, un documento? Recordemos la inteligencia de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (disculpe la extensión de la cita): “la historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial [...] trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones”.

Trabajar sobre enunciados que entran en diver-

sos campos de utilización, que se ofrecen a trasposos y a modificaciones posibles, que se integran en operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde, circula, sirve, se sustrae, permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en tema de apropiación o de rivalidad (estoy siguiendo de nuevo a Foucault) es una forma posible de encarar el estudio de una época o del arte de un período. Afirmaciones como “nuestro arte se mueve hacia lo totalmente inédito”, “Buenos Aires está en las vísperas de una gran mutación orgánica comparable a aquella que ha hecho de Nueva York un centro internacional de la creación contemporánea” o “la violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos”, en sus diversas maneras de formulación, son recurrentes en los años que nos ocupan.

Un libro de historia no implica la reproducción lineal y sucesiva de los “hechos” (¿que hechos? ¿importantes para quién?) sino la propuesta de ciertas hipótesis, de determinados problemas que el libro tiene como objetivo estudiar. Después queda abierto el debate (2). Quizás no sea superfluo aclarar que un libro de historia del arte no es una lista de artistas, ni tampoco un diccionario. Estudia aspectos conocidos desde una perspectiva nueva o analiza temas y problemas que no habían sido considerados. Es muy probable, ya que cuenta entre sus objetivos discutir el canon (objetos, nombres, obras, cronologías, sistemas de poder...), que quien se propone esto se aleje

Novela e historia

Carta respondiendo al crítico Luis Francisco Pérez

*-¿Pero entonces usted no piensa sus cuadros?
-Antes los pensaba mucho, los construía como se
construye una casa. Pero esa escena no: sentía
que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y si-
go sin saber. En realidad, no tiene nada que ver
con el resto del cuadro y hasta creo que uno de
esos idiotas me lo hizo notar. Estoy caminando a
tientas, y necesito su ayuda porque sé que siento
como yo.
-No sé exactamente lo que piensa usted.*

Diálogo entre María Iribarne Hunter y Juan Pablo Castel, en la novela de Ernesto Sábato, *El túnel*, ed. Sur, 1948.

Estimado Luis Francisco Pérez,

Hace tiempo que quiero responderle la carta que ahora recibo desde las páginas de *Ramona*. La leí en el catálogo de Gustavo Marrone (agradézcalle especialmente en mi nombre la generosidad de brindar su espacio para abrir un diálogo entre quienes se interesan por el descubrimiento de lo que puede ser un valioso documento). Después de tomar algunas notas, demoré la respuesta ya que, en verdad, no sabía a dónde enviársela. Afortunadamente existe *Ramona*, desde donde podemos discutir estos problemas que, por diversas razones, tanto nos involucran. No puedo dejar de agradecerle antes sus elogiosos y excesivos comentarios sobre mi libro publicados en la revista *ExitBook* de España (No. 1,

2002). Sobre todo porque señala algo que sólo pude ver cuando concluí el libro, y es el hecho de que además de ser un libro de historia del arte, era también un relato —ninguna novedad, por otra parte, si consideramos que es justamente Gombrich (entre otros) quien puso de manifiesto la ambigüedad del término Historia, cuando tituló su clásico libro de 1950 —escrito bajo peculiares circunstancias— *The Story of Art*, es decir “Story”, no “History”, expresando esa doble condición de la historia: la de estudiar los hechos realizados por los hombres que cobran significado presente cuando se los interpela, y la de ser también un relato, una narración, en la que el sujeto que narra indefectiblemente interviene. Para un historiador del arte preocupado por desarrollar hipótesis sustentadas en fuentes históricas, puede ser un *plus* adicional lograr que el lector pueda involucrarse con la historia y revivir, en cierta forma, algunos aspectos de la época sobre la que está leyendo un libro.

Existe una fluctuación en los términos que usted utiliza para referirse al libro—“novela histórica”, “novela”, “fresco histórico”, “ficción de lo real pretérito”, “montaje”, para concluir, hacia el final, considerándolo una “investigación” (1) — que quisiera retomar en tanto es importante para responder sus preguntas acerca de la carta que me envía.

En verdad, no tengo nada contra la novela o la novela histórica, ni tampoco, por supuesto, contra una escritura académica que recurra, simplemente por razones de estilo, a la exposición de lo

que se estudia desde una forma novelada. Pero el juego de palabras entre “investigación”, “historia” y “novela”, puede contribuir a una confusión que es necesario aclarar, sobre todo en un medio tan propicio a mezclarlo todo con intenciones de diversa índole. Entre estos términos hay diferencias básicas, inherentes a los propósitos de cada forma de escritura: un libro de historia aborda determinados problemas o determinados objetos a partir de fuentes reales, no inventadas, ubicadas en el largo proceso de una investigación guiada por un conjunto de hipótesis; una novela, no tiene que basarse en fuentes reales (aunque puede hacerlo) ni tampoco tener en cuenta la historia: puede inventarlo todo, la historia e incluso aquello que presenta como “documento”.

Muchas veces hemos escuchado que alguien posee un documento único, que nadie ha visto, lo que convierte a su poseedor, de alguna forma, en dueño de esa historia. Nadie podría admitir seriamente que poseer un documento es hacer historia del arte. Es tener un dato: éste sólo se convertirá en fuente de conocimiento en el momento en el que se le propongan algunas preguntas que permitan acceder a aquello que se pretende conocer. Y las preguntas, por supuesto, pueden ser muchas. Al mismo tiempo (es obvio, pero quizás sea prudente repetirlo) la historia del arte data y atribuye las obras y sus fuentes, práctica que forma parte de lo que podríamos llamar el más básico rigor profesional.

Distintas investigaciones han demostrado que el valor de un “documento” reconocido como tal

siempre es relativo (es famoso y muy conocido el debate acerca de la diferencia entre los documentos oficiales de una historia también oficial, y aquellos documentos que nos permiten reconstruir “otras” historias). Archivos que nunca fueron pensados como tales pueden encerrar respuestas a cuestiones que no habían sido hasta entonces propuestas (por ejemplo los inventarios de los testamentos pueden ser riquísimas fuentes para la historia del arte, siempre y cuando se pueda ver algo en ellos –digo “ver”, no “inventar”- a partir de las preguntas que se hagan a esos documentos).

Por ejemplo, en los libros sobre el artista Lucio Fontana se reproduce el *Manifiesto Blanco*, supuestamente de su autoría (así lo afirman todos hasta el cansancio). Sin embargo, como puede verse en las reproducciones facsimilares del documento que contienen los mismos libros que afirman que el manifiesto es de Fontana, vemos con toda claridad que él no lo firma. Lo hacen un grupo de estudiantes que luego no se dedicaron al arte y a los que nadie entrevistó jamás hasta 1997. Mas allá de este descubrimiento azaroso es importante comprender cómo se generó esa certeza, por qué Fontana no lo desmintió, cuáles fueron las razones que lo llevaron a unirse, al menos simbólicamente, al joven grupo de estudiantes que organizaba el grupo y el manifiesto, por qué ninguno de los estudios sobre Fontana destacó que él no lo firmaba. Estas son otras tramas de la historia que merecen analizarse. Su resultado es una historia más real, y desde mi perspec-

tiva mucho más rica que una simple cronología de hechos o una lista “completa” de nombres. Son éstos aspectos humanos y sensibles que la historia del arte puede considerar en su investigación. Todo está, en principio, en la obra, pero es necesario encontrar los instrumentos que permitan verlo, es necesario regresar una y otra vez con ojos renovados.

Toda historia —usted lo sabe muy bien—, es una construcción. Términos como “objetivo” o “verdadero”, esgrimidos como criterios de autoridad de un discurso “científico”, no suelen ser más que justificativos para legitimar investigaciones vinculadas a intencionalidades de diversa índole y atravesadas por todo tipo de omisiones escondidas por la supuesta cientificidad de la historia. ¿Qué es, por otra parte, un documento? Recordemos la inteligencia de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (disculpe la extensión de la cita): “la historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial [...] trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones”.

Trabajar sobre enunciados que entran en diver-

sos campos de utilización, que se ofrecen a trasposos y a modificaciones posibles, que se integran en operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde, circula, sirve, se sustrae, permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en tema de apropiación o de rivalidad (estoy siguiendo de nuevo a Foucault) es una forma posible de encarar el estudio de una época o del arte de un período. Afirmaciones como “nuestro arte se mueve hacia lo totalmente inédito”, “Buenos Aires está en las vísperas de una gran mutación orgánica comparable a aquella que ha hecho de Nueva York un centro internacional de la creación contemporánea” o “la violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos”, en sus diversas maneras de formulación, son recurrentes en los años que nos ocupan.

Un libro de historia no implica la reproducción lineal y sucesiva de los “hechos” (¿que hechos? ¿importantes para quién?) sino la propuesta de ciertas hipótesis, de determinados problemas que el libro tiene como objetivo estudiar. Después queda abierto el debate (2). Quizás no sea superfluo aclarar que un libro de historia del arte no es una lista de artistas, ni tampoco un diccionario. Estudia aspectos conocidos desde una perspectiva nueva o analiza temas y problemas que no habían sido considerados. Es muy probable, ya que cuenta entre sus objetivos discutir el canon (objetos, nombres, obras, cronologías, sistemas de poder...), que quien se propone esto se aleje

Novela e historia

Carta respondiendo al crítico Luis Francisco Pérez

*-¿Pero entonces usted no piensa sus cuadros?
-Antes los pensaba mucho, los construía como se
construye una casa. Pero esa escena no: sentía
que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y si-
go sin saber. En realidad, no tiene nada que ver
con el resto del cuadro y hasta creo que uno de
esos idiotas me lo hizo notar. Estoy caminando a
tientas, y necesito su ayuda porque sé que siento
como yo.
-No sé exactamente lo que piensa usted.*

Diálogo entre María Iribarne Hunter y Juan Pablo Castel, en la novela de Ernesto Sábato, *El túnel*, ed. Sur, 1948.

Estimado Luis Francisco Pérez,

Hace tiempo que quiero responderle la carta que ahora recibo desde las páginas de *Ramona*. La leí en el catálogo de Gustavo Marrone (agradézcalle especialmente en mi nombre la generosidad de brindar su espacio para abrir un diálogo entre quienes se interesan por el descubrimiento de lo que puede ser un valioso documento). Después de tomar algunas notas, demoré la respuesta ya que, en verdad, no sabía a dónde enviársela. Afortunadamente existe *Ramona*, desde donde podemos discutir estos problemas que, por diversas razones, tanto nos involucran. No puedo dejar de agradecerle antes sus elogiosos y excesivos comentarios sobre mi libro publicados en la revista *ExitBook* de España (No. 1,

2002). Sobre todo porque señala algo que sólo pude ver cuando concluí el libro, y es el hecho de que además de ser un libro de historia del arte, era también un relato —ninguna novedad, por otra parte, si consideramos que es justamente Gombrich (entre otros) quien puso de manifiesto la ambigüedad del término Historia, cuando tituló su clásico libro de 1950 —escrito bajo peculiares circunstancias— *The Story of Art*, es decir “Story”, no “History”, expresando esa doble condición de la historia: la de estudiar los hechos realizados por los hombres que cobran significado presente cuando se los interpela, y la de ser también un relato, una narración, en la que el sujeto que narra indefectiblemente interviene. Para un historiador del arte preocupado por desarrollar hipótesis sustentadas en fuentes históricas, puede ser un *plus* adicional lograr que el lector pueda involucrarse con la historia y revivir, en cierta forma, algunos aspectos de la época sobre la que está leyendo un libro.

Existe una fluctuación en los términos que usted utiliza para referirse al libro—“novela histórica”, “novela”, “fresco histórico”, “ficción de lo real pretérito”, “montaje”, para concluir, hacia el final, considerándolo una “investigación” (1) — que quisiera retomar en tanto es importante para responder sus preguntas acerca de la carta que me envía.

En verdad, no tengo nada contra la novela o la novela histórica, ni tampoco, por supuesto, contra una escritura académica que recurra, simplemente por razones de estilo, a la exposición de lo

Novela e historia

Carta respondiendo al crítico Luis Francisco Pérez

*-¿Pero entonces usted no piensa sus cuadros?
-Antes los pensaba mucho, los construía como se
construye una casa. Pero esa escena no: sentía
que debía pintarla así, sin saber bien por qué. Y si-
go sin saber. En realidad, no tiene nada que ver
con el resto del cuadro y hasta creo que uno de
esos idiotas me lo hizo notar. Estoy caminando a
tientas, y necesito su ayuda porque sé que siento
como yo.
-No sé exactamente lo que piensa usted.*

Diálogo entre María Iribarne Hunter y Juan Pablo Castel, en la novela de Ernesto Sábato, *El túnel*, ed. Sur, 1948.

Estimado Luis Francisco Pérez,

Hace tiempo que quiero responderle la carta que ahora recibo desde las páginas de *Ramona*. La leí en el catálogo de Gustavo Marrone (agradézcalle especialmente en mi nombre la generosidad de brindar su espacio para abrir un diálogo entre quienes se interesan por el descubrimiento de lo que puede ser un valioso documento). Después de tomar algunas notas, demoré la respuesta ya que, en verdad, no sabía a dónde enviársela. Afortunadamente existe *Ramona*, desde donde podemos discutir estos problemas que, por diversas razones, tanto nos involucran. No puedo dejar de agradecerle antes sus elogiosos y excesivos comentarios sobre mi libro publicados en la revista *ExitBook* de España (No. 1,

2002). Sobre todo porque señala algo que sólo pude ver cuando concluí el libro, y es el hecho de que además de ser un libro de historia del arte, era también un relato —ninguna novedad, por otra parte, si consideramos que es justamente Gombrich (entre otros) quien puso de manifiesto la ambigüedad del término Historia, cuando tituló su clásico libro de 1950 —escrito bajo peculiares circunstancias— *The Story of Art*, es decir “Story”, no “History”, expresando esa doble condición de la historia: la de estudiar los hechos realizados por los hombres que cobran significado presente cuando se los interpela, y la de ser también un relato, una narración, en la que el sujeto que narra indefectiblemente interviene. Para un historiador del arte preocupado por desarrollar hipótesis sustentadas en fuentes históricas, puede ser un *plus* adicional lograr que el lector pueda involucrarse con la historia y revivir, en cierta forma, algunos aspectos de la época sobre la que está leyendo un libro.

Existe una fluctuación en los términos que usted utiliza para referirse al libro—“novela histórica”, “novela”, “fresco histórico”, “ficción de lo real pretérito”, “montaje”, para concluir, hacia el final, considerándolo una “investigación” (1) — que quisiera retomar en tanto es importante para responder sus preguntas acerca de la carta que me envía.

En verdad, no tengo nada contra la novela o la novela histórica, ni tampoco, por supuesto, contra una escritura académica que recurra, simplemente por razones de estilo, a la exposición de lo

que se estudia desde una forma novelada. Pero el juego de palabras entre “investigación”, “historia” y “novela”, puede contribuir a una confusión que es necesario aclarar, sobre todo en un medio tan propicio a mezclarlo todo con intenciones de diversa índole. Entre estos términos hay diferencias básicas, inherentes a los propósitos de cada forma de escritura: un libro de historia aborda determinados problemas o determinados objetos a partir de fuentes reales, no inventadas, ubicadas en el largo proceso de una investigación guiada por un conjunto de hipótesis; una novela, no tiene que basarse en fuentes reales (aunque puede hacerlo) ni tampoco tener en cuenta la historia: puede inventarlo todo, la historia e incluso aquello que presenta como “documento”.

Muchas veces hemos escuchado que alguien posee un documento único, que nadie ha visto, lo que convierte a su poseedor, de alguna forma, en dueño de esa historia. Nadie podría admitir seriamente que poseer un documento es hacer historia del arte. Es tener un dato: éste sólo se convertirá en fuente de conocimiento en el momento en el que se le propongan algunas preguntas que permitan acceder a aquello que se pretende conocer. Y las preguntas, por supuesto, pueden ser muchas. Al mismo tiempo (es obvio, pero quizás sea prudente repetirlo) la historia del arte data y atribuye las obras y sus fuentes, práctica que forma parte de lo que podríamos llamar el más básico rigor profesional.

Distintas investigaciones han demostrado que el valor de un “documento” reconocido como tal

siempre es relativo (es famoso y muy conocido el debate acerca de la diferencia entre los documentos oficiales de una historia también oficial, y aquellos documentos que nos permiten reconstruir “otras” historias). Archivos que nunca fueron pensados como tales pueden encerrar respuestas a cuestiones que no habían sido hasta entonces propuestas (por ejemplo los inventarios de los testamentos pueden ser riquísimas fuentes para la historia del arte, siempre y cuando se pueda ver algo en ellos –digo “ver”, no “inventar”- a partir de las preguntas que se hagan a esos documentos).

Por ejemplo, en los libros sobre el artista Lucio Fontana se reproduce el *Manifiesto Blanco*, supuestamente de su autoría (así lo afirman todos hasta el cansancio). Sin embargo, como puede verse en las reproducciones facsimilares del documento que contienen los mismos libros que afirman que el manifiesto es de Fontana, vemos con toda claridad que él no lo firma. Lo hacen un grupo de estudiantes que luego no se dedicaron al arte y a los que nadie entrevistó jamás hasta 1997. Mas allá de este descubrimiento azaroso es importante comprender cómo se generó esa certeza, por qué Fontana no lo desmintió, cuáles fueron las razones que lo llevaron a unirse, al menos simbólicamente, al joven grupo de estudiantes que organizaba el grupo y el manifiesto, por qué ninguno de los estudios sobre Fontana destacó que él no lo firmaba. Estas son otras tramas de la historia que merecen analizarse. Su resultado es una historia más real, y desde mi perspec-

tiva mucho más rica que una simple cronología de hechos o una lista “completa” de nombres. Son éstos aspectos humanos y sensibles que la historia del arte puede considerar en su investigación. Todo está, en principio, en la obra, pero es necesario encontrar los instrumentos que permitan verlo, es necesario regresar una y otra vez con ojos renovados.

Toda historia —usted lo sabe muy bien—, es una construcción. Términos como “objetivo” o “verdadero”, esgrimidos como criterios de autoridad de un discurso “científico”, no suelen ser más que justificativos para legitimar investigaciones vinculadas a intencionalidades de diversa índole y atravesadas por todo tipo de omisiones escondidas por la supuesta científicidad de la historia. ¿Qué es, por otra parte, un documento? Recordemos la inteligencia de Michel Foucault en *La arqueología del saber* (disculpe la extensión de la cita): “la historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial [...] trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, fija elementos, define unidades, describe relaciones. El documento no es, pues, ya para la historia esa materia inerte a través de la cual trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado y de lo cual sólo resta el surco: trata de definir en el propio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones”.

Trabajar sobre enunciados que entran en diver-

sos campos de utilización, que se ofrecen a trasposos y a modificaciones posibles, que se integran en operaciones y en estrategias donde su identidad se mantiene o se pierde, circula, sirve, se sustrae, permite o impide realizar un deseo, es dócil o rebelde a unos intereses, entra en el orden de las contiendas y de las luchas, se convierte en tema de apropiación o de rivalidad (estoy siguiendo de nuevo a Foucault) es una forma posible de encarar el estudio de una época o del arte de un período. Afirmaciones como “nuestro arte se mueve hacia lo totalmente inédito”, “Buenos Aires está en las vísperas de una gran mutación orgánica comparable a aquella que ha hecho de Nueva York un centro internacional de la creación contemporánea” o “la violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos”, en sus diversas maneras de formulación, son recurrentes en los años que nos ocupan.

Un libro de historia no implica la reproducción lineal y sucesiva de los “hechos” (¿que hechos? ¿importantes para quién?) sino la propuesta de ciertas hipótesis, de determinados problemas que el libro tiene como objetivo estudiar. Después queda abierto el debate (2). Quizás no sea superfluo aclarar que un libro de historia del arte no es una lista de artistas, ni tampoco un diccionario. Estudia aspectos conocidos desde una perspectiva nueva o analiza temas y problemas que no habían sido considerados. Es muy probable, ya que cuenta entre sus objetivos discutir el canon (objetos, nombres, obras, cronologías, sistemas de poder...), que quien se propone esto se aleje

de la historia establecida (en muchos casos hasta oficial), de nombres repetidos hasta el cansancio en catálogos de exhibiciones nacionales e internacionales; historia continuamente controlada por múltiples agentes con intenciones de diversa índole. Probablemente otros libros y ensayos ya hayan estudiado magníficamente temas que no es necesario retomar, en tanto cuestiones que han quedado ocultas y que pueden ser importantes para el problema que se analiza, tomen nueva relevancia (pienso, por ejemplo, en la obra luminosa y absolutamente radical de Rubén Santantonín).

Como usted bien sabe, en ningún libro están todos (¿quién establece quienes son todos los que tienen que estar?). Podríamos decir también que no son sólo los que usted señala los que no están: para sólo citar algunos nombres sobre los que tengo trabajos pendientes, podría mencionar a Luis Wells, a Roberto Jacoby o a Margarita Paksa. Pero no tengo que explicarle que un libro no lo hace todo. Lo deseable para un investigador es que se escriban otros libros que permitan poner de relieve que la historia siempre está abierta a la revisión desde nuevas perspectivas, es decir, *viva* y no sepultada bajo el manto del olvido; que estudiarla a partir de distintas preguntas, lanzando sobre ella problemas diferentes, puede ayudarnos a comprender no sólo lo que fue, sino también muchas de las paradojas del presente. En definitiva, sobre cualquier libro puede hacerse una larga lista de lo que éste no hace: para quien confecciona el acta queda planteado el desafío

de hacerlo. No hay una historia definitiva de los hechos, sino versiones y capítulos pendientes. Podré escribirlos yo, podrán escribirlos otros.

Toda historia es pasible de lecturas que señalen una lista infinita de omisiones, de cuestiones que podrían haber sido abordadas si el propósito del libro hubiese sido otro. Por ejemplo, el estudiar cuan “intensa”, “revolucionaria”, “poéticamente transgresora”, “efectiva” o “convinciente” (¿palabras “reales” o “ficticias”?) es la obra de los artistas que integran esa historia (usted sabe de los beneficios de una crítica que afirma que un artista ha hecho su mejor exposición, “la más lúcida, la más desnuda, la que más arriesga, la más desesperada” o incluso “la más oscura y sombría” siempre y cuando se le haga decir a Blanchot que si la luz es demasiado visible no alumbra –el discurso del crítico puede maravillar incluso en su propio críptico círculo agotador, pleno de frases incomprensibles en las que la ironía termina siendo un recurso demasiado expuesto como para resultar eficaz).

Sobre la figura de Romero Brest, sólo puedo decirle que es, en verdad, apasionante, aun cuando usted o yo podamos tomar distancia de sus interpretaciones e ideas, encontrarlas inteligentes o ingenuas. Podemos exponer esto, pero no enojarnos con nuestros objetos de estudio. Su intervención fue polémica y activa en diversos momentos de la historia del arte argentino (no sólo en los sesenta, sino también, en los años cuarenta, cuando escribía en el periódico

de la historia establecida (en muchos casos hasta oficial), de nombres repetidos hasta el cansancio en catálogos de exhibiciones nacionales e internacionales; historia continuamente controlada por múltiples agentes con intenciones de diversa índole. Probablemente otros libros y ensayos ya hayan estudiado magníficamente temas que no es necesario retomar, en tanto cuestiones que han quedado ocultas y que pueden ser importantes para el problema que se analiza, tomen nueva relevancia (pienso, por ejemplo, en la obra luminosa y absolutamente radical de Rubén Santantonín).

Como usted bien sabe, en ningún libro están todos (¿quién establece quienes son todos los que tienen que estar?). Podríamos decir también que no son sólo los que usted señala los que no están: para sólo citar algunos nombres sobre los que tengo trabajos pendientes, podría mencionar a Luis Wells, a Roberto Jacoby o a Margarita Paksa. Pero no tengo que explicarle que un libro no lo hace todo. Lo deseable para un investigador es que se escriban otros libros que permitan poner de relieve que la historia siempre está abierta a la revisión desde nuevas perspectivas, es decir, *viva* y no sepultada bajo el manto del olvido; que estudiarla a partir de distintas preguntas, lanzando sobre ella problemas diferentes, puede ayudarnos a comprender no sólo lo que fue, sino también muchas de las paradojas del presente. En definitiva, sobre cualquier libro puede hacerse una larga lista de lo que éste no hace: para quien confecciona el acta queda planteado el desafío

de hacerlo. No hay una historia definitiva de los hechos, sino versiones y capítulos pendientes. Podré escribirlos yo, podrán escribirlos otros.

Toda historia es pasible de lecturas que señalen una lista infinita de omisiones, de cuestiones que podrían haber sido abordadas si el propósito del libro hubiese sido otro. Por ejemplo, el estudiar cuan “intensa”, “revolucionaria”, “poéticamente transgresora”, “efectiva” o “convinciente” (¿palabras “reales” o “ficticias”?) es la obra de los artistas que integran esa historia (usted sabe de los beneficios de una crítica que afirma que un artista ha hecho su mejor exposición, “la más lúcida, la más desnuda, la que más arriesga, la más desesperada” o incluso “la más oscura y sombría” siempre y cuando se le haga decir a Blanchot que si la luz es demasiado visible no alumbra –el discurso del crítico puede maravillar incluso en su propio críptico círculo agotador, pleno de frases incomprensibles en las que la ironía termina siendo un recurso demasiado expuesto como para resultar eficaz).

Sobre la figura de Romero Brest, sólo puedo decirle que es, en verdad, apasionante, aun cuando usted o yo podamos tomar distancia de sus interpretaciones e ideas, encontrarlas inteligentes o ingenuas. Podemos exponer esto, pero no enojarnos con nuestros objetos de estudio. Su intervención fue polémica y activa en diversos momentos de la historia del arte argentino (no sólo en los sesenta, sino también, en los años cuarenta, cuando escribía en el periódico

Antinazi o en los setenta, cuando publicaba en la revista *Crisis*). Más allá de los artistas que defendía o atacaba, es un desafío analizar los distintos caminos que fue elaborando para pensar la creación estética de su propio tiempo.

Hasta aquí los argumentos que establecen el lugar desde el cual puedo responder su carta. Vayamos ahora a nuestro tema. Como usted bien sabe —ya que conoce la novela que cuenta las circunstancias que llevaron a Juan Pablo Castel a asesinar a María Iribarne Hunter— Castel no participó en el Salón de Primavera de 1946. Al menos no bajo ese nombre (3). Este dato falso, que sirve para construir una novela, no puede utilizarse en una investigación histórica. Tampoco es posible documentar la carta de Castel que usted me envía sin romper la relación con la historia. En un terreno de interpretaciones libres ésta podría ser leída, por ejemplo, como el anticipo de otros momentos de la historia (sus sueños de que en las instituciones del arte se realicen exposiciones como *¡Arde Buenos Aires!*).

La carta reúne un conglomerado de referencias mezcladas que aluden, en algunos momentos, a un tiempo histórico (visible, por ejemplo, en el fuerte clima existencialista que impregna la carta, pero sobre todo la novela). La carta, tanto como el relato autobiográfico de Castel, sirven para comprender su personalidad contradictoria y paranoica, pero muy poco para analizar la historia de esos años. Es una amalgama de tiempos, algunos vinculados con la historia del peronis-

mo, pero en su mayoría con las propias circunstancias de Castel, probablemente frustrado y traumatizado por la falta de reconocimiento (¿por qué asesinó a la única persona que, según él, podía comprender su obra? ¿Habría que vincular su frustración con otras frustraciones?). Todas las conjeturas son posibles, ninguna demostrable por el momento. Probablemente usted, que está interesado por esta historia, pueda encontrar respuestas para estas cuestiones. Si me pregunta que hacer con esta carta, yo le sugeriría que la atesore como un texto imposible de situar, por el momento, en un contexto preciso; un texto que probablemente le resulte importante para comprender mejor los dibujos de quien se hace llamar Castel.

Espero haber colaborado de alguna forma en la solución de este problema que tanto lo acució. Le ruego disculpe la extensión de esta carta, con largas explicaciones que usted conoce pero que, dado que me interpela públicamente, debo aclarar: quien nos lea podrá comprender desde qué concepción de la historia del arte usted está preguntando y desde cual yo le estoy respondiendo. Le agradezco sus reiterados y desmedidos elogios, así como la oportunidad de escribir sobre ciertas cosas. Y por favor, estimado Luis Francisco, desde ahora llámeme Andrea

Lo saluda respetuosamente

Andrea Giunta

Buenos Aires, febrero de 2003.

Notas

(1) Me refiero al párrafo final, cuando usted escribe: “Desgraciadamente no disponemos en España de un *estudio* semejante sobre esos mismos años. ¡y tan necesario que sería! Sería muy útil por un doble motivo: como *instrumento de conocimiento*, y como recordatorio de una época (nada lejana) desprovista de la fatuidad y grosera auto-complacencia que tanto abundan en la España actual. Mientras tanto, vayamos inspirándonos en el magnífico *estudio* llevado a cabo por Andrea Giunta”, art. cit., p. 24 (los destacados son míos). Aprovecho este paréntesis para señalar mi completa coincidencia con lo que usted sostiene: sería fundamental conocer más sobre aquellos años controversiales de la cultura en España, sumergida en el magma de tensiones insuperables que debía aparejar el hecho de querer hacer arte de vanguardia en el contexto sombrío del franquismo. No puedo olvidar las palabras de Ángel Ferrant a Víctor Imbert cuando le describía su estado de ánimo en la España de los años cuarenta: “...reprimido, sin respiración mental... la mayor parte de las veces estoy contrariado y de mal humor...¿Cuándo se purificará el aire? Pero, ¿es que se purificará algún día?”. Me pregunto hasta qué punto el aire se limpió en los años sesenta como para permitir la emergencia de una vanguardia. ¿Se purificó definitivamente? La pregunta adquiere nueva relevancia

ante las actuales expulsiones de extranjeros de los límites de una Europa xenófoba que se quiere mantener al margen de las multitudes hambrientas que se desplazan desde distintas partes del planeta, pero no, sin embargo, de una guerra que todavía no puede explicar sus causas (¿alguna razón justifica la guerra?)

(2) Siempre es posible discutir un dato a partir de nuevos documentos o de nueva información, lo cual, cabe aclararlo, no invalida una investigación. En todo caso la enriquece permitiendo corregir o consolidar un argumento. Eso es precisamente, la investigación, un trabajo siempre en proceso, nunca definitivo, jamás cerrado. Una investigación lleva, siempre a otras investigaciones. Y estas no pasan por encontrar *un dato*, sino por la capacidad de plantear *un problema nuevo*.

(3) Y si su nombre fuese otro, capaz de provocar en Romero Brest caracterizaciones tales como las de “precisión mental casi geométrica” (términos que utiliza en su reseña en la revista *Cabalgata* de 1946), nunca hubiese participado con una obra titulada “Maternidad”, que, además, representaba a su izquierda una pequeña ventanita con la escena remota de una mujer mirando el mar en una playa solitaria! Si el nombre de Castel fuese, en verdad, el seudónimo de otro artista, el cuadro probablemente se habría titulado “Sol pampeano”. Todavía podrían aventurarse otras

Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Santo Domingo 3220 (129)
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
fundacion@fund.andreani.com.ar

Estertores de una estética

(minutas de un observador distante)

Por Ernesto Montequin

I. FACILIDADES DE UNA DÉCADA

No es aventurado afirmar que los diez años que separan la creación de la galería del Rojas (1989) de la apertura de Belleza y Felicidad (1999) inauguran un período de sostenida prosperidad y esparcimiento para el arte argentino. El estallido demográfico en el medio artístico no cesa a lo largo de toda la década, y llega acompañado de un ensanchamiento del horizonte profesional que no sólo imprime un vértigo optimista al arte de los '90, sino que también propicia el surgimiento de nuevos roles estelares o resignadamente secundarios. Como nunca antes abundan artistas, curadores, críticos, galeristas, teóricos, coleccionistas, *cognoscenti*, o simples *groupies* que se adaptan con progresiva plasticidad a los requerimientos de los nuevos escenarios donde la redistribución de papeles y libretos es tan incesante como alentadora para quienes abrigan esperanzas de vivir del arte. Así, la movilidad artística compensa o sustituye la inmovilidad social.

Hacia finales de los '80 las nítidas pero inefaces políticas culturales del radicalismo, siempre destinadas a hacer del arte una ornamentación gubernamental, otorgan estímulo y amparo a la "escena alternativa" (no hay que olvidar la impronta oficial que tuvieron la Primera Bienal de Arte Joven y el Centro Cultural Ricardo Rojas, brotes de-

morados de una primavera alfonsinista que se transformaría abruptamente en el largo invierno de nuestro descontento). La afluencia de capitales que inunda el país durante la subsiguiente administración menemista desborda el mercado del arte y permite desplazamientos que ya no dependen de una lógica mercantil o utilitaria, sino de una confianza en los propios méritos y en la habilidad para administrarlos ante quienes conceden premios, becas, prebendas, subsidios, financiamientos. El talento puede no figurar entre los requisitos para esta conquista, pero la voluntad de capacitarse y ascender es insustituible: en una meritocracia se perdona todo menos la falta de ambición.

Desde principios de los '90, sobre todo en el segundo lustro, aparecen y se consolidan los baluartes de una arrolladora institucionalización: fundaciones (Antorchas, Espigas, Proa, Start, Klemm, Constantini) y emprendimientos pedagógicos (taller de Barracas, TRAMA, becas Kuitca) incentivan vocaciones gerenciales o solapadamente burocráticas; y en los últimos dos años del milenio proliferan galerías con premisas divergentes pero estudiadamente complementarias, que se suman a las ya existentes (Belleza y Felicidad, Duplus, Juana de Arco, Blanca, Sonoridad Amarilla, Gara, Dabbah-Torrejón). Paralelamente, se reciclan espacios oficiales aspirando a criterios internacionales (Museo de Arte Moderno y Centro Cultural Recoleta), y se produce el acceso,

menos ecuménico que sectario, de algunos artistas jóvenes a las salas del Museo de Bellas Artes. Muchos celebran una Buenos Aires librada al fin de su destino de capital sudamericana, convertida tardíamente en la más austral de las metrópolis en el mapa de las exhibiciones itinerantes, las bienales y los catálogos razonados.

Mientras se asiste a la disgregación final de las instituciones civiles, el mundo del arte se *organiza* en estructuras que funcionan de muy diversos modos, pero que tienden a erigirse como no tan modestas hipótesis del Estado, haciendo posible ensoñaciones colectivas de autogestión y autogobierno (como el Proyecto Venus) que parecían haber sido erradicadas por el escepticismo programático de la década anterior. La iniciativa privada contribuye a sustentar (con fondos propios o ajenos, autóctonos o extranjeros) un arte que consigue prescindir del mercado y del padrinazgo estatal —por más que aspire a lograr los favores de ambos—, y el aire se llena de resonancias mercadotécnicas (“coolhunters”, “formadores de opinión”, “concept managers”). De pronto, el afán por debatir, analizar, documentar, clasificar, tasar, y archivar se canaliza compulsivamente en mesas redondas, concilios, talleres, “clínicas de obra”, tertulias, cursos, seminarios y conferencias; mientras tanto, las artes plásticas conquistan un espacio tantas veces postergado en diarios y revistas, y aun en la televisión; al tiempo que se montan muestras-homenaje o apresura-

das retrospectivas de artistas nacionales pero sin ánimo revisionista (aunque susciten polémicas por las vanidades heridas de los implicados, como Experiencias 68 en Fundación Proa), ya que la consigna es reforzar prestigios y prolongar armonías preestablecidas. En el 2001, el MALBA marca la apoteosis del nuevo modelo de coleccionista producido por diez años de súbitos enriquecimientos: coleccionar arte ya no resulta de la expresión de un gusto definido e irrepetible, sino de su ausencia (se adquieren sólo aquellas obras consagradas por la historia del arte o el consenso del mercado), y el anhelo de cubrirse de prestigio social se confunde con la urgencia por mostrar la autosuperación permitida por la taumaturgia financiera (enriquecerse por fuera para poder enriquecerse por dentro).

Por último, gestada en el 2000 por Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby, la revista *Ramona* auspicia las bodas de la crítica partisana y la Academia. Si bien en un comienzo en *Ramona* la crítica era ejercida casi exclusivamente por los propios artistas, o aspirantes a serlo —cuyas participaciones oscilaban entre el exabrupto lapidario, la humorada campechana y una exaltada complacencia corporativa—, después de un susurrado llamado al orden la revista también empezó a hospedar tibios *papers* y esbozos de tesis.

Curiosamente, o no tanto, en esta época de certezas institucionales, de fortalecimiento de las re-

des de validación del arte, de paulatina consolidación y poder de identidades marginadas, surge y se afianza un grupo de artistas que reivindican la fragilidad, la parsimonia y la inocencia, a sabiendas de que ninguna amenaza real impedirá la plena expansión de sus subjetividades.

II. LA IMAGEN Y SUS SEMEJANZAS

Desde su inauguración en abril de 1999, Belleza y Felicidad parece asumir sin reluctancia el legado de la galería del Rojas, que para entonces no era sino una terca, involuntaria parodia de sus años épicos (1989-1992). La filiación es lineal (una de las directoras de ByF, Fernanda Laguna, fue una tardía incorporación del Rojas, donde expuso por primera vez en 1994), pero también progresiva: si la muestra inaugural de ByF (una instalación de Diego Gravinese y pinturas de Mariela Mémoli) permitían sospechar cierto grado de eclecticismo en sus intenciones, las siguientes (Peisajovich, De Loof, Bléfari, Di Como, Goldestein, Ros, Avello, y la colectiva "Sentimientos" integrada por Pombo, Imola, Gumier Maier y Centurión) marcaron un rápido *gradus ad Parnassum* hacia los postulados estéticos del Rojas que alcanzaría su clímax con la exposición individual de Gumier Maier, la primera en seis años de abstinencia. A partir de entonces, la idea de ByF como prolongación del Rojas quedará fijada no tanto por la intención tributaria de las obras que allí se exhiben (no suele haber en ellas el preciosismo proletario, ni los arrebatos decorativos que se asocian con la imagen canónica del Rojas), sino porque, paradójicamente, hacen de la subjetividad un valor absoluto y son validadas por el mismo comité de legitimación.

No es este el lugar donde emprender un análisis revisionista del Rojas, ni del sinuoso itinerario que siguió hasta construirse como paradigma del arte de los '90. Sólo cabe señalar que, al menos en sus tres primeros años, fue el último espacio en Buenos Aires que debió inventar a su público, exigiendo una brusca mutación tanto de los hábitos perceptivos como de los taxativos, y obligando así a una redefinición veloz de los parámetros con que hasta entonces se medían las obras de arte. (Esto no aspira a ser un juicio de valor, sino la mera constatación de un hecho.) El ulterior estancamiento de la mayor parte los artistas que emanaron del Rojas, ya poseídos por el *demonio de la facilidad*, ya instalados en la acogedora certidumbre de que su propia novedad no estaba siendo socavada por ninguna estética emergente, se explica con la sencillez implacable de una parábola moral: si en los tempranos, desvalidos '90 su máximo legitimador, Pablo Suárez, saludaba el surgimiento de un arte que no parecía arte —y en esa fórmula cifraba un método infalible para detectar lo nuevo—, durante el resto de la década ese mismo arte se empeñaría cada vez más en parecerse a sí mismo. Una vez que es reconocido como tal, el arte sólo puede imitar al arte.

Se ha repetido que la consagración del Rojas fue posible gracias al protectorado de tres artistas: Suárez, Jacoby y (una vez ungido por el reconocimiento de éstos) el propio Gumier Maier. Al tiempo que ByF reconoce en el Rojas su origen mítico, se beneficia con las estructuras elementales del paternalismo de Jacoby y Gumier Maier (Suárez esta vez mantendrá una prudente distancia). Si en toda legitimación el vínculo es forzosa-

mente asimétrico, los resultados reportan beneficios distribuidos con equidad irreprochable: el legitimador consagra y el legitimado revaloriza a su mentor. ¿Cómo se construye la celebrada vigencia de Roberto Jacoby, de Pablo Suárez, de Gummer Maier sino mediante la paternidad putativa (juro que no es un juego de palabras) de artistas incipientes, creando una recta descendencia que, frente a la proverbial ceguera de los críticos, vuelve a actualizar su condición de *illuminati* a expensas de la autonomía artística de sus entenados? El miedo natural a la caducidad de las propias facultades impone un ritmo cada vez más frenético a estos descubrimientos, pues para quien funda su trascendencia en la renovada novedad de los otros —y en su don para detectar el arte allí donde los demás no lo reconocen—, el fantasma de la vejez se presenta como la incapacidad para valorar lo nuevo. Y la avidez por ingresar cuanto antes en el sistema de legitimación —y disfrutar de las recompensas que se otorgan a los dóciles— sosiega el brío iconoclasta de los artistas emergentes, si es que lo tienen. Luego del Rojas ya no hay artistas que actúen por reacción contra quienes los precedieron, nadie parece ansioso por ejercer su derecho a la crítica o a la impugnación estética *desde* el arte. En estos diez años de plácidas genealogías, quien se permite el aristocrático placer de desagradar a sus descubridores se arriesga a la excomuniación y a la consiguiente *damnatio memoriae*.

III. "CONOCERNOS ES QUERERNOS"

La sala creada por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna acepta sus funciones ancilares con desen-

voltura, y distribuye belleza y felicidad entre quienes parecen necesitados de ambas, siempre y cuando pertenezcan a ese mundo de veinte asientos rigurosamente ocupados por la Bella Gente Alternativa. Las excepciones parecen motivadas más por el tráfico que por la angustia de las influencias: la editorial de ByF publica, por ejemplo, los poemas púberes de un maduro catedrático y director del suplemento literario de *Página 12*. Asimismo, en la revista de ByF se alternan los poemas de una profesora universitaria y los de una poeta quinceañera, sin que nadie, ni siquiera las autoras, pueda notar la diferencia, y entre sus colaboradores predominan licenciados y licenciadas que acceden al estremecimiento moral de saberse, siquiera por un rato, libertinos, casi tan *queer* como las teorías que exponen en magnas aulas. (Si algunas de las publicaciones de ByF, entre ellas una antología de cuentos homoeróticos, son financiadas con un subsidio de la apocalíptica administración aliancista, esto es visto como un triunfo de la osadía y la tolerancia gubernamental, no como un gesto de mansedumbre.)

En las veladas de ByF el público *es* el espectáculo, y el frenesí de la celebración mutua impide la ironía o el sarcasmo tanto en los comentarios verbales como en las obras expuestas, aunque en privado la sinceridad haga estragos. "Gabriela, Fernanda, Leo, Cecilia, Roberto, Gary...", sólo el neófito o el irreverente necesitan informarse de los apellidos, conocer el *quién es quién* de las amistades particulares y las afinidades electivas que allí se festejan.

Sin embargo, el clima que reina en esos eventos

es de una resignada nostalgia, no por el fin del milenio sino más bien por el de una estética que marcó la década que termina. Si ByF encuentra en Roberto Jacoby a su consejero áulico, Sergio De Loof es el *tastemaker* que irradia su mercurial sensibilidad tercermundista sobre un espacio donde se celebra, acaso inadvertidamente, el melancólico eclipse de un linaje.

IV. LOS ÚNICOS PRIVILEGIADOS SON LOS NIÑOS ARTISTAS

El grado de pronta oficialización que algunos artistas surgidos del Rojas alcanzaron dentro del medio artístico, y las maneras despóticas que su director tuvo ocasión de exhibir en sus funciones de curador, invitan a pensar que la hegemonía de la subjetividad, entendida como la consagración unánime de una identidad sojuzgada y gozosamente minoritaria, sólo pudo alcanzarse con la bendición de las instituciones y las cortesías de un capitalismo cerril (como el que disfrutamos durante la década de 1990); lo que permite inferir que los estímulos brindados no funcionaron sino como un recurso mendaz para despojarla de su carga revulsiva, transformando su singularidad en norma, y su legítima disidencia en conformismo.

Esto no era visible diez años atrás, cuando la irrupción del Rojas imponía un pasaje del *pathos*, primorosamente teatralizado por la transvanguardia y sus epígonos telúricos, a una subjetividad festiva y orgullosa de su alteridad periférica y advertida del cada vez menos discreto encanto de

las minorías. Pese a que este cambio fue acelerado no descuidó la importancia de la retórica, y supo usufructuar el interés por la fusión de lo público y lo privado que tanta gravitación ha tenido sobre el llamado campo intelectual de los últimos tiempos. Así, a la hora de defender o justificar las obras, los lineamientos teóricos fueron reemplazados por las "historias de vida". Esto propició el descubrimiento de que los artistas jóvenes también tenían biografía, y que ésta podía ser casi tan interesante como la de los grandes maestros (1). De ese modo, la predeterminación biográfica de los artistas enrolados en el Rojas desterró deliberadamente todo ejercicio reflexivo o analítico de su producción artística (ya no sólo se intentaba conjurar el drama viril del neoexpresionismo, sino también las pretensiones escolásticas del neoconceptualismo y sus instalaciones con carta de intención y manual de instrucciones incluido). Este ímpetu antiintelectual no tardaría en culminar en el pensamiento mágico, ataviado con vaporosos ropajes orientales (2). Las obras eran evaluadas por lo que *decían* de su creador, aun cuando éste sólo dispusiera de un módico catálogo de interjecciones para comunicar el placer estético. Importaba el "mundo propio", la voluntad de construirse una personalidad excéntrica pero entrañable, a mitad del camino entre "Mi personaje inolvidable" y "Mi marciano favorito".

Este modelo alcanza su culminación y posterior agotamiento en las salas de ByF. Más aún que en el Rojas, donde la destreza técnica rubricaba los sinceros deseos de ofrendar "be-

lleza", en ByF se reivindica la figura del artista como eterno principiante, obsesionado (y agobiado) por el espectáculo de su propia vida interior; es el amateur cuya sensibilidad desplazada o marginal y su pretendida heterodoxia estética bastan para calificarlo como artista al tiempo que lo inhabilitan para triunfar entre los profesionales del arte. La competencia técnica, al igual que cualquier asomo de sorna, son considerados signos de premeditación y alevosía intelectual, y por ello se prefiere la precariedad, los materiales "bajos" o escolares como garantía de autenticidad emotiva.

Amparados por la previsible y protectora producción de los mayores (Londaibere, Gumier Maier, Pombo, Jacoby, Peisajovich, Jane Brodie, De Loof, Calcarami, Bléfari, Biagini, Ros, Avello), la identidad de ByF se constituye con el trabajo de un grupo de artistas asomados a la treintena o ya instalados en ella (Fernanda Laguna, Clara Domini, Lola Goldstein, Nicolás Domínguez Nacif, Lanfranco Ezpeleta, Silvia Sícoli, Agustín Inchausti, Marina Bandin, Nahuel Vecino, Ernesto Arellano, entre otros), quienes parecen abordar el arte como un modo de prolongar indefinidamente la adolescencia. Pero la suya es una adolescencia construida a posteriori, cargada de nostalgia por los privilegios perdidos y ejecutada con la amplitud de recursos de que disponen quienes ya no la padecen. Y la sustancia que alimenta buena parte de las obras es estereotipada-

mente juvenil: las intermitencias del corazón quinceañero, los raptos de *hysteria lacrymosa*, el pasaje de la castidad forzosa a la promiscuidad compulsiva, las drogas recreativas y sus desfallecimientos, la ordalía (imaginaria) que impone la propia incorporación de los valores adultos, etcétera. Sin duda, lo difícil no es admitir el valor terapéutico que tienen muchas de estas obras, sino reconocerlas como un hecho estético.

El romance con los materiales plebeyos y el festival de las formas y los colores promovido por el Rojas han llegado a su fin, y son reemplazados por el dibujo espasmódico o aplicadamente infantil, aunque en algunos casos no exento de cierto virtuosismo figurativo; por la instalación como "paisaje del alma" o mera acumulación de memorabilia; y por el repertorio de quehaceres propios del ocio jubilar o núbil (collage, bordados, troquelados, pegatinas). Se admiten aspiraciones conceptuales siempre y cuando contengan rasgos decorativos (Laura Bumashni, Mariela Scaffatti) o explícitamente narrativos (Ruy Kryeger). Aunque la ironía suele estar proscripta — puede actuar como agente disolvente de las simulaciones de pureza—, logra infiltrarse menos por la intención manifiesta que por efecto del contexto (Dios). El uso de la tecnología es cauteloso, y se lo acepta como acercamiento a una pubertad menos anacrónica. Si bien la fotografía ocupa un lugar importante, parece estar restringida a captar epifanías domésticas, emitir postales de un mundo privado o proponer tímidas rei-

vindicaciones del lirismo en la época de la reproductibilidad técnica. Sólo dos artistas (Al Mundy y Lorenza Lucci Basili) pervierten la fotografía reduciéndola a la condición subsidiaria de un material fortuito o utilitario.

Los artistas de ByF ingresan en el arte en un estado de total inocencia —el afán por escandalizar es una manifestación más, acaso la más elocuente, de ella—, armados sólo con su avasallante subjetividad. Para la retórica clásica, la *prolepsis* es la figura mediante la cual un autor se anticipa a las objeciones que pudieran hacerse con el fin de neutralizarlas antes de que sean formuladas. Los heraldos de la belleza y la felicidad exhiben la propia inocencia como un escudo, y exaltan el efecto liberador de la puerilidad: hacen un uso *proléptico* del candor. Un candor que *desarma* a los incautos, pero que no garantiza inmunidad contra la perversión intrínseca del arte.

Nota del autor: *Este texto fue escrito a pedido de Emiliano Miliyo, curador de la muestra "Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva" inaugurada el 15 de enero del 2003 en Belleza y Felicidad. El curador y la directora de ByF creyeron conveniente excluirlo del catálogo de la exposición. Esto no impidió que alcanzara una insospechada circulación de la que fueron ajenos tanto Emiliano Miliyo como el autor. Esa primera versión, titulada "El emporio de la subjetividad (minutas de un observador distante)", ori-*

ginó una curiosa jeremiada de Daniel Molina en las páginas del Gran Diario Argentino y no pocas alusiones en diversos artículos y reseñas**. Si bien el texto se difundió luego con la anuencia de su autor, permaneció inédito hasta ahora. Agradezco a los editores de Ramona la posibilidad de publicarlo en su versión definitiva.*

E. M.

Notas

1 Este furor por revelar la vida privada de los artistas jóvenes excedió el ámbito del Rojas para terminar en un libro donde alternan el tedio costumbrista y la involuntaria comicidad: Victoria Verlichak, *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*, Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

2 Véase el texto de Gumier Maier que acompaña el catálogo de la muestra "El tao del arte", realizada en el Centro Cultural Recoleta en mayo-junio de 1997.

* Nota de ramona: Suplemento Cultural de Clarín del 1/2/03, p. 7.

** Nota de ramona: Cfr., muy particularmente, el texto de Rodrigo Alonso, "Ansia y Devoción. Una mirada al arte argentino reciente", en el catálogo de la muestra: **Ansia y Devoción. Imágenes del presente**, Fundación Proa, Bs. As., 2003, pp. 11 y ss.

Marcelo Villalba
debe renovar su suscripción

Marcelo Yetati y Mariano Fiore
también

Una mirada oblicua

Texto, del curador, para presentar la muestra
"Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva"
inaugurada el 15 de enero del 2003 en B&F
e invitación difundida por Internet.

Por Emiliano Milliyo

La presente muestra no tiene como objetivo hacer una reseña histórica, con el fin de presentar "la versión oficial de lo que pasó" o una mirada de "entendido", inmortalizar un fenómeno, un legado para que todos sepan "qué fue" Belleza y Felicidad; sino, hacer una selección de lo que hubo, ofrecer una mirada pequeña, un fragmento y que en tal caso eso sirva para acercarse a entender el conjunto (si acaso eso es posible).

Por el hecho de ser una selección, la muestra puede ser tildada de injusta, poco representativa o de no ser fiel a lo que "realmente paso". Se podría decir que gracias a esta posible lectura de la muestra se evidencia su intención, que de alguna manera tiene como eje no aceptar ese mecanismo de querer ofrecer una versión consumada, un discurso inductivo que se arrogue poseer la única verdad.

Al presentarse abiertamente como una mirada parcial –hasta caprichosa si se quiere– la muestra se ubica en la vereda opuesta de cualquier interés por fundar una leyenda, un mito o legitimar un movimiento.

Desde este lugar de observador foráneo sería pretencioso y hasta arrogante querer darle a la muestra un carácter de rescate, de descubrimiento o valoración justa de los artistas, en el sentido de querer demostrar su especial importancia.

Es por esto que la mirada desapegada o indiferente puede permitirse una postura crítica, y resultar válido ya que no pretende construir una realidad sino simplemente ofrecer una interpreta-

ción de esta. Hay una tendencia en ciertos actos de reseña encarados por toda clase de "recuperadores" a los que complace recuperar o desempolvar aquello que otros pasaron por alto, o que por ser un fenómeno demasiado reciente todavía nadie se tomo el trabajo de valorar. La actitud suele ser la de presentarse a si mismos con la autoridad natural que les adjudica el hecho de ser –supuestamente– los primeros en descubrir o valorar justamente lo sucedido.

Frente a este fenómeno, esta muestra quiere plantear la pregunta de si es posible ocupar el lugar del "que da cuenta de" sin presentarse como el único indicado para hacerlo.

Al trabajar a partir de la historia de ByF no se quiso diseñar un resumen que funcione como una puesta en escena que refleje lo que pasó, sino mas bien "un algo" armado a partir de lo que hubo, pero sin la pretensión de reproducir los hechos. Así mismo el criterio de elección de obras no se basó en el gusto personal, sino en la intención de ofrecer un acercamiento a como cada artista ocupó un lugar dentro del mapa de lo sucedido en ByF. Esta muestra es como copiar ese mapa (algo intermedio entre hacerlo de memoria y calcarlo).

Al mismo tiempo no se presenta como una muestra de "artistas de ByF", sino como una simple reseña –así como podría haber tantas otras– de la diversidad de obra que se ha mostrado en el lugar.

Al agrupar a todos estos artistas se pone en evidencia lo forzado que resulta tratar de incluir a todos dentro del rotulo "artistas de ..". Algo que se oye habitualmente cuando se habla de

artistas del Rojas, o cuando se menciona el Di Tella, con clichés que todos repiten pero que en pocos casos hablan de algo concreto.

Al echar una mirada en retrospectiva sobre esta diversidad propia de la historia de ByF, se percibe cómo se produjo –independientemente de las intenciones de los directores del espacio- una suerte de "selección natural", donde lo ecléctico parece poseer una conciencia que no está dispuesto a perderse en lo desbocadamente heterogéneo.

Dado que la falta de comparación alimenta la chatura en cualquier ámbito teórico, es interesante someter al grupo de obras que pasaron por un espacio a convivir en un marco distinto, pero en el mismo lugar, y que esa situación forzada o artificial, proporcione nuevos ángulos para su recepción.

Como un jarrón que se ha roto en infinidad de mínimos pedazos, a tal punto que ya resulta imposible reconstruirlo, por lo intrincado del diseño, sumado al hecho de que hay piezas faltantes, y dado que las posibilidades de armado son muchas y en todos los casos la forma reconstruida dista de ser la pieza original y siempre transmite la sensación de ser una falsificación o una mutación, esta muestra rescata el único gesto que podría respetar lo sucedido: limitarse a observar los fragmentos.

SUBJETIVA **Belleza y Felicidad en retrospectiva**

1999 ~ 2002

Curador: Emiliano Miliyo

Fabian Al Mundy - Marcelo Alzetta - Ama Amoedo - Ernesto Arellano - Fabián Arika - Sergio Avello - Marina Bandín - Javier Barilaro - Leo Batistelli - Cécile Belmont - Cecilia Biagini - Sergio Bizzio - Rosario Bléfari - Sebastián Bonnet - Amaya Bouquet - Jane Brodie - Laura Bumashni - Juan Calcarami - Analía Canal Feijoo - Luján Catellani - Feliciano Centurión - Facundo Ceraso - Sergio De Loof - Marula Di Como - Dios - Nicolas Domínguez Nacif - Clara Domini - Eneas - Eubel - Lanfranco Ezpeleta - Diego Gravinese - Alberto Goldenstein - Lola Goldstein - Jorge Gumier Maier - Fabiana Imola - Agustín Inchausti - Fernando Isely - Roberto Jacoby - Daniel Joglar - Fernanda Laguna - Alfredo Londaibere - Marcelo López - Lorenza Lucci Basili - Julia Masvernat - Mariela Mémoli - Movimiento Sexy - Dany Nijenshon - Jessica Odette Aedo - Cecilia Pavon - Karina Peisajovich - Marcelo Pombo - Stephanie Pop - Enrique Ranzoni - Alejandro Ros - Mariela Scafati - Sivina Sicoli - Andrés Sobrino - Carlos Subosky - Cecilia Szalkowicz - Guillermo Ueno - Nahuel Vecino - Marcos Xcella

15 de Enero / 1 de Marzo 2003
Belleza y Felicidad

Florencia Braga Menendez
se olvidó de renovar su suscripción

Silvana Turner y María Roldán
deben renovar

Pablo Siquier

Clínica de análisis de obra
Comienza en abril

Informes:
siquier@arnet.com.ar

4956 0637

Los sábados de 14 a 15

“Pinceladas y otros condimentos”

Programa dedicado a las
artes en general y a las
artes plásticas en particular

RADIO CULTURA
FM 97.9

Idea y conducción: Stella Sidi

martes y viernes a las 11.30

radio Premium
FM 103.5
más Artes Plásticas

Mosto & Rojas Arte

Consultora - Exposiciones On Line
http://www.mostorojasarte.com/muestras_esp.htm

Artistas Argentinos Contemporáneos Proyectos curatoriales

Paraguay 934 1G Tel /Fax 4328-1675 info@mostorojasarte.com
www.mostorojasarte.com

Mosto.Rojas & Markov arte
Arte Internacional, organización y promoción de iniciativas culturales

BUENOS AIRES-NEW YORK-MOSCOW
markov@mostorojasarte.com

De curador a forense

Con motivo de la polémica desatada en torno a la muestra "*Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva*" que Emiliano Miliyo curara en B&F, a comienzos de este año, se reunió con Diana Aisenberg y Gustavo Bruzzone para conversar. Aquí su versión abreviada que puede leerse completa en "ramona semanal" www.proyectovenus.org/ramona

(Av. Córdoba al 900, 16/2/03, 18:30 horas aprox.)

D. Aisenberg: Quiero ver si me podés contar un poco cómo fue que surgió, cómo se te ocurrió hacer una retrospectiva de Belleza y Felicidad. ¿Se te ocurrió a vos o surgió de otra manera?

E. Miliyo: En realidad fue un proceso que de alguna manera empezó por cierta insistencia de, en su momento, Cecilia y, después, Fernanda... de que hiciera algo en el espacio como artista. Una muestra mía me venían pidiendo...

DA: Es decir, que ellas insistían para que vos hagas una muestra ahí...

EM: Sí, sí. Para que muestre una obra mía, ó sea, me insistían, me pidieron varias veces. Lo que yo siempre les dije es que no. No tanto por una cosa de que no me interesara personalmente si no que sentía que mi obra no tenía lugar allí, mi respuesta era: "Yo tengo que mostrar pero no puedo mostrar acá". Mi idea era que yo no tenía que mostrar ahí. Ellas siempre me respondían: "Por qué; cualquiera puede mostrar acá". Yo lo que sentía era que cada lugar tiene como... no sé si su identidad pero como una dinámica, una lógica interna y que consciente o inconscientemente se va construyendo así como..., no sé, como una colección también... Como una obra que junta un coleccionista y... que ya sea desde el lugar de curador o director de un lugar uno bien puede seleccionar... Decir, "bueno, tal cosa tiene lógica que esté ahí..."

DA: No te gustaba hacer una muestra ahí.

EM: No, no era un tema de que me gustara o no, porque me gustaría desde un lugar personal. Me podría haber gustado. No me refería a esos términos, si no que me sentía que exponer mi obra ahí era como algo forzado. No era..., no era natural y lo que pasó en un momento es que... no sé bien cómo la..., digamos... digamos una especie de no sé... de confusión entre Fernanda y yo. De que yo, supuestamente, había dicho que sí, que podía hacer algo. Ella no se acordaba bien si yo había dicho que sí. Yo dije bueno, se me ocurrió hacer algo, pero desde el lugar de curador. Hacer de curador y en realidad cuando se me ocurre la muestra lo que se me ocurrió fue la muestra. Ni siquiera esto se me ocurrió, digamos, por el lugar que yo quería ocupar de repente se me vino a la cabeza una muestra ¿no? Y los pilares de esta muestra o las razones de esta muestra te parece que son dos o tres... En principio me interesaba toda la historia de Belleza. Me parece que es, digamos... es particular en el sentido de paradigma de final de los '90 y... lo que siguió, el 2000, etc. Me parece que es particular en el sentido de que es como una galería pero que ocupó un lugar dentro de influencia de otros espacios y de producción de otros artistas. Tal vez más de un lugar institucional... Fiel al Rojas en su momento...

DA: Perdoná, a quién, en qué otra institución y galería influyó Belleza y Felicidad...(¿?)

EM: Creo que de alguna manera Belleza marca

un poco el camino dentro de los nuevos espacios que surgen a fines de los '90.

DA: "Marca"... ¿Qué quiere decir "marca"...?, ¿el camino?, ¿el... tipo de obra?... ¿la...

EM: El tipo de obra. El tipo de artistas que puede mostrar, el tipo de muestras, o sea...

DA: O sea que vos considerás a Belleza como un lugar así de punta que, digamos, que marca una línea que otros espacios siguen...

EM: No, no digo que estos otros espacios siguen. Digo que si echamos una mirada sobre Belleza y Felicidad, Gara, Sonoridad Amarilla... ese tipo de nuevos espacios que son todas galerías, emprendimientos privados, que no son institucionales, subvencionados por nadie hay como una... digamos, como algo en común que yo creo que Belleza y Felicidad es el único lugar que lo muestra de manera clara y lo...

DA: ¿Eh?, ¿cuál es... qué es eso en común?

EM: En principio me parece que es cierto tipo de obra que no se vio en otros lugares... Cierta tipo de producción y una actitud respecto de la relación entre los artistas y el espacio.

DA: ¿Que cuál sería?

EM: En principio me parece que es como cierta flexibilidad respecto de la selección, y de esta idea de que una galería tiene como su grupo de artistas ¿no?. Como esta cosa como de "cazatalentos", ¿no? O de armar su selección de artistas ...

DA: Y vos pensás que no lo hacen todos los espacios esto de tener su... grupo de artistas... Que elige, descubre... En realidad es el trip de los galeristas. "¡Yo lo descubrí...este!" ¿No?

EM: Si...

DA: ¿Cuál es la diferencia? No entiendo y tampoco entiendo esta cosa que decís que Belleza y Felicidad marca estos otros espacios... Justamente Sonoridad, Duplus son entidades que

son independientes de otras y que si bien se pueden relacionar es porque los que las gestan son todos artistas... Los que ponen Sonoridad son artistas, los de Duplus son artistas... Eso si lo veo en común pero tienen gustos diferentes o modalidades ¿no?... Todavía no entiendo bien por qué decís que Belleza y Felicidad "marca" eso...

EM: No sé, la palabra "marca", tal vez sea un problema, yo lo que...

DA: Para mí es interesante, las dos cosas son interesantes. Si lo "marca" me parece interesante y si no lo "marca", también.

EM: Es una apreciación personal, subjetiva. Yo lo que veo es... digamos, en Belleza, independientemente de las intenciones de las directoras del lugar, se genera como un... como una identidad y una actitud. Digamos, tanto en ellas como directoras del lugar y con el tipo de muestras y... de eventos que han hecho, tanto como los artistas, el tipo de obra que han generado o exposiciones o proyectos que han generado que es como... como bastante marcada... Como bastante autónoma y que yo creo que es en un sentido... No sé si influyó o no, pero si fue influenciada por. Me parece que es, digamos, que emerge como la actitud más eh... no sé, más clara, como más consciente si se quiere...

DA: No entiendo... Como una apreciación subjetiva tuya está bien... Claro yo no veo tanto la... para mí son todos los espacios de los que hablamos muy marcados ¿no?... Pero... está bien, me parece genial eso, que pienses eso me encanta. Que son las que marcan un camino y...

EM: Yo no sé si realmente han marcado un camino pero... digamos, es claro que se ha hablado de Belleza y de "artistas de Belleza" y después, como se decía en su momento, "artistas

del Rojas", ¿no?. Es como un término que yo usualmente no uso... No me dice nada, pero me parece que eso habla de... digamos, un cierto tipo de lugar que han ocupado...

DA: O sea: importante.

EM: ¿No?... así como fue el Rojas en su momento. "Pasa algo". Existe un lugar, pasan un montón de artistas diversos -que tienen que ver o no entre sí- y después hay una lectura de eso. En principio entre contemporáneos. Entre los lo viven ese momento y después como una interpretación a posteriori y... como si sin duda Belleza... Me parece, incluso, que en las artes plásticas más que en otro tipo de disciplinas artísticas en el lugar. Digamos, más que en poesía, música... En las artes plásticas realmente tuvieron eco dentro de la..., digamos, de "la escena", ¿no?. De los nuevos artistas, además Belleza y Felicidad tiene como característica -me parece-, su historia como un sitio donde algunos artistas que no trabajaban en artes plásticas, que eran diseñadores, músicos, se sienten cómodos para presentarse como "artistas". Como que es algo característico de Belleza y Felicidad y refleja un poco el paradigma del momento ¿no?. Como que ese tipo de artistas, o artistas muy jóvenes o artistas con producciones muy poco difundidas o muy poco apoyados encuentran como un lugar posible... Que encuentran como natural mostrarse en un lugar como si fueran artistas... Yo no estoy diciendo que sean o no sean artistas, ¿no?, pero, ¿me entendés o no?

(...)

DA: Bueno nos fuimos ¿Cómo se te ocurrió hacer una retrospectiva ahí?

EM: Bien. Lo que me parecía -digamos- curioso de Belleza y Felicidad era como un lugar que no era una galería tradicional, y era un estable-

cimiento privado, tenía como esta dinámica de lugar institucional. Como de centro cultural donde uno tenía la impresión que se reflejaban menos las intenciones de los directores del lugar por llevar a cabo un emprendimiento comercial o de vender lo de artistas, menos que los proyectos de muestra... Convocar más artistas, de hecho esta cosa de... Había una época en la que había inauguraciones cada quince días... Era como, me parece, algo interesante que fue como... como un desfile ¿no?. De gran cantidad de artistas; algunos más interesantes que otros. Eso, ya de por sí, me resultaba interesante porque era un desafío. Un lugar por el que pasaran, no sé; ochenta artistas en tres años...

DA: ¿Hiciste la cuenta?

EM: Sí, más o menos.

DA: Ochenta artistas en tres años...

EM: Eso por un lado. Después algo que me resultó, digamos, motivador, era el hecho de cómo entraba yo dentro de esta idea de hacer algo con los artistas del lugar, ¿no?

DA: Pero, esto se te ocurrió a vos ¿no?

EM: Sí, sí, se me ocurrió a mí. De hecho cuando yo lo...

DA: ¿Con la historia del lugar se te ocurrió a vos?

EM: Sí, sí. Cuando yo lo pienso, propongo la muestra. Propongo como una muestra con todos los artistas que participaron y con obras que estuvieron en las muestras. No con obras recientes u otra obra de esos artistas. No una muestra con los artistas con cualquier obra. Si no con obras que hubieran sido mostradas en el lugar.

DA: O sea: que esto es un proyecto tuyo.

EM: Sí, sí, sí... Y algo que le daba sentido a la muestra para mí era esta idea de "invitado".

DA: ¿De "curador invitado"?

EM: Claro, sí. Como la mirada de alguien que no es la de ninguno de los directores del lugar o que incluso nunca haya estado comprometido con algún proyecto de muestra... o de lo que sea.

(...)

DA: ¿Vos elegiste la tela negra?

EM: Sí.

DA: Y... cuando tengas tu próxima muestra ¿vas a tener tela negra también?

EM: No. La tela negra tiene su significado, como la manera en que monté la muestra, seleccioné las obras...

DA: Por tu gusto personal ¿verdad?.

EM: No, no la que me gustó...

DA: Entonces, ¿con qué criterio seleccionaste?

EM: Un criterio de leer la historia de Belleza. Elegí las obras en función de lo que había pasado en todas estas muestras y de lo que me pasa ahora cuando las veo. Qué lugar ocupó cada artista y qué lugar ocupó cada obra dentro de la historia del lugar. Con esa idea me parecía reflejar el lugar, más que pensarlo en un conjunto de obras, como que tal obra era más conveniente que otra de un artista...

DA: Para mostrar ¿qué? ¿con qué criterio? Yo te pido si me podés explicar los criterios. Que no es tu gusto sino eso de qué lugar ocupó cada artista y cada obra sabiendo que hay muchos que pasan completamente desapercibidos, o que hay gente que realmente pasó por Belleza y no se escuchó mucho más ella. Hay gente de Uruguay, de Tucumán que hicieron muestras dignas. Hay mucha diversidad: homenajes a muertos... Hay realmente una mezcla que es difícil, para mí entender, del criterio de qué es mejor para reflejar el lugar y qué lugar

ocupó en la historia general.

EM: Claro. Tal vez la confusión pasa por la idea de "gustos". Cuando vos me decís "gustos" digamos...

DA: No te "gusta" la palabra.

EM: No. Como lo que entiendo es : "¿qué es lo que me gusta a mí?" Hay obras de las que están en la muestra que no me gustan.

DA: Pero para tu elección, para tu proyecto, ¿te venía bien?

EM: Claro. Por ejemplo, veo la obra de Sergio De Loof, y recuerdo sus exposiciones, y ya tengo una imagen de qué lugar ocupó él. De alguna manera cómo y cuál es la lógica del lugar que ocupa dentro de la historia de Belleza y para responder a esa imagen, que yo tengo de él, ocupando un lugar dentro de la historia del lugar, me doy cuenta que una obra suya es más conveniente que otra.

(...)

DA: ¿Esta es una obra tuya Miliyo? ¿Vos lo tomás como parte de tu obra a este proyecto?

EM: No, no, no. Mi obra es lo que...

DA: ¿Cuál es?

EM: ... es mi obra. No sé, las piezas que yo hago...

DA: Por ejemplo el cuadro que tiene los precios de las obras de los artistas... me cierra bastante con esto que estás diciendo... Eso de "ilusiones de artista" que ponés en un cuadro nombrando a ciertos artistas, como con cierta ironía, también corriéndolos de lugar. Como si fuera un homenaje pero no. ¡Eso sí es tu obra!, es un cuadro tuyo. Entonces esto, todo esto, que vos me decís, me cierra mucho con esa obra que vi acá en la casa de Bruzzone, y creo que vi en otro lado algo pero no sé dónde...

EM: Se ve que hay una lista de artistas con el

precio...

DA: Sí, en cuadraditos ¿no?

EM: Sí, es una lista de artistas con el valor de su obra en ese momento.

DA: Claro, es algo que podría ser un homenaje y puede llegar a ser una ironía y que, también, es un cuadro que está corrido de lugar, porque también podría ser un cuadro sinóptico de una información de bolsa y, también, hay un corrimiento de espacios en la mayoría de la obra... Escuchándote hablar así veo, simplemente, lo mismo puesto ahora en otro espacio que sería: una supuesta galería o proyecto de artista, o lo que sea, donde hacés algo parecido, ¿no? No un homenaje. Podría ser un homenaje, pero no...

EM: No sé realmente, me parece que no... es una suposición posible.

DA: Sí, y aparte a mí se me juntó mucho con el texto... Lo que es el texto de Montequin que viene detrás me coincide, cierra lo que te estoy diciendo.

(...)

DA: ¿Y hacer de curador en tu historia de artista qué lugar tiene?

EM: Nada, un experimento, un capricho, que sé yo, una prueba. No sé, veo muestras que me interesan ver, muestras que no me interesan, y hay muestras que no veo. Entonces desde ese lugar sé... digamos, me siento habilitado a hacer cosa que...

DA: ¿Capricho?, ¿vos decís capricho en el Siglo XX? Si algo es puntal de obra es eso: el capricho. Creo que Sol Lewit dijo -que es de lo más formalista- que el capricho ocupa un porcentaje exageradísimo de su obra... casi cien %... Y en realidad de todo el arte moderno... Esto es texto de los formalistas más fanáticos y académicos, ya clásicos. Entonces, si vos me

decís: "Sí, lo hago por capricho" y yo te contesto: "Está bien", eso no me saca del lugar de la obra ... si no es tu obra...

EM: Vos lo que me planteas es que, digamos, si yo soy artista y ahora hago de curador, supuestamente, seguiría haciendo mi obra (¿?). Suponer que debería haber como una relación entre esas cosas (¿?), como una...

DA: No te planteo: te pregunto. Simplemente quiero entender, porque cuando yo vi ese cuadro a mí se me juntaron las ideas y, ahora te escucho hablar a vos, y relaciono esto lo que veo es a un artista, a un pintor que pinta cuadros y, en ese momento, el cuadro en vez de ser tus "ventanitas" (los paisajes que se ven a través de las ventanas de un avión o un auto, por ejemplo) son "ventanas de cuadros". Lo puedo leer perfectamente desde un lugar "formal" en la historia de la pintura o lo puedo leer desde un lugar político social. "El artista que se involucra en el mercado" en aquel momento de ese cuadro de los precios, obra-cuadro. De la misma manera me pasa con la obra de Fernanda que es una artista que es pintora y que tiene un espacio donde vende materiales y expone lo que a ella le gusta; como por capricho también. Exactamente como estás hablando vos y, en ese punto, vos venís y me decís que tenés la idea de hacer una "retrospectiva"... Creo que es correcta esa palabra sólo porque Belleza y Felicidad es "la obra" de una artista. Por eso, siguiendo ese hilo, hay algo que en esa lectura donde entra esta movida tuya como "parte de la obra de Miliyo"... ¡Y si es capricho bienvenido sea!, pero no que es que te invitaron y no pudiste decir que no... Que te insistieron tanto que no te pudiste negar Miliyo (¿?)... Los artistas hacen cosas en el medio muchas veces inesperadas, eso en todos partes del mundo...

EM: ... realmente yo veo las cosas distintas... puedo ver ciertas cosas teniendo en cuenta niveles y teniendo en cuenta la diferencia entre unas y otras. Por ejemplo, son obras de Fernanda Laguna las obras de Fernanda Laguna; después veo su espacio. Creo que, tal vez, son dos cosas separadas. Hay un montón de otras cosas que ella hace en su vida y que no forman parte de su obra... Vos podés decir: "ah, bueno, es un artista que hace tal y tal cosa", pero en definitiva la obra de ese artista es una...

DA: ¿Cuál?

EM: La que ella hace, sus cuadros...

DA: Ah, ¿el objeto?

EM: Sí.

DA: ¿Desde qué punto de vista?, ¿académico?

EM: No. Desde cualquier punto de vista. Lo que yo entiendo por la obra de Fernanda Laguna... las obras que ella muestra. Yo jamás interpreté que Belleza era "una obra"...

DA: ¿Por qué entonces haces una retrospectiva de Belleza y Felicidad?

EM: No, yo no hice una "retrospectiva de Belleza y Felicidad". Yo hice una retrospectiva de "los artistas que pasaron por Belleza y Felicidad". Puedo borrar la palabra "retrospectiva"...

DA: No la podés borrar porque así se difundió, porque hasta que se llamó "Subjetiva" era "retrospectiva" y así fue... Así es como se difundió y se convocó a los artistas y es difícil borrarlo porque ya es historia del proyecto y más en el papel este... que creo... me parece que es texto... ¿de quién es...? Mirá: "Belleza y Felicidad en retrospectiva". Es decir, la retrospectiva de

los artistas es otra historia. La retrospectiva del lugar empieza a ser tan sugestivo como tu lugar de curador, y entraría en este proyecto tuyo de lo que vos estás diciendo de tu intención, ¿no? De: "el -o los- menos indicado" y... no sé... ¿que más te iba a decir?... No es la retrospectiva de los artistas... Es la retrospectiva del lugar. A mí me genera una movida de... "¡Eh! ¿qué pasa?" Me moviliza, me intriga. Es serio que me estén hablando de eso porque hay un artista detrás y donde hay una trayectoria de un artista.

(...)

DA: Por eso te pregunto, ¿si es un proyecto tuyo y es parte de tu obra?

EM: No. Es un proyecto mío pero no tiene nada que ver con mi obra personal, mi obra... no sé, la ven cuando la expongo, cuando alguien, viene a ver a mi taller... En eso fui super ortodoxo. Organizo una muestra, pienso una muestra y la...

DA: Y esto respondería a algo así como a tu ubicación social; como a que sos vos como artista en el contexto. ¿Qué lugar tenés como artista en Buenos Aires?, por ejemplo... respecto de esta movida...

EM: No sabría tampoco cuál es mi lugar como artista en Buenos Aires en general...

DA: Entonces, resumiendo: ellas te invitan a mostrar ahí; vos no querés mostrar pero **sí** hacer este proyecto, pero este proyecto no es parte de tu obra y... no sabés tampoco qué es (¿?) ¿No le das un lugar?, ¿no es algo importante para vos?, no sé...

Alberto Peremiansky
se suscribió a ramona

Mario Gradowczyk
tiene a ramona en su casa

EM: No, ¡claro que es importante! Pero hay muchas cosas en mi vida que pueden ser muy importantes y no tienen nada que ver con mi obra (¡!)...

DA: Pero esto es público dentro del espacio del arte argentino. Esto repercute directamente, va... va a los diarios en el sector de arte...

EM: ¿Cuál es el problema?

DA: No hay ningún problema, yo...

EM: ¿Cuál es el problema?, ¿lo que no cierra o lo que no se entiende?

DA: A mí lo que me encantaría saber... que es un trip casi siempre de los artistas que hacen otras cosas, ¿entendés? Porque realmente lo que me resulta más interesante es averiguar qué es ser artista hoy o qué hacen los artistas...

EM: Sí.

DA: ...entonces, como vos sos un artista que has hecho una movida la leo, obligatoriamente, dentro de todo lo que conozco tuyo ¿me explico?

EM: Sí.

DA: Por eso te pregunto: ¿cuál es el sentido si no es tu obra?...

EM: Yo lo veo muy sencillo. En definitiva la intención final que yo tenía con esta muestra era ofrecer una mirada del paradigma "Belleza y Felicidad". Lo que el lugar **es y fue**. Lo que pasó en el lugar. Las muestras y los artistas que pasaron por ese lugar.

DA: Decime una cosa Miliyo: cuando a vos se te ocurre esto, ¿ya tenés en tu paquete -en tu proyecto- incluido a Montequin?

EM: No. A mí la muestra se me ocurre toda junta. Y se me ocurre como una muestra que yo quería presentar como un proyecto alguien de afuera y con la condición de que yo iba a hacer todo. Iba a elegir que obra, iba a decidir cómo se llamaba la muestra, como era el cuelgue y quién escribiría el texto. Que yo iba a decidir es-

tas cosas, pero no ya en ese momento quién iba a escribir.

DA: ¿El cuelgue...?

EM: Sí. Y quién escribió el texto es algo que vino después. La idea era que hubiera dos textos. Un texto mío, a modo de introducción de la muestra y, también, para aclarar... que echara luz sobre cuál era mi intención como curador de esta muestra; como gestor de este proyecto.

DA: ¿Y qué pensás que se leyó en tu intención?

EM: ¡Ni idea!. Bah, sí bueno, tengo una idea de lo que me han dicho... Muchos lo vieron, a raíz del texto de Montequin, como que fue, no sé... una especie de boicot o de plan para desprestigiar a Belleza y Felicidad o algo por el estilo... Varios me han dicho: "Esto es una obra de Miliyo", como vos me decís ahora... No voy a terminar de entender...

DA: Pero hay otra obra tuya, perdón... es esa que estás con Pagés en el diario, que también habla del sistema local, de la publicidad o promoción o del sistema del arte, por llamarlo de otra manera; y tiene "formato foto", ¿ploteado?... Son formatos que están un poco más digeridos y... esto yo lo leo en ese mismo camino de tratar de encontrarle un "formato"; tendría un formato "de acción", por ahí ¿no? Si lo quiero meter en este hilo de pensamiento, podría aceptar alguna otra manera si lo entendiera ¿no?

EM: De todas maneras yo entiendo lo que vos me decís... Es cierto que soy un artista y que hago de curador, no es gratuito, entonces, que, de pronto, surjan las conexiones o las asociaciones que se pueden hacer como bien lo decís. Vos decís: "Miliyo hace esta obra y ahora hace esta muestra", excepto que pueda haber una diferencia entre...

(...)

DA: ¿Y cómo aparece, así, Montequin en tu proyecto?

EM: Mi idea era un texto mío como introducción de la muestra y quería un texto de una segunda persona que hable sobre Belleza y sobre el paradigma del lugar que ocupó... un poco acerca de eso ¿no? A Montequin lo valoro mucho por su...

DA: ¿Son amigos?

EM: Sí, sí. Somos amigos. Pero lo valoro por su mirada crítica. Me parece que tiene una mirada muy aguda y muy responsable, digamos, cómo decirlo... una mirada informada, como que realmente está al tanto y sabe de lo que habla. A mí Montequin me interesaba de por sí que escribiera un texto para la muestra, porque también respondía a esta idea que sea alguien que no sea del lugar el que lo hiciera, ¿no?...

DA: O sea: algo que no cierre.

EM: Si Jacoby hubiese escrito el texto, hubiese sido como... "¡Ah!, Belleza"... y, de esa forma, nadie se sorprende ¿no? Ernesto Montequin además lo convoco porque me interesa que el escriba sobre estos temas y, también, cobra como más sentido en la medida de que también funciona como alguien extraño dentro del lugar.

DA: Ese lugar de extranjero es el que te interesa (¿?). Lo de lo extraño, ¿es algo que tiene que ver con vos? Una mirada como distante, o... corrida, de corrimiento...

EM: Me interesa porque me parece que es como un lugar... me resultaría arrogante y falso presentarme como alguien calificado o con derecho a dar "la" versión real de cómo fueron las cosas. Creo que... lo único genuino es aceptar el lugar de que soy uno más que presencié lo que pasó y está dispuesto a dar su mirada sobre un fenómeno. Es aceptar al espectador o al observador foráneo, tiene como un valor que...

no sé...

DA: Sabés que eso yo lo leí ¿no? Te lo escucho a vos y lo leí acá y tampoco me cierra eso del "foráneo" ¿"Foráneo" de qué? Es muy difícil en un lugar tan chico, en donde pasan tan pocas cosas y donde todo lo que se parezca a un mercado de un sistema es casi una ilusión, alguien pueda ponerse afuera. Porque, quieras o no, caés adentro... porque el movimiento es muy limitado. Yo no estoy adentro de Belleza y Felicidad, ¿entendés?. Yo nunca mostré ahí, sin embargo, tengo conexiones inevitables, por más que... ¡Porque esto es un pueblo! Ernesto Montequin no es Jacoby pero, inevitablemente, el espacio en movimiento es tan limitado... Montequin ¿trabajaba en Página/12, no? Escribió en Página/12, en Radar y Lebenglik también; a nadie se le ocurriría decir que Fabián es un "foráneo"... Estamos todos de alguna manera relacionados, más en lo que refiere a alguien que escribió en algún diario sobre estas cosas... Si no sos el amigo sos el...

GB: Y Ernesto, aparte, escribió para una muestra de Belleza.

DA: ¿También!?

GB: Para la de KAS.

DA: Ah, Ah... No sabía... Es difícil estar de afuera...

GB: ... estar afuera... pero no es...

DA: No es centro, que sé yo, yo tampoco ¿viste?

GB: Quiero decir: no es habitué, no es un... grupie de Belleza o algo por el estilo y nunca escribió de Belleza hasta este momento, pero, por lo menos en una oportunidad, escribió, participó en una muestra con un texto.

DA: Lo mismo me pasa a mí que sigo estando tan afuera o más, quizá, que Montequin, porque yo nunca escribí un texto para una muestra de

Belleza y Felicidad. Por eso me cuesta verte a vos afuera. Vos por ahí te sentís afuera, pero yo que soy una espectadora y... no te veo afuera. Te veo como uno más que está ahí, y que ahora hacés un proyecto como tantos otros que aparecen, de repente, en Belleza y Felicidad. Te veo adentro; es más, es muy fácil relacionar tu obra con obras que se expusieron o sucedieron en Belleza y Felicidad, y me es muy fácil relacionar tu actitud de correrte del lugar como artista y ponerte en curador con la actitud de Fernanda de correrse del lugar como artista y ponerse a armar esto que vos llamás "una institución", o lo que sea ¿no?

EM: ¡No!, ¡por favor!

DA: Bueno, te estoy hablando de una lectura desde...

EM: No, todo bien, pero no es así...

DA: Te estoy explicando porque lo leo así...

EM: Está bien...

DA: Pero, a lo que voy es... -puede ser que error o no, porque quizá sea errado- es a una lectura posible. Por eso lo que trato de decirte es que no es tan obvio cuando vos hablás de forense o... de afuera...

GB: ... foráneo...

DA: Cuando decís foráneo... (risas) Forense creo que parece... ¡ah!, foráneo, forense es un... se confunde ¿entendés?, foráneo ¿de qué?, afuera ¿de dónde?...

GB: Forense puede ser..

DA: ... forense es el doctor, el médico del crimen, ¿no?; el que viene cuando matan a alguien. Sí, por eso...

GB: El médico que hace...

DA: El médico que hace la autopsia.

EM: Creo que en definitiva estamos todos en igualdad de condiciones.

DA: Estamos en la misma bolsa, por eso esa...

EM: Sí, sí.

DA: ... esa pretensión de mirar de afuera, ¿qué es?

EM: No sé, tal vez sea una limitación de mi parte. La manera que tengo de explicar, digamos, la actitud es que no quiero arrogarme esta cosa de ser el indicado porque, creo, estamos todos en igualdad de condiciones. Puede ser que estamos todos afuera. Lo definiría como que quién tiene derecho a hablar o a arrogarse ser el entendido. Como decís vos: "estamos todos adentro", estamos todos... En definitiva es lo mismo ¿no?. Es la misma idea. Lo que yo sí quería era no ocupar este lugar. Lo que veo que es muy común cuando se ama este tipo de proyectos, es como darle un perfil de: "yo lo hago porque sé". Que pasó tal cosa, "porque yo lo descubrí" ¿no? Como: "esta es mi versión de la historia y la presento como que esto fue así".

(...)

GB: Puede ser que hayas insinuado algo de "re- visionista", creo que estoy escuchando bien todas las preguntas, sobre todo cuando dijiste esto de... "no era mi intención hacer algo celebratorio", y... presentado como retrospectiva de Belleza, y que fue charlado con Fernanda. Esto lo digo yo ya como un... -hasta si querés- "involucrado directo" porque hay trece obras más que te presté en su momento y hay expuestas creo que once. Yo sinceramente lo que sentí... acá ya es donde empieza a haber los cortocircuitos que generaron que, por ahí, algunos te hayan... no sé si te increpó alguien, o alguien te dijo algo o te dijeron: "¿por qué hiciste esto?" porque la unión que se puede leer entre la muestra y, el texto de Montequin -como se hace- criticando todo esto es mas o menos extendida. La cuestión es que yo creía que iba a ser como celebratorio. Yo pensé que sí. Incluso,

bueno, todo lo que pude haber hecho... facilitar las obras, estimular el proyecto... y que sé yo. Por ahí si me lo decías en otro sentido ("esto no es celebratorio") lo hubiera apoyado igual, pero no sé... Esto ingresa más dentro de lo que Diana está planteando: como "una obra" más tuya, que puede engancharse con otras obras que son críticas, irónicas. De aquél que mira como desde fuera del medio plástico y... son un poco charlas que yo he tenido contigo en algún momento o con Ernesto Montequin, ¿no?, sobre críticas al medio en que se mueven -nos movemos-, por eso se fue "tan afuera" en el sentido que vos lo planteas. Por eso Ernesto no escribe durante mucho tiempo. Critica todo, se abre y queda afuera; y lo mira todo como un espectador distante y creo que no lo es. Como dice Diana, participan ustedes del medio en general ¿no?

EM: Pero eso es Montequin.

GB: Ya sé, lo que estoy diciendo es esto de "celebratorio" o no: yo también me veo un poco sorprendido porque pensé que era celebratorio, y ahora me entero que no. Vos no me lo dijiste. Yo pensé que era celebratorio, ¿se entiende lo que digo?

DA: Por eso, igual yo insisto en que se lee que se está haciendo un homenaje...

GB: Claro, pero vos lo decís. Pero él no... él no lo ve de esta manera. Esto es lo que yo siento. Muchos pueden pensar y coincidir con un montón de elementos -sobre todo cuando leo el texto-, a favor de que esto fue una obra y yo lo podría valorar como obra. Mi posición frente a las críticas o no las críticas es diferente a la de muchos... que se digan cosas, se debata, no tengo ningún inconveniente. Pero el hecho es hacerlo explícito o no en este momento. Vos decís que no es así, pero fue crítico. Por eso el

cuadro... el ejemplo que te da Diana del cuadro aquel, "Ilusiones de Artista", era un poco irónico de lo que cada artista mencionado pensaba que cada uno valía en aquel momento. Esto puede ser un poco lo mismo. Muchos te pueden reprochar y decir: "Vos montaste todo. Hiciste todo esto para que Montequin hablara en ese texto criticando lo que es Belleza y Felicidad", en el mismo lugar en donde se gestó todo eso. ¿Se entiende?.

EM: Sí, no sos el primero que me lo dice así que, entiendo... Entiendo esa lectura, pero yo lo veo de manera diferente.

GB: Pero que podría ser una obra perfectamente, Emiliano.

DA: Yo, por ejemplo, personalmente, si no es así, no entiendo cómo lo ves. Porque lo único que entendí es que se trata de una elección caprichosa y eso para mí no niega la calidad de obra, al contrario. Para mi lectura claro. No puedo entender que sí es, eso no lo entiendo.

GB: Lo que sí es una sorpresa para todos, incluso para mí porque yo... adhiero al proyecto, te presto obras, trato de ayudar en lo que fuera para... que se haga un catálogo, lo que sea. Estoy entusiasmado con esto y después me entero que todo esto no fue para: celebrar algo, sino por el contrario: para ponerlo en crisis, para criticarlo, o lo que sea.

EM: No, no. Eso no fue así. Que no es celebratorio, es cierto; pero que fue un proyecto para poner en crisis a Belleza o algo por el estilo, ¿para nada!

DA: Perdoname, pero si vos decís.... empezás por: "retrospectiva, subjetiva y revisionista", todos tus motes están hablando de un proyecto de artista, frente a otro proyecto de artista. Después decís: "No, no fue así". Entonces, o es esto, en mi cerebro limitado o Perdoname si no

entendiendo por eso... O es esto o es una traición. Sería como un juego donde, en la mitad, te puse esto ¿entendés? Porque él creyó que..., te dio el apoyo... con una onda y te prestó los cuadros pensando que era una cosa y resulta que no era. Yo sé de gente que mostró ahí y me dijo: "¡Qué raro eh!, Miliyo, que es curador, dice 'mi muestra' cada vez que habla de esto como si fuera una obra de él". Esto lo escuché antes de que la obra este puesta. O sea como de sorpresa de la gente que iba a mostrar; como que algo... "Qué raro de la forma que habla de esto...". Entonces: o es un proyecto que es un regalo, y con esto generamos prensa para todos -porque acá hay prensa para vos, prensa para Belleza y Felicidad, prensa para Montequín...- y sigamos el pequeño club, jugueteando. O es una movida que no sé cómo llamarla, porque lo que se me ocurre son: son pandillas de barrio o... se me ocurren cosas que no me encajan de ninguna manera en tu trayectoria, ... bah, no sé por ahí sí; por ahí yo no conozco tus detalles...

EM: Que sé yo, para mí es mucho más simple eso; yo lo veo como una muestra...

DA: Una muestra tuya.

EM: No, no, no. Una muestra en la exposición. No, ¡una muestra mía no! No hay obras mías ahí. Una muestra de otros artistas...

(...)

DA: Ahora, no tiene que ver con tu lugar de artista; no es tu obra; no tiene que ver con tu relación con el medio y, entonces, ¿con qué tiene que ver para que a nosotros nos tenga interesar para que estar involucrados todos al nivel medio y medio de artistas con esta cosa? O... esto es parte de tu proyecto... que nada cierre...

EM: Pero ¿por qué le tiene que importar a todos?, no entiendo.

DA: Y... imagináte... Vos involucrás setenta artis-

ta, más los que escriben, más los que te den una obra, más los que te prestan plata para el catálogo, más un espacio, más todo el público...

GB: Lo más importante -y que quede claro esto-, una de las cosas, tal vez la más criticable del texto de Montequín es que se queda a mitad de camino; porque critica algo, no sólo Belleza, sino -y sobre todo- lo que el Rojas dio de sí, y a las tesis "gumierianas" como tema central, pero lo que no dice él es qué sería lo que él defiende. Dice: "Belleza comenzó con una muestra de Gravinese..." y que sé yo. Si él lo va a defender a Gravinese, si el defiende otro tipo de artistas y no lo que se muestra en Belleza y Felicidad que, para él, sería el paradigma de los "decorativos '90" -como dijiste hace un rato-, entonces es lógico que ocurra lo que ocurrió, como vos sabés (te lo tiene que haber dicho Montequín). Que lo llame Rodrigo Alonso para pedirle el texto para incluirlo en el catálogo de la muestra de Proa... Esta muestra: "Ansia y devoción" o... "Ansia y provocación"... Rodrigo se lo pide...

EM: Sí, ya sabía.

GB: Entonces es como decir: "Montequín defiende las tesis estéticas que está proponiendo en este momento Rodrigo Alonso en Proa"; o, por ejemplo, que lo llame Daniel Ontiveros y le diga, "orgullosa", como manifestándose un aliado, que él "¡nunca fue a Belleza y Felicidad!" o piso ese lugar... (digo también, me sorprende muchísimo de parte de Daniel y de Roxana... es sorprendente que digan semejante cosa como con orgullo...) Entonces lo que generó va como mucho más allá e ingresa en una discusión que está mucho más allá del hecho específico...

DA: Del arte...

GB: Del arte puede ser... de su misión o aparente función... Y que se apoya en un eje... en

un eje que, justo, tenemos en este momento y que lo están debatiendo en distintos lados. Proponen y dicen: "El arte tiene que ser comprometido. El arte por el arte es una pelotudez". Es una discusión más vieja... se produjo en el '20, en el '30, en el '40. Cada tanto aparece como crítica. Y ahora la tenemos de nuevo. Lo que hace Montequín con ese texto, y por eso es criticable, es quedarse a mitad de camino al no hacer esa verdadera lectura revisionista que anuncia que se debe hacer... Podemos criticar y debatir... Yo sé que Montequín ha defendido, lo he leído, a alguno de los mejores artistas de belleza. Para mí es el que descubrió, por ejemplo, a Al Mundi que es un artista paradigmático Belleza y Felicidad o que se siente muy cómodo en el ámbito de Belleza. El primero que escribió sobre Al Mundi fue Ernesto. Alguna vez me dijo: "Cuando me enteré que estaba mostrando en Belleza y Felicidad ya no me interesó más la obra de Al Mundi"...

GB: Esto es tan raro... Yo también lo vi raro que Ernesto escribiera el texto, pero bueno, no importa...

EM: Bueno, pero de alguna manera la muestra esta, "Subjetiva", pone en evidencia un montón de cosas que pasan.

DA: Pero entonces, perdón: "Subjetiva" ¿de quién?. ¿Es la "subjetiva" tuya?

EM: ¿¡Mía!?

DA: Es tu subjetividad la que está en juego.

EM: Mi mirada subjetiva respecto de Belleza y Felicidad.

DA: ¡Ah... bueno!, ¡entonces está todo bien! Entonces; somos todos subjetivos y todos amigos...

GB: Es la misma crítica...

EM: Lo que quería decir recién.

GB: La crítica sobre la subjetividad que le hace

a Gumier, a los "parsimoniosos", "frágiles" e "ingenuos" -creo- de los '90 Es lo mismo si decís que es una mirada subjetiva; tampoco se sostendría, por eso mismo, la tuya que es subjetiva; la de él es subjetiva y todo tenemos miradas subjetivas.

(...)

GB: Pero Emiliano, esto de como lo planteó hace su rato Diana, de ver todo esto como una traición a distinta gente que confió en vos...

EM: Eso es un absurdo.

GB: Bueno, pero se puede ver así.

EM: ¿Por qué?

GB: Te burlaste de Fernanda, te burlaste de mí, te burlaste...

EM: ¡¿Por qué?!?

GB: En el sentido de que nos hiciste entrar y comprar algo que no era verdaderamente un acto celebratorio, sino que era otra cosa...

EM: Yo nunca dije que era sobre un acto celebratorio.

GB: ... Yo lo sentí así, en todo momento, cuando me lo presentaste; pero es más y yo dije: cuando me dijiste del texto de Montequin, ¿recordás cuál fue mi reflexión?; "bancate el texto que venga"

EM: Sí.

GB: Y publicalo sin leerlo y que el catálogo sea una sorpresa porque Montequin va a armar quilombo, ¿eso lo dije yo? El día que me dijiste que: "me escribe Montequin", es más, hasta me puse contento, dije: "¡qué suerte que Ernesto escribe de nuevo!" Cuando pensaba que no iba a escribir nunca más o que estaba alejado de socializar sus ideas, que a mí me parece un tipo que tiene ideas para socializar y es una pena que esté guardado sin escribir o sin hacer absolutamente nada.

EM: Yo lo que no entiendo es algo entonces.

DA: A ver.

EM: Bueno, ¿se supone que la muestra es una traición por el texto de Ernesto, por lo que dice el texto de Ernesto Montequin?

GB: No, por tu tesis y la convocatoria. Porque sos vos el que provoca, sos vos el que convoca a Ernesto, sos vos el que consigue el lugar, sos vos el que lo arma de la manera que lo hace.

EM: ¿Por qué no se puede hacer una muestra en la que yo hago mi lectura particular de lo que fue Belleza y Felicidad sin que sea una traición o una crítica destructiva?

GB: La palabra traición ponele comillas. Es esa palabra porque uno piensa que va a estar acá, y de pronto parece que vas para el otro lado.

EM: Tanto con Fernanda, como con los artistas y con vos; fue absolutamente claro, de parte mía, desde el comienzo del proyecto. Era mi selección donde quería dejar bien en claro que no lo hacía desde el lugar mismo; que lo hacía como algo desde afuera. De alguien que iba como invitado, como alguien que asumía su lugar de espectador, y que... arbitraria, injusta, lo que quieras pero no... Y que además dejé claro desde el comienzo y quiero que se vea en la muestra que no tiene intención de ser como una puesta en escena, como una representación de lo que fue Belleza sino que...

DA: Lo que se ve en la muestra es una trastienda de galería, así, nada, de los artistas que mostraron, una de cada uno. Es una lectura chata, pero cuando empezás a escarbar y empezás a ver los textos ahí es donde empiezan las cosas. Porque yo no sabía nada de todo esto... que te pidió a vos, vos conseguiste plata para el catálogo... toda esta cosa de gente involucrada yo no la tenía. Lo que se ve -yo fui a ver la muestra- y dije: "¡Mierda! ¿a quién se le

habrá ocurrido esta tela negra que parece un velorio?" Después leí tu texto que habla en pasado permanentemente, hasta la muerte de Belleza y Felicidad que dice: "qué fue Belleza y Felicidad", o "qué hubo" ¿viste? Toda una cosa así muy de... Como también en ese punto me parece que es apostar a esta lectura del sistema donde los artistas vivimos diez años, por décadas y que en cada década se mata lo que se veía antes para hacer algo nuevo y estamos siempre en cero.

EM: No, el tema de hablar en pasado era porque me ceñí a lo que pasó por Belleza. De hecho por eso esta cosa de que quería trabajar con obras que habían sido mostradas, si bien en algunos casos no fue así por diferentes razones, pero quería hacer una selección y armar una muestra en función de lo que hubo, como un resumen, como un muestrario si querés.

DA: ¿Y vos también estás completamente a tono con lo que dice el texto de Montequin? ¿Lo firma Montequin pero es lo que vos pensás?

EM: No, para nada, es el texto de Ernesto... En algunas cosas estoy de acuerdo, con otras cosas no. Pero bueno, sería una falta de respeto hacia él y hacia su texto que yo me ponga en el lugar de decir: esto está bien o esto está mal...

GB: Pero lo bajaste al texto del catálogo.

EM: Sí.

GB: Yo más allá de todo lo que fue, o que representó y que sé; yo no lo hubiera bajado al texto...

EM: Esa es una decisión que tuve que tomar junto con la directora del lugar.

GB: Yo lo charle con Fernanda y le hubiera puesto un contratexto...

EM: Eso... eso hubiese sido lo ideal, pero bueno, no pudo ser. Eso para mí era lo...

GB: ¿La decisión de bajarlo fue tuya o de los dos?

EM: La decisión fue mía en función de lo que estaba pasando con el texto...

(...)

EM: El texto es descarnado como lo son otros textos de muestras. No sé, a vos también te habrá pasado estar para una muestra donde el texto es...

GB: Sería como decir, por ejemplo: vos vas a mostrar este año en Ruth -abajo- y que yo te proponga... te elijo el que escriba el texto. ¿Puedo elegirlo yo?

DA: Creí que sería Fernanda Laguna...

GB:... te lo propongo, yo propongo quién elige, quién escribe el texto de la muestra de Gravinese y otro que escriba el texto tuyo. ¿Vos tendrías esa libertad o jugarías esa carta si yo te dijera eso?. No me contestes, no importa. En ese sentido la jugada Montequin es interesante pero ningún artista ni en Ruth Benzacar, ni en ICI aceptarían eso. Como vos contabas que Bucelatto te rebotó una vez un texto. Laura rebotaba textos a patadas por otros motivos... No se va a permitir eso de decir: "Bueno, vamos a hacer un texto crítico o un texto de tales o cuales características"...

DA: Salvo que sea un proyecto de artista y proyecto de arte que incluya esa versión que él niega. Vos hacés una muestra, hacés un proyecto, vos elegís un texto... eso es lo que hace un artista. Cuando hace un proyecto acompaña su muestra con un texto para generar un sistema de comunicación...

EM: Así funciona siempre, digo: alguien siempre está detrás de un proyecto y le dice a alguien, "Che, ¿me escribís un texto?", a ver qué tal son, ¿o no?. Alguien tiene que asumir ese lugar y jugarse...

DA: A mí me cuesta mucho entender ese lugar tuyo de "no soy nada, no está, yo no sé"...

EM: No, no es que no soy nada; yo me hago cargo de...

(...)

GB: Qué reflexión, que te dice, por ejemplo, que Rodrigo Alonso lo llame a Ernesto para pedirle el texto...

EM: No sé... no sé por qué, no sé bien... no vi la muestra de Rodrigo Alonso y no sé...

GB: No fuiste a Proa.

EM: No, no sé qué es esa muestra. No sé por qué él quería ese texto para esa muestra.

GB: No te motivó ninguna... ¿Pero sabés quién es Rodrigo Alonso?

EM: Sí, claro, lo conozco... Me resultó forzado, que sé yo, como raro... Alguien escribe un texto para una cosa y él se la coloca a otra muestra...

GB: Entonces provocó algo... algo intenso tal vez...

EM: Evidentemente sí.

DA: Es que todo es forzado Miliyo. Desde el principio es forzado, desde el nombre "Retrospectiva", hasta que vos digas que haces una revisión de algo que no sea un... homenaje forzado. Esto que decís que estás de afuera y en realidad sos uno más, es forzado... tu subjetividad y que el texto critique la subjetividad. Entonces, en ese camino de lo forzado aparece como un criterio de obra y eso sería genial para mí. O sea, esta lectura la estoy haciendo con todo mi respeto hacia vos como artista.

EM: ¿Es forzado, decís?. ¿Es forzado?

DA: Donde en lo forzado así se incorpora el azar, se incorpora el error, se fuerzan los lugares.

EM: Me interesa resaltar yo sabía que iba a haber un texto... luego viene el tema del texto de Ernesto y ahora vos me decís que ves la muestra y es como una trastienda. Si hay como una

intención en la elección esa de una combinación de esas obras juntas no se ve ¿no?, porque no existe.

DA: Yo no la vi, que sé yo, puede ser.

EM: A mí no... a mí me llama la atención algo que pasó con esta muestra que es: vos de la vista de artistas y ahí, creo que son sesenta y siete artistas, sepan todos ¿no? hay unos cuantos; una muestra de artistas; yo digo al final: la gente habla del texto de Ernesto porque es supuestamente es una traición, un ataque, una crítica injusta hacia Belleza y hacia los artistas, a la generación de artistas de ahora, a la generación de los del Rojas y digo: "Pero ¿alguien habla de la obra?, ¿alguien ve las obras?, ¿alguien ve las muestras?"

DA: Exactamente, porque se ve como una retrospectiva de galería, si vos vas a Del Infinito no hacen "retrospectiva", hacen "trastienda de galería", a mitad de año o a fin de año. Y siempre las muestras de trastienda tienen esa calidad, como de estar ocupando un espacio, ¿viste? Un verano que no va nadie o trastienda en el verano, o si no, está cerrada la galería y ponen lo que tienen. En realidad la calidad de la experiencia de ver la muestra no llega a una gran reflexión. Lo que hace levantar la perdis y lo que hace rever todos los textos; leer con detenimiento, ver qué palabras usaste, averiguar qué es el texto de Montequin y, también, el hecho de que se haya bajado un texto del catálogo, que se haya repartido en la inauguración de la muestra y lo que eso genera. Si vos no traías ese texto de Montequin no se iban a detener a ver una obra descolgada de cada artista ¿entendés?. Porque yo miré algunas, sobre todo cómo estaban colgadas; cómo quedaba mejor, si las de arriba o las de abajo; cómo quedaba Belleza y Felicidad con este cambio. Ver las co-

sas desde otro lugar, pero no precisamente el conjunto de obras, porque uno también está acostumbrado a ir Belleza y Felicidad y sabe que hay tres salitas, o dos salitas, y en cada una pasa otra cosa. En una toman Nesquik con galletitas y en la otra están chupados, ¿viste? Eso es como lo más natural ¿no?...

EM: La muestra es lo que es.

DA: Y el texto que es el que genera todo este movimiento donde la gente se siente ofendida, incluso con los que no han mostrado. A mí me gustaría hablar con los participantes porque no los...

EM: Creo que lo que decís es cierto, pero también hay otra parte que yo la experimenté como responsable de organizar todo esto. Me llamó la atención que muchos artistas -no sé si muchos-, algunos artistas no les interesaba participar en el proyecto.

DA: ¿Muchos que dijeron que no?

EM: No me decían que no pero, en principio, decían: "¿cuál es tu intención?" Todavía no existía el texto de Ernesto y ya muchos decían: "Pero, ¿cuál es tu intención?, ¿por qué vos hacés esto?, ¿vos qué tenés que ver con esto?"

GB: ¿Quién te dijo esto por ejemplo?

EM: Nahuel Vecino, Gabriel Barilaro... no sé, varios.

DA: Claro. Gente que está más ligada, porque hay muchos acá que no están tan pegados a Belleza y Felicidad.

EM: Otros -que no voy a decir quién- dijo: "Para mí Belleza y Felicidad es 'el' lugar; es muy importante, por qué vamos a hacer algo" y luego "¿por qué Ernesto va a escribir?" Antes de que exista el texto de Ernesto, que cualquiera vea el texto de Ernesto, ya había una... digamos, un reparo respecto de participar en esta muestra organizada por alguien que no era de Belleza y Felicidad.

DA: Vos decís que algunos se avivaron.

EM: Sí, no sé. Yo lo que digo es que...

GB: Se "avivaron", ¿de qué?

EM: No sé, preguntale a ella.

(...)

DA: A mí no se me hace cortocircuito ¿eh?

EM: ¿Cómo?

DA: A mí no se me hace un cortocircuito. Para mí es coherente a todo... todo lo que pasó; esta cosa de: factor sorpresa...

GB: No, Diana te lo dice así porque lo ve de esa manera. Gumier es artista; cuando Gumier trabaja de curador y hace el Rojas, nadie se confunde. Una cosa es cuando el cura y otra cosa es cuando él es artista. Acá en esto lo que Diana te está diciendo es que todo parece fundirse en uno solo y que se trata de una obra pero desde el lugar del curador. Una cosa así. Uno podría ver hoy la obra de Gumier en el Rojas, pero es distinto a su obra como artista. En este caso lo que ella te dice es: funden en lo mismo por el concepto.

DA: Funden porque es todo lo que aparece. Ya desde el término "retrospectiva" a mí me coincide con que esto que vos estás decís de querer "correr el lugar", y estás haciendo todo este trabajo sobre un proyecto de artista que es como una galería que también está corrida del lugar clásico del artista. Entonces todo cierra; es más que cortocircuito, me cierra desde ese lugar. Lo que no me hace cerrar es tu reacción de decir: "No, yo me sorprendí. No sé por qué pasa esto, no sé por qué pienso..."

EM: Ah!, no, no...

DA: ... eso es lo que no me cierra...

EM: No, no. Yo sé por qué pasó, todo lo que pasó.

DA: ...no ¿qué?... ¿mi lectura...?

EM: No... yo entiendo perfectamente.

GB: ¿Entendés todo lo que pasó?

EM: Sí, sí...

GB: Para terminar, ¿balance? Si tenés que hacer un balance hoy también es muy inmediato. Una muestra que todavía está colgada, todavía no levantó. Si hay que hacer un balance ¿vos qué balance harías?, con todos los efectos que produjo...

EM: Para mí el balance es positivo.

GB: ¿En qué dirección?

EM: Y en que me parece que la muestra pone en evidencia muchas cosas. Las falencias de la muestra en principio, como contradicciones, no falencias, contradicciones forzadas como decíamos hace un rato. Como que no cierra -como dicen algunos- y que a mí me parece que está bien...

DA: ¿Que no cierre?

EM: Que no cierre.

DA: Sí, a mí también puede ser que esté bien que no cierre. No cierra y está bien.

EM: Y después, también, era mi intención hacer una muestra sobre Belleza y Felicidad. La muestra ahí está y al hacer una muestra sobre Belleza y Felicidad pasó todo esto y, bueno, si pasó algo por algo debe ser. Lo que pasó es lo que es, así que, como positivo en el sentido que está a la vista. Me pasó con la muestra, me pasó con el texto...

Cristina Dompé
decidió suscribirse a ramona

Ada Monjeau
no puede vivir sin ramona

Enfado snob

Contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico

Por Roberto Jacoby

Un amigo que vive en Amsterdam se sintió burlado cuando le envié la nota de EM(ontequin) por correo electrónico. "No me engañás. Esta es otra de tus obras de los medios" escribió "es evidente que sos la persona más nombrada y también la más mencionada subrepticamente. Dice todo lo mejor de vos, a saber, que reconocés a los artistas jóvenes, que ellos a su vez te reconocen, que tenés un poder legitimador sobresaliente entre figuras de primer nivel como Suárez o Gumier Maier, que sos parte de ramona, que sos parte de varias distinguidas y pobladas minorías, los artistas por ejemplo, que estás en una ensoñación colectiva de autogestión y autogobierno; querido amigo, no me imagino nada más favorable, todo esto es una obvia fabulación narcisística tuya, tus enemigos se ocuparán de difundirlo ya que caerán en el lazo pensando que se trata de un ataque, a mí no me engañás: Ernesto Montequin sos vos."concluyó.

Pensaba no escribir sobre la nota de EM(ontequin). La argumentación es tan endeble que se disuelve por sí misma. Su relevancia teórica o histórica, descartable. Pero la respuesta de mi amigo, una persona inteligente e informada, me

hizo pensar que sí, que tenía que realizar un análisis detallado y exacto del caso y de la nota de EM(ontequin).

Voy a responder a esta sospecha de autobombo disfrazado, relatar mi rol respecto del Rojas, respecto de Belleza y Felicidad y señalar algunos errores, inconsistencias o afirmaciones infundadas de EM(ontequin) acerca del arte contemporáneo argentino y uno de sus mundillos. No hablaré de la muestra que se hizo como pretexto para el artículo de EM(ontequin), pero seguramente merecería otra reflexión de similar dedicación.

Lo primero será darle un rostro posible a alguien que me otorga tantos rostros pero cuya propia entidad aún debe ser demostrada. Eso me obligará a ingresar en la historia menuda, para aburrimiento o deleite de los lectores.

En primer término, afirmo que EM(ontequin) existe. Además, mostraré que EM(ontequin) no es un "observador distante", como firma y afirma, sino alguien que estuvo muy cerca o quizás en el centro de la producción del "arte menemista" (si tal oxímoron fuera posible). Y también alguien con quien me he cruzado en distintas circunstancias.

He tenido con EM(ontequin) largas y jocosas charlas en la galería Klemm mientras él escribía, o decía que escribía, los disparatados guiones que declamaba el fallecido Federico en su programa de cable. Si esta escritura fuera cierta —y no Federico un improvisador de talento— EM(ontequin) sería el principal contribuyente al arte menemista de los noventa. No olvidemos que el malogrado Federico llegó a ser el único artista condecorado por el propio presidente

Menem merced a sus gracias televisivas remotamente craneadas por EM(ontequin).

Pese al éxito notorio de este tandem, se le atribuye a EM(ontequin) un libelo contra su ex patrón donde le imputaba a Klemm hijo la fortuna de Klemm padre como perteneciente a un supuesto tesoro o venta de armamento nazi, cosa que nunca se pudo comprobar y tampoco era relevante para juzgar a Federico ya que las culpas no se transmiten por vía genética. Pero es cierto que tampoco pudo probarse que el despedido asalariado haya sido el autor de tal brulote periodístico, producto del resentimiento laboral.

Años atrás EM(ontequin) editó, a través de un sello suyo, una plaquette de ensayos de Ricardo Carreira que yo estaba tratando de publicar luego de haberlo hecho con su libro de poemas.

Le acerqué los textos y después de algunos años, él los publicó.(1)

Recuerdo que en setiembre 1998 invité a EM(ontequin) a participar de las primeras reuniones de Chacra 99. En esa oportunidad EM(ontequin) dijo que le parecía un proyecto "infanto senil". Me encantó la frase —reunión de la genialidad polimorfa de los niños con los deseos irredentos de los ancianos— y la utilicé para explicar el significado del proyecto.

Ahora comprendo que ese fue mi primer encuentro con la obsesión principal de EM(ontequin) que se repite en el artículo que estoy comentando: la cuestiones de linaje, relaciones de parentesco, tutoría, padrinazgo, protectorado, legitimidades y, desde luego, el tabú de las relaciones intergeneracionales. Según las reglas de la etiqueta montequiniana cada cual debe

mantenerse dentro del estrato de edad, prestigio y roles familiares o dinásticos. Parece que existen mecanismos de rebeldía fijados, ritmos de institucionalización determinados, etc. todos establecidos según la "subjetividad" del propio EM(ontequin).

Por último, para la muestra retrospectiva "Subjetiva 1999-2003" que EM(iliyo) curó en Belleza y Felicidad invitó a escribir el catálogo a EM(ontequin). En este momento veo que EM(ontequin) y EM(iliyo) tienen muchas afinidades que los reúnen. Una de ellas es que se me confunden sus iniciales y de pronto no sé quién es quién. Dado que el catálogo debía ser escrito por EM para la muestra de EM, es importante también que recordemos quién es Emiliano Miliyo, no sea que alguien piense que también es un invento mío (esto no sería imposible pero sí escasamente original: según el obispo Berkeley ca-

da uno inventa todo lo demás). A fines de los ochenta, Emiliano era parte de un grupo de estudiantes de arte que muy jóvenes (¿16 o 17 años?) intentaban atrapar el ojo del mundo a través de un rótulo que los retrataba perfectamente: "Mariscos en tu calipso". Figuraban también Máximo Lutz, Esteban Pagés, CAS y Sebastián Gordin.

Exponían en el Museo Bailable invitados por Emei y el Coco Bedoya, quienes los "descubrieron" y con quienes en algún momento se pelearon tanto que la situación llegó a una denuncia policial. Allí los ví yo. Tenían mucho del tragicomic underground norteamericano.

Recuerdo que la arrastré a Laura Buccellato para que viera su muestra en Mediomundo Variedad, donde también actuó ocasionalmente el propio Gumier Maier en su memorable "Huesito", una de las primeras performances sobre el

hambre endémica en el interior de nuestro país.

Con su certero olfato Laura consideró que los Mariscos estaban crudos. En esa época Laura recurría un poco a Pablo Suárez y a mi para conocer "pollos" y junto con Bony y Kuropatwa habíamos sido un cebo para la juventud –continuidad simbólica con "el di Tella y los sesenta" en una de las primeras muestras del ICI (1988).

Era la ocasión de mi retorno a las artes luego de veinte años e hice una instalación que incluía una maqueta del ICI. Dentro de la maqueta del ICI se presentaban muestras absurdas, pornográficas, de artistas Madi, de norteamericanos de moda.

En el '89 con EM(iliyo) y Pagés trabajamos en un gran evento del "Museo Bailable" en Palladium, donde me habían nombrado su curador. Ellos diseñaron el catálogo y el isologo de una supuesta productora que auspiciaba el evento,

Art Mix.

Al tiempo que el grupo Mariscos se disolvía me fui haciendo mucho más amigo de Gordin, con el que muchas veces colaboramos y cuyo arte admiro por sobre el de sus ex compañeros de grupo.

Con Gordin hicimos algunas historietas de anticipación a fines de los ochenta y en mi última muestra "Darkroom" no solamente participó en tareas prácticas sino que fue una de mis inspiraciones obvias.

Pero lo más interesante como contexto para la cuestión EM, es que finalmente, EM(iliyo) y Esteban Pagés son invitados por Laura a exponer en el ICI (1992); no así Gordin. En ese momento Gordin decidió que haría una muestra en mi maqueta del ICI: todas las tardes en la calle Florida, frente a la entrada del ICI —mientras duró la muestra de EM(iliyo) y E.Pagés— Sebastián

ofrecía unas fantásticas visitas guiadas a sus instalaciones que iluminaba con un casco de minero.

La obra del ICI virtual de Gordin suscitó más interés que la del ICI real. De hecho las notas de prensa que aparecieron referían a Gordin y no a los otros dos ex Mariscos. Según parece EM(iliyo) nunca perdonó esa muestra que suponía motorizada por mi a través de la maqueta del ICI.

Tanto Pagés como EM(iliyo) participaron de muestras de la galería del Rojas en los años "heroicos". En ocasión de la antológica "Algunos artistas" (CCRecoleta 1992) donde EM(iliyo) y Pagés estaban seleccionados por Gumier Maier dentro de la gran cantidad de artistas que habían pasado por el Rojas. Pagés tuvo desavenencias con el curador y con gesto ofendido ambos se retiraron de la muestra pese a que

eran ellos quienes no había cumplido con una regla curatorial que inicialmente habían aceptado.

Se parece a mucho de lo que hacen EM y EM: participan de algo que reprueban y luego lo utilizan como plataforma de sus opiniones y de sus figuras. A principios de los 90 EM(iliyo) hizo en colaboración una obra de arte espionaje que consistía en tocar el timbre de diversos críticos, curadores o "influyentes" y luego fotografiarlos en secreto y realizar merchandising con las fotografías de los incautos. Se respira un aire conocido en estas pequeñas "traiciones" a pequeñas "celebridades". Pareció que a partir de allí despegaba. Incluso Kuitca les compró la obra.

Pero no fue así. Todo se fue diluyendo para EM(iliyo) aunque por unos números intentó dictaminar desde ramona cuál era la "mejor

muestra del mes". Vemos que su preocupación "legi—timadora" viene de lejos, porque desistió de continuar con la columna cuando

se le dijo que tenía que llamarse la "Mejor muestra según Miliyo" para que los lectores no supusieran que se trataba del ranking oficial de la revista.

En 1994 EM(iliyo) y Pagés realizaron otra pieza donde ironizaban a costa de la obra de los demás artistas. En el vernissage del Taller de Barracas en Ruth Benzacar colocaron una de esas veletas de latón que ponen en los kioscos de diarios con el texto "galería de arte".

Para el primer aniversario de ramona, participó de una edición de serigrafías con una tapa de ramona imitando a la revista "Caras" con los nombres de diversos artistas. Gustavo Bruzzone tiene un cuadro suyo con las cotizaciones de jóvenes pintores argentinos.

En la muestra en Julia Lublin, quizás siete años atrás, destacaban ejercicios un tanto escolares de arte conceptual que lo pondrían en línea sino genealógica —como le gustaría a EM(ontequin)— al menos lógica con Jorge Macchi, un artista de muy superiores dimensiones.

Luego, según denuncia EM(ontequin), una conspiración para la "damnatio memoriae" lo sumió en el omisión. Hace dos años, más o menos, voté a EM(iliyo) como primer premio del concurso Wipe, donde fui jurado y ganó. Su más reciente dato biográfico es la curaduría en retrospectiva de tres años de Belleza y Felicidad, donde se coordinan el hemisferio derecho y el hemisferio izquierdo de ese cerebro bifronte que es EM.

Ante la pregunta acerca de si esta curación de "Subjetiva" es una "obra de intervención", EM(iliyo) lo niega confusamente. De hecho, cuando Fernanda Laguna, apoyada por los artistas de la galería, le planteó que no queríamos ese texto en nuestro catálogo — del mismo modo que EM(iliyo) no deseará que el catálogo de su próxima muestra en Benzacar se lo escriba yo— primero trató de defender el texto de EM(ontequin) diciendo que si bien no estaba de acuerdo con todo, no lo consideraba denigrante para la actividad de ByF y sus artistas y además excluirlo del catálogo "arruinaba la segunda parte de mi obra" (sic).

Sin embargo cuando EM(iliyo) percibió el amplio rechazo que suscitaba el texto de EM(ontequin) en vastos sectores de "la minoría" acordó con Fernanda Laguna publicar en el catálogo

un artículo suyo(2), que es lo que finalmente corresponde a un curador, hacerse responsable de su actividad y no delegarlo en un doble de cuerpo por más que detente las mismas inciales (en este caso no se podría decidir quién es Chasman y quién Chirolita). Por otra parte, el texto se publicaría en ramona, que era el espacio lógico para que cualquiera dijera cualquier cosa y cualquiera le respondiera.

Vale la pena recordar también que para publicar el catálogo de la muestra curada por él, EM(iliyo) había obtenido apoyo económico por medio de Gustavo Bruzzone, cuya revista —y en parte la mía y de todos, incluso de EM(iliyo) y EM(ontequin)— es ridiculizada por EM(ontequin) en lo que tal vez imaginen como otro de sus gestos de emancipación.

A lo largo de esta historia nunca EM(iliyo) pareció molesto por lo que EM(ontequin) llamaría

un "padrinazgo"(3) de los mayores como Suárez (4), Gumier, Bruzzone, Emei, Bedoya o yo. Lo que es seguro es que en el caso de EM(iliyo) no se cumplió la supuesta regla de intercambio que enuncia EM(ontequin) en su artículo como explicación de la "celebrada vigencia de Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Gumier Maier": el apoyo de los mayores no se tradujo en una retribución de prestigio por parte de estos ya no tan jóvenes.

La "obra" de la "retrospectiva" de Belleza y Felicidad, su ataque "desde adentro", obviamente puede ser considerado una obra conceptual a la manera de esos artistas que intentan demostrar las instituciones a través de determinadas muestras o acciones. Pero realizar un "détournement" situacionista con Belleza y Felicidad exhibe por sí mismo la estatura y foco de nuestros héroes culturales.

Además, sus argumentos solamente adjuntan a los de la crítica "oficial" el escándalo moral (entre mojigato y soplón) y la exclusión de todo pensamiento que no sea una simplificación sociológica o un prejuicio no fundado. Hasta aquí lo que puedo comentar de EM y EM. Ahora hablaré un poco sobre lo que EM(ontequin) dice de mí para luego pasar al conjunto del texto.

Los paranoicos me persiguen

Soy mencionado en diversas oportunidades y no mencionado en otras tantas en la nota de EM(ontequin). Cuando aún era un manojito de fotocopias, Daniel Molina la recogió en el suplemento cultural de Clarín afirmando que yo sería el "demonio no confesado" de EM(ontequin).

En principio me sería indiferente reinar sobre tan diminuto infierno pero sí me preocupa desmentir la inflación de mi ingerencia en la activi-

dad del Rojas (5) y de Belleza y contrarrestar una serie de afirmaciones adulteradas o no pertinentes. Está claro que yo no tuve respecto del Rojas más que un rol de simpático promotor, hablé bien cuando pude. Fui a las inauguraciones. Hablé con los artistas. Participé de los debates. Intervine en alguna muestra colectiva. Soy amigo de Gumier Maier. Compartimos decenas de artistas amigos. Coincidimos en muchos gustos, en alguna revista, en infinitas charlas. Pero no hay mayores razones para que se me considere un patrocinador principal de ese maravilloso momento que ahora pretenden nublar con muy débiles fundamentos.

El caso de Belleza fue diferente ya que Fernanda y Cecilia me invitaron a publicar una plaquette y luego Fernanda me invitó a exponer. Fue mucho tiempo después de haber abierto, de haber inventado ellas un público y un mito.

Hice mis dos primeras muestras individuales en Belleza y Felicidad. Hasta ahora no había conocido otro lugar donde la vida y el arte se transformaran una en otro con tal gracia.

Pero jamás Fernanda o Cecilia me consultaron ni opiné sobre una muestra o un libro a publicar. Lo de "consejero aúlico". Es una pura especulación prejuiciosa de EM(ontequin). Al tiempo que EM(ontequin) alude a tantas falsas o subrepticias participaciones mías, silencia cualquier referencia a mi obra real mostrada en ByF en 2001 y 2002.

Pero EM(ontequin) prefiere la ficción política como arte. La acusación acerca de un "comité de legitimación" formado por Pablo Suárez, Jorge Gumier Maier y yo (6) (lo mismo que la colusión secreta que sugiere entre Belleza y Felicidad, Duplus, Juana de Arco, Blanca, Sonoridad Amarilla, Gara, Dabbah-Torrejón (7) sólo puede

sostenerse dentro de la lógica de "Los protocolos de los sabios de Sion".

Como suele suceder en construcciones paranoicas del tipo de "Los protocolos..." los atacados son "minorías" (8). En las fantasías persecutorias estas minorías suelen detentar un poder desmesurado, son apoyadas por el "capitalismo" y practican costumbres disolutas que tratan de infundir en la juventud. Esta insistencia ya sería suficiente para producir alarma. Ser artista es automáticamente ser minoría y por lo tanto ser sospechoso.

A EM(ontequin) no le importa que esto no se demuestre manifestaciones de poder tales como premios, invitaciones a bienales, comentarios críticos o cualquier otro criterio para medir la llamada "legitimación", tema central en la preocupación de EM(ontequin) y también de otros críticos actuales. EM(ontequin) deja deli-

beradamente de lado que la "legitimación" que le inquieta se genera en este país desde múltiples focos: desde los ámbitos del Estado, los museos, Fondo de las Artes, la fundación Antorchas, las galerías de arte, los coleccionistas, los críticos y jurados, la Academia, las escuelas y universidades, muchos artistas y docentes influyentes y quien sabe cuántos más.

Pero ni siquiera EM(ontequin) se siente capaz de inventar que los artistas de las "filiaciones" que impugna tienen algo más que una modestísima participación en las repartijas del mercado y las instituciones.

El propio EM(ontequin) debe reconocer que en los noventa aparece "un arte que consigue prescindir del mercado y del patrocinio estatal". Desprovisto de hechos, acude entonces al delito de intención: si bien no los tenemos "aspiramos a los favores" del mercado y el estado

(9). ¿Y qué tendría de mala esa ambición? Aquí EM(ontequin) intenta utilizar contra el Rojas y Belleza la aporía de la vanguardia que si obtiene repercusión es condenada por abandonar su marginalidad y si no la tiene se le incrimina su caducidad histórica. (10)

La conspiración de la minoría es por supuesto —¡Atenas!— de un profano "juvenilismo". Por suerte, no podrá obligarme a beber un veneno suicida porque según EM(ontequin) estos cachorros son domesticados y nada tendría yo que enseñarles en cuanto a costumbres reprobadas por la ciudad.

En la versión EM(ontequin) de las sacrílegas transacciones intergeneracionales, el desagradable comercio tiene por finalidad revitalizar a unos endeble ancianos. Pero como en casi todas sus recriminaciones, EM(ontequin) no aporta evidencia. Tanto Pablo como Gumier y yo es-

tamos muy vitales en nuestras respectivas actividades. Y no lo dicen precisamente los jóvenes. De hecho le costaría a EM(ontequin) mostrar que los "nuevos" hayan retribuido atenciones con otra cosa que no sea su amistad.

Cualquier lector novato de Freud entiende que el asco por los contactos entre generaciones es en EM(ontequin) paralelo a su pulsional inquietud: los lazos familiares y la rebelión contra los padres. Los linajes. Las filiaciones y las legitimidades. Las aristocracias, sus fronteras y las formas de ingreso lo obseden y en base al modelo dinástico intenta dibujar las trayectorias de esa minúscula parte de la vida cultural porteña que ha caído bajo su escrutinio.

Sin embargo, ese modelo arborescente-genealógico no parece muy útil para metaforizar procesos sociales. Los esquemas sistémicos, rizomáticos, reticulares o de tipo "polen" son mu-

cho más pertinentes. Las fantasías edípicas, monárquicas, no sirven para explicar todo, desde una galería de arte hasta la elección de material por parte de un artista curioso. Aun si supusiéramos que el modelo familiar se aplicara al caso, Pablo, Gumier y yo seríamos mucho más parecidos a tres tías exigentes aunque cariñosas (11). Creo que los tres cederemos con gusto la figura paterna a estructuras más elementales del parentesco.

Una de las inconsistencias más obvias de todas la tesis de EM(ontequin) —también cometida por R. Alonso en su catálogo de "Ansia y devoción"— respecto de nuestra ligazón con el Rojas y con Belleza y Felicidad, es la incompatibilidad entre la presencia de Pablo Suárez, de Gumier y la mía y las calificaciones de "light", conformista, guarango, etc. La bibliografía y la biografía de Pablo, la mía o la de Gumier exi-

men de esa sospecha. No se comprende cuál sería el sentido de que "célebres" vanguardistas, intransigentes, críticos, ácidos, paródicos, contracorriente, políticos, provocadores como se ha dicho de nosotros, apoyáramos a artistas sin aliento. Cómo se puede decir por un lado que Suárez, Gumier y yo detentamos un poder de legitimación y al mismo tiempo sostener que apoyamos un arte conformista? Para impulsar arte digestivo no hace falta ningún ente habilitador.

La molestia y al mismo tiempo fascinación cuando nuestros críticos se lanzan contra las experiencias del Rojas o de Belleza es su autonomía respecto del canon, su desencasillamiento, sus expectativas de descubrimiento, la independencia con que desarrollan lo suyo sin pedir permiso a los funcionarios específicos, su "inocencia".

La ya antigua discusión sobre el carácter del Rojas parece inagotable. Sin embargo la lectura más simple y tradicional que consiste en estudiar las obras, estudiar las muestras, estudiar a los artistas, poner en correlación su pensamiento, sus vidas y circunstancias ni siquiera se ha intentado aunque los datos están allí, a la vista (12).

En el caso de los artistas del Rojas la importancia de lo biográfico (13), denostada por EM(ontequin), sin duda se justifica porque la muerte inclemente rondó en los noventa: recordemos a Liliana Maresca, a Omar Schiliro (compañero de Gumier Maier), a Alejandro Kuropatwa, a Bata-to Barea, a Juan Calcarami, a Federico Moura (14) a Chano Centurión entre los primeros que me vienen a la cabeza. Un elemento de tragedia está también presente en la obra y en la vida de Marcelo Pombo, en la de Gordin, en Molina, en

Suárez, en Harte, como en general en toda la generación devastada dos veces en sus vidas, por la dictadura militar y por el Hiv.

Todo esto es tan obvio que da vergüenza decirlo. Obviamente es más relevante para la estética del Rojas la biografía y lo personal de la política que la relación genérica con el "capitalismo" o el "menemismo". Creo que el pudor es una de las razones por las que Gumier Maier descargó discursivamente esa zona ostensible y única de intensidad y auténtico, involuntario *pathos*.

Contra lo que se sostiene en forma irresponsable e insensible, el Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista

político. Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios. De allí que el Rojas (lo mismo que Belleza) hayan favorecido la aparición de miradas o actitudes antes que una "escuela" pictórica.

Es comprensible que a EM(ontequin) —lo mismo que a otros aspirantes a críticos o curado-

Andrea María Boero debería renovar su suscripción	Diana Ordoñez se olvidó de renovar su suscripción
Remo Bianchedi se olvidó de renovar su suscripción	Ignacio Jawtuschenko debería renovar su suscripción

Federico Klemm (19../2003)

NUDA VERITAS

Por Renato Rita

El estilo, la posesión de lo virtuoso que aquieta los excesos, es lo que prevalece en tiempos de disolución. Para acceder a la sinceridad de la forma, Federico Klemm, como primera medida apuntaló su estilo y desde ahí plantó su universo mimético- artístico. Percibió la sensación de certeza que le producían sus intuiciones estéticas y elaboró un producto intransigente, de absoluta propiedad. Optó, con la decisión que permite cuando nos culmina la experiencia, por encarnar el desnudo, ese principio básico de la historia del arte que es tratar de comprender al hombre expuesto. Es decir que Federico nos permite ver que poniendo de frente nuestras desnudeces conoceremos mejor quienes somos, razón de singular importancia en estos días ambiguos. Recordar que para Fellini en el arte lo mas importante es la sinceridad es un buen punto de vista para permanecer atentos a estas encarnaciones que Federico Klemm atosiga con dedicación incesante, buscando en el dorso de la imagen un sentido que lo contenga.

5 de marzo de 2002

Alejandro Kuropatwa (1956/2003)

Por Alberto Goldenstein

Con Alex nos conocimos hace muchos años. El tenía 19 y yo 23. En aquel momento lo veía como una loquita desbordada, charlatán y muy fumón. Ninguno de los dos éramos fotógrafos aún y tampoco todavía éramos realmente amigos. Simplemente nos unían dos mujeres muy amigas entre sí: una novia mía y una íntima compinche de él. Nos veíamos seguido.

Algunos años después continuó el paralelismo en nuestras vidas: él se formó como fotógrafo en New York para la misma época en que yo lo hacía en Boston.

El arte y la fotografía nos reencontró en Bs. As. y ahí sí creció la amistad y el cariño. Nos reíamos mucho. Compartíamos el humor judío: **pero sí vos sos re-ldishell!** me decía ante mi rebeldía contra mis orígenes.

Me es muy difícil extractar algo que constituya una anécdota. Pero había algo de su personalidad que me provocaba una mezcla de incomodidad y admiración: la manera en que trataba a mozos, choferes y gente así. Actuaba de una forma en que cualquier otra persona recibiría un sillazo en la cabeza, pero con él reaccionaban maravillosamente. Por ejemplo tenía la costumbre -al menos cuando salía a comer conmigo- de manguearle cigarrillos al mozo. Eso a mí me ponía loco, no lo podía entender. El estilo era por ejemplo preguntarle al mozo o maitre: **¿se puede fumar acá?** y , tras la respuesta afirmativa seguía **¿tiene un cigarrillo?**

Alejandro era la versión deformada de un auténtico dandy. Su egocentrismo era increíble, pero también sabía escuchar. Le encantaba aconsejar y a mí me gustaba que lo hiciera.

Lo hacía con mucho cariño y mucha seriedad. Recuerdo también hermosos paseos. Particularmente uno en un momento en que él estaba muy deprimido -hace unos 10 años atrás- y yo le propuse que saliéramos a fotografiar. Anduvimos por la Costanera Sur, y fue un experiencia muy bella para los dos. Terminamos en el Museo de Calcos y lo fotografié bajo la réplica del David. En el encuadre que elegí dejé fuera de la foto la parte de los genitales de la estatua y él me lo agradeció tanto... Era pudoroso y bastante moralista.

Lo voy a extrañar siempre.

KURO

Por Sergio De Loof

champaña
limo
taxis
guardaesaldas
teléfonos blancos
secretarios personales
grandes candelabros
coktails
cenas
grandes divas
escándalos
reservaciones
baños de inmersión
cuatro docenas de calas
vernissage
copias gigantes

Gumier vuelve a la carga

Con motivo de la muestra “Contemporáneo 3. Sandro Pereira / Nahuel Vecino” en el Malba – Colección Constantini (21/2 al 7/4 de 2003)

Por Valeria González

He escuchado comentarios negativos de la muestra curada por Gumier: en general se fundan en un punto de vista estrecho que no aparta los ojos de las obras elegidas. El valor de una exposición no se mide por las cualidades estéticas intrínsecas de las piezas que exhibe, sino por su capacidad de aportar, merced al relato que las articula, una nueva reflexión sobre las mismas. No hay novedad en la selección de Gumier, y en este punto radica la fuerza de su apuesta. Su texto no deja dudas acerca de permanencias troncales: el gusto personal como criterio estético, la cualidad inefable y cuasi religiosa del objeto artístico, el valor del primor artesanal, etc.

Cuando supe que Gumier sería el curador de Contemporáneo 3 en el MALBA, pensé: *qué difícil estar en sus zapatos*. Poco antes de la inauguración, las columnas de arte de casi todos los diarios hablaron de la superación del modelo estético de los 90 y de su recambio por nuevas tendencias, ancladas en lo político social. Este fenómeno, inaugurado por artistas tiempo atrás y rescatado después, hacia el fin de la década, como tema de investigación académica, adquiriría así, seguramente empujado por la espectacularidad de los sucesos de fines del 2001, el rango de evidencia que conlleva la opinión pública.

No hacía falta conocer demasiado a Gumier para predecir que una cosa no haría: ponerse el traje con los nuevos tonos de moda. El peligro del malentendido pasa por otro lado: interpretar su

muestra como una autoafirmación de su línea estética a expensas del contexto, como un anacronismo voluntariamente sordo.

A pesar de que en el texto el curador repite el gesto de colocarse detrás de los artistas, de proponerse como un mero presentador de algo cuyo misterio lo excede, la escenografía construida por Gumier resulta la intervención curatorial más fuerte y protagónica de lo que va en la breve historia del programa Contemporáneo. Como bien ha observado Fabián Lebenglik (Página/12, 25 de febrero), Gumier trastoca totalmente el espacio transparente y tecnológico del edificio tapiándolo de blanco y reproduciendo, en pequeña escala, la lógica neutra e intimista de un museo tradicional. “En este punto –agrega– se cuela la hipótesis consagratoria”. Gumier dibuja con exactitud el proceso histórico que media entre aquella sala “marginal e incómoda” del Rojas y el presente. Rodrigo Alonso advirtió inmediatamente la dimensión metadiscursiva del montaje. Gumier reproduce, casi como un eco irónico, el lugar que la opinión actual adjudica a su estética: el de la academia. Irónico porque si él mismo utilizó hace años la hipótesis de la superación generacional para construir un arte nuevo que dejaba atrás la pintura visceral de los 80, puede estar aludiendo a la inexorable museificación del arte nuevo que hoy dice dejar atrás la estética de los 90. Una muestra inteligente y oportuna que, en su gesto polarizador, en su inequívoca cita a la tradición, en la dureza de su estructura, parece advertir acerca de la necesidad de diálogo y pluralismo en el escenario actual del arte argentino.

Cecilia Caballero
ya tiene a ramona en su casa

Laura Batkis
ya no tiene a ramona en su casa

“Hay exposiciones de arte que son como esas publicidades donde uno sólo recuerda el aviso, pero nunca el producto que anuncian”

J. Gumier Maier, Malba, 7/3/2003
Charla en el marco de “Contemporáneo 3.
Sandro Pereira / Nahuel Vecino”

1er. Manifiesto por un Arte Macho

Nos los representantes de un Arte Diferente reunidos en Honorable Consejo Deliberante por voluntad y elección de los machos que lo componen; Ordenamos, establecemos y decretamos ante la avasallante cantidad de objetos bellos bien proporcionados, bien pintados, bien presentados, iluminado, ordenados, limpios, que inundan nuestros museos, exposiciones, concursos, becas, premios, colecciones públicas o privadas

EL ARTE MACHO EXISTE

Existe en los tachos de basura
Existe en las gomerías
Existe en los camiones de reparto
Existe en los talleres mecánicos
Existe en las obras de construcción
Existe en las demoliciones
Existe en las tribunas de las canchas
Existe en las villas miseria
Existe en los trenes abandonados
Existe en las fábricas cerradas
Existe en la chatarra abandonada
Existe en los baches de las calles

El Arte Macho existe y se encuentra donde sólo nuestros ojos pueden verlo, nuestros ojos machos – pero hay lugares donde el Arte Macho no puede o no debe existir:

El arte macho no existe en los living, en los museos, en las exposiciones, en los concursos, en la televisión, en las galerías de arte, en los remates Christies, en los libros de arte, en las colecciones de ricos y famosos, ni en nada donde pueda implicar un uso para fines comerciales, políticos, filosóficos, culturales, sociales, deportivos, reflexi-

vos, artísticos, psicológicos, morales, estéticos, históricos, morfológicos, religiosos, turísticos, teolológicos, parapsicológicos, ni nada. Porque simplemente el arte macho no sirve para nada, el arte macho no es arte.

Tucumán, 2000

EL ARTE MACHO PASA A LA CLANDESTINIDAD

¿Por qué?

Ante la enorme cantidad de manifestaciones artísticas que en la actualidad se identifican con el ARTE MACHO y el peligro de contaminación del espacio que ocupaba por propia voluntad, nosotros los representantes de un arte diferente declaramos nuestro paso a la clandestinidad. Esta heterogeneidad conceptual que implicaba riesgos a la pureza esencial del ARTE MACHO y terminaría corrompiéndolo nos impele a continuar nuestra lucha por un arte nuevo sin implicaciones estéticas, lingüísticas, filosóficas, semánticas, teológicas, turísticas, fundamentalistas, docentes, políticas, gremiales, industriales, semiológicas, culturales, geográficas, históricas, psicológicas, visuales, idiomáticas, espectaculares, periodísticas ni nada proyectados en el futuro unos microsegundos.

Desde hoy el ARTE MACHO sólo es un espejismo, una apariencia tan falaz como la luz de una estrella muerta, lo encontraras sin nunca coincidir realmente con EL, te precede por un ínfimo pero infranqueable intervalo temporal.

No pueden asesinar el pasado ,por contra, el ARTE MACHO se halla emboscado en el camino del futuro inmediato que es el espacio temporal que le corresponde...

La lucha continúa... ¿FIN?

Tucumán, 2002

“Cómo lograr la distancia exacta para no lucrar con la exposición de la realidad...”

Explicación acerca del origen del “Manifiesto del Arte Macho” y las razones de su pase a la clandestinidad

Por Pablo Raúl Rodríguez Santana

En el año 2000 tras mi período de aprendizaje muy influenciado por la figura de Koons, la generación del '90 de Buenos Aires, Duchamp y una necesidad de hacer un arte que pegara entre las piernas, hago lo que considero en mi trabajo el primer paso verdadero y en cierto punto insuperable aunque es una exposición llamada: “Usted la tira ... yo la levanto”, que en realidad remite a una acción artística en el parque 9 de julio de Tucumán donde nos pusimos a juntar toda la basura que tiraba la gente un domingo a la tarde y fue impresionante lo que terminamos juntando.

Volviendo a mi trabajo, lo que intenté es recuperar mi pasado con elementos míos que cualquier persona normal hubiera tirado y yo no. Este pasado estaba en una heladera de 30 años como en un calefón de 3 y una serie de botellas de alcohol que alguien se tomó y me arrojó a los fondos

de mi casa. Como el resultado fue “que lindo quedó”, me di cuenta que para conseguir la patada en las bolas debía hacer varios cambios; entre ellos salir del museo, de la sala de exposición y ensuciar mi propuesta. Fue entonces, en reuniones de truco y mate que se fueron dando los lineamientos (que ya estaban latentes) de lo que llamaría: Manifiesto por un Arte Macho.

“Manifiesto” por una necesidad de repasar la historia del arte sobre todo en ese momento crítico de la modernidad donde surgieron los manifiestos, y “macho”, no con connotaciones sexuales sexistas u homofóbicas, sino una propuesta fuerte, poderosa, que se abra camino por si misma en un panorama caótico del arte contemporáneo sin brújula, sin horizonte...

De los lineamientos del manifiesto surge la propuesta de que el arte puede estar en cualquier parte (dentro del contexto dadaísta) y debe regresar a la sociedad. Salir de su burbuja en la que fue encerrada tras el realismo courbetiano, con algún intento fallido en el Dada, el Pop, y regresar a la gente que la sustenta. Dejar de hablar de si mismo.

Y si se habla de la realidad hacerlo de una forma directa y efectiva. Acercarse a los que lo necesitan y no solamente a quienes la producen. Dejar la retroalimentación única y alimentar a los hambrientos.

En realidad del manifiesto se pueden desprender otras cosas; si no, no se entiende su relación con mi producción y para presentarlo oficialmente elegí una casa abandonada donde armé una versión sucia de: “Ud. la tira ...”

Lo que no podía prever era la repercusión que esto iba a tener y de ser una propuesta personal vino en una propuesta grupal de lo que salió una Constitución donde se reglamento el lineamiento de trabajo y sobre todo se dijo “qué” era Arte Macho y “que no”, dejando lugar a una libertad necesaria y absoluta lo cual no dejaba de ser contradictorio...

Un cataclismo se llevó el manuscrito de la Constitución y sus copias dan vueltas por ahí (Siquier tiene una), pero el grupo se juntó durante todo el 2001 para dar forma a proyecto babel una exposición realizada en un galpón de la terminal de trenes de Tucumán, abandonada por el menemismo y recuperada para exposiciones o ferias. Allí nos juntamos en noviembre los adherentes del Arte Macho junto con 12 bandas de rock, música, cerveza, drogas e hicimos lo que nunca se vio en Tucumán... La muestra se cerró dos días después por las autoridades y nuestra decisión... Ese verano fui a Buenos Aires y allí en la calle Malaver monté una exposición de cuadros y esculturas hechos con “lo que ustedes tiran...”. “Esto no es arte” decía el cartel de presentación... Creía que había logrado lo máximo al salir a la calle, pero en realidad sólo estaba comenzando la crisis.

En realidad mi trabajo buscaba recuperar la historia. La mía. Pero eso era imposible, tampoco podía dejarle nada a la gente salvo una experiencia efímera y eso me mortificaba. Busqué a través de la fotografía congelar esos momentos pero no alcanzaba... No para mí... y luego me di cuenta que no sólo me repetía sino que varios detrás me imitaban la actitud y la forma... No era lo que buscaba.... Intenté recuperarme haciendo interven-

ciones urbanas, pero ellas abrían aún más mi propuesta en lugar de cerrarla...

Finalmente me di con que aquello de que “esto no es arte” era cierto y que lo que dice el manifiesto, a modo de desafío sobre que el Arte Macho, no es tal. Así que en realidad el círculo se había cerrado antes de abrirse y no había salida, pero estaba yo abrochado a mi bloque de cemento como un suicida y debía cortar la soga para no caer...

Mi pregunta era cómo hacer para mostrar lo real, que me pegaba cada vez mas duro, sin caer en la pornografía de Mauro Viale o en la frialdad del National Geographic...

Cómo lograr la distancia exacta para no lucrar con la exposición de la realidad... Era imposible... Sólo quedaba la salida del suicida y esa tomé.

Con tristeza no declaré muerto el Arte Macho sino que lo envíe al futuro, a la clandestinidad; donde los artistas podrán hacer uso de sus planteos sin temor a las contradicciones que ello implica y a mí, Pablo Raúl Rodríguez Santana, me declaré artista contemporáneo absoluto, con total libertad de trabajo, dejando el costado del Arte Macho, de manera zapatista, atacando cuando menos se lo imaginen, donde menos imaginen.

Mientras tanto, el arte de Pablo se desarrolla de forma “normal”, de acuerdo a los lineamientos del arte contemporáneo... Esa maquina de picar propuestas... La forma de recuperar mi protagonismo ante el Arte Macho fue la del doctor Banner y el increíble Hulk... Jeckyll y Mr Hide.

Un archivo portátil

Por Rafael Cippolini / Clarín, sep. 2002

Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000", que editará Adriana Hidalgo, se propone como una autobiografía de las artes visuales en Argentina. Por supuesto, mi deseo es una autobiografía en plural. Una autobiografía en la cual las escrituras de artistas de diez décadas se entremezclan, crean cronologías y se clasifican en su minuciosa acumulación de recetas conceptuales, máquinas de manipular los estímulos sensoriales que tuvieron disponibles para así poder proponer y ensayar a posteriori una galería de enunciados (al fin de cuentas, la escritura es otro de los formatos que el artista visual elige para dialogar con su mundo y los ajenos).

Siento que esta autobiografía decanta inmediatamente en novela teórica (y experimental), ya que en la determinación de momentos de una experiencia estética no podrían faltar las intrigas, las debilidades y las ambiciones por las cuales los artistas han echado mano a todo: del prolijo y militante panfleto al diario personal, del simulacro de tratado al índice programático, de la escritura automática al libelo sociológico, del texto mesiánico a la reseña kitsch, del confuso palimpsesto al informe periodístico, del relato ficcional a la demostración cartesiana, del paper universitario a la receta de cocina. Es claro que no existe nada a lo que pueda denominar una escritura de manifiesto: la determinación del género sigue siendo históricamente móvil y mutante.

En esta dinámica no dejo de advertir la dimensión política: no siempre el texto de artista completa y suma un parlamento a la imagen. En los momentos que se me presentaron como más intensos, el texto resta, sustrae, confunde. Nos obliga como espectadores a desconfiar de toda explicación y crear nuestro íntimo sistema de entendimiento estético. Exhibe, para nuestro regocijo, otra frontera: así el manifiesto nos obliga a repensar las posibilidades de sus funcionamientos, a rescribir, una y otra vez, en secreta ceremonia cada una de las páginas para ordenar las narraciones de nuestra Historia del Arte.

Quisiera que el listado que resultó hablase por sí mismo: entre tantas otras, están las escrituras

fundantes de Fader, Malharro y Xul Solar, y las vanguardistas de Berni, Maldonado y Fontana; pasando por los sesentistas Kemble, Santantonín y Greco, la recopilación concluye con las nuevas estéticas de Heredia, Prior y Gumier Maier. Cada una de sus propuestas, visitadas en el desigual conjunto, presentan una invitación a la lectura caleidoscópica, a juegos de conexiones que pretendo tan imprevistos como tentadores.

En un antepasado excéntrico y lejano de esta selección —es decir, en las páginas de "De la paleta al escritorio", de André Lhote—, el maestro francés de tantos artistas argentinos propuso, por medio de su repertorio clásico de papeles privados y públicos de grandes héroes de la pintura, la demostración artística de una identidad europea como legado universal. Creo, por el contrario, que uno de los saldos de "Manifiestos Argentinos" será la emergencia de una Entidad: una multiplicidad de caracteres y obsesiones camuflados en distintas urgencias y caligrafías. No en vano los artistas argentinos suelen presentarse mucho más anárquicos e intempestivos, pero también a menudo más amables que sus colegas europeos.

En los últimos 20 años, no poco se teorizó sobre La Era de los Manifiestos, cuyo epicentro ejemplar estaría demostrado en las estrategias artísticas del siglo XX. Sin buscarlo del todo, este archivo portátil acabó por constituir también mi propio manifiesto, una ética de lectura expuesta en el débito de cada una de las opciones de mi selección, incluso (y mayormente) en aquellas que se oponen a mi ideología estética personal, si es posible tenerla.

Esta síntesis, que supera las 500 páginas, terminó por ser una antología de una antología de una antología: en su versión primitiva, se insinuaba como una obra en tres tomos, cada uno del espesor del que finalmente se publicará a fines de octubre. En fin, este libro resulta ser el producto de una investigación que tantos días de fatiga y diversión me proporcionó. Una tarea que mucho debe a mi indiscreción y constante husmear en librerías, bibliotecas y carpetas de amigos artistas: elementos para seguir alimentando una narrativa en curso y que tan poco difiere de mi idea de la felicidad.

Que se vayan todos los críticos y los artistas del arte

Por Xil (enero 2003)

Crítico artista

Y artista crítico

Pompeya y más allá el curador.

Todas estrellas

Necesitamos planetas

Eso es lo que necesitamos

La pirámide es al revés:

Instituciones

Curador

Crítico

Artista

Obra

Art

Las instituciones no hacen al arte (así como la sotana no hace al monje) pero lo preserva, lo posiciona, lo enmarca en el sentido más amplio de la palabra.

Al arte lo hacen los artistas.

A los artistas los hace el arte.

Los artistas y el arte se hacen en el tiempo.

A todo esto está el espectador, que es donde sucede la obra.

Es la mirada individual que de a una se irá sumando para acordar colectivamente en que Berni es un monstruo (como lo son Niní Marshall, Tato Bores, Borges, Cortázar, Art, Oesterheld, Maradona).

Los grandes artistas se vuelven "Instituciones" porque conmueven a más artistas y más gentes. Y ese es un principio natural de perturbación y génesis.

Hay obras que son "Institución". La historia es la de las imágenes que imponen su representa-

tividad e influencias. Lo que esa obra habilita, las certezas, las dudas, la posibilidad de viaje, las obras que dispara, las que aniquila.

Las grandes obras son territorios nuevos que se abren en el lenguaje. Sólo desde la intimidad con lo específico hay posibilidad de emoción. Naturalmente en el repertorio habrá economía y la justeza de esa selección activará el goce estético. Leonardo decía que la naturaleza hacía las cosas del modo más sencillo y en el menor tiempo posible, no podría haber hecho esa montaña en menos tiempo, ni con menos elementos.

Cada artista funda al mundo. Hay un planeta Man Ray, un planeta Malevitch, un planeta Warhol, un planeta Hitckotch. Luego de la contemplación de estas obras, la mirada del espectador crece en sutileza, la conciencia del cosmos se amplía.

(Cabe aclarar que no es un sistema heliocéntrico, pues no podemos hacer de ningún modo la ecuación sol:arte, dado que los planetas -con sus lunas- no tienen una relación de cercanía o lejanía con respecto al arte: los planetas -y sus lunas- son el arte. El arte, más bien es el todo en acto.)

El arte como un Aleph, una cápsula de tiempo y luz construida por los hombres y para ellos. Tal vez su último reservorio de humanidad. Si la razón ya es causa perdida, la naturaleza humana conserva del paraíso el don del lenguaje, la capacidad del pensarse en imagen y transmitirse, conmoviéndose en el tiempo.

Las imágenes en las que nos podemos reconocer son nuestro patrimonio.

Preguntas para el arte argentino: ¿todos somos pop-stars?

¿Los críticos son creadores de artistas? ¿Los artistas son creadores de críticos? ¿y de la obra quién se ocupa?.

Todos estos trámites no hacen más que interrumpir el proceso natural del acto creador, atestarlo de consignas absurdas.

Efectivamenete se sigue de "vernissage" en "vernissage" (ya sin champagne ni barniz) y el mundo sigue andando y cada cual atiende su juego, esperando a que caigan los directores o que aparezca el promotor de *Mambrúes* o *Bandanas* (eso ya es un curador, tipo *Disney Chanel*).

En otras esferas se están manifestando síntomas reales del estado de las cosas (inocultables).

Hay registro de los niños que mueren de hambre en la tierra del trigo. Hay trigo y hay hambre, precisamente porque los administradores se ocupan obsenamente de sus *countries* y los otros de los chocolatinas de su kiosquito de lata.

Hay conciencia incipiente de que el 50 % de los niños argentinos menores de 2 años son anémicos (el signo irrevocable de la irresponsabilidad y fracaso colectivo) y que la deserción escolar es la más alta de la historia. Funciona un mecanismo de complicidades macabras (a eso llamo yo hipotecarse el futuro). Ser sustancia creyendo ser sujetos. Carne humana argentina.

Lo mínimo que necesita el ser en el mundo es su cultura. La conciencia de sí de una comunidad es su cultura.

La cultura como aquello que se practica socialmente, lo propio que se recibe y actualiza, lo que se mueve permanentemente hacia los que vienen. Es el legado de lo hecho por los que nos antecedieron. Nuestro tesoro comunitario y nuestro aporte a la humanidad.

("Lo que se hereda no se roba", gustaba decir pícaramente Stravinsky). La tradición como vector de referencia, para alejarse o comulgar-

lo, para tensar ese límite hacia la transformación.

Pues bien, la irresponsabilidad con que se ha dilapidado el patrimonio cultural es escandalosa. Una especie de Isidoro Cañones crónico que se juega al casino la herencia del tío (ejerciendo la lobotomía necesaria para imponer lo que siga.)

Imposible la construcción donde la única ley es la del capricho y la indiferencia. Soberbia de críticos y gestores combinada con la indiferencia de parte de los artistas. ¿Se pulverizan los planetas ante nuestros ojos y sin pestañar seguimos vendiendo chocolatinas?... ¿es que acaso es tan difícil imaginarse rodeado de confites en el vacío?

Las cosas se pueden destruir en un instante, pero su construcción es en el tiempo.

Los artistas somos los primeros cómplices desde el silencio o desde la ventaja transitoria. Lo que hay que cambiar es la mecánica, no los nombres. La deuda es externa e interna (y la interna es mérito de todos).

No cabe entonces a nosotros determinar nuestra identidad, esa es tarea del otro (o de la policía). La tarea propia es la del reconocimiento, desde la capacidad de desarrollar la acción y la retroalimentación.

Lo divino es la creación. El magma que gesta al magma es pura ambrosía, alimento de dioses.

-llueve?

-no, nos están escupiendo (Homs)

La plástica Argentina necesita una transfusión de talento y sinceridad (talento para esbozar imágenes que conmuevan) y transparencia para reconocer a esas imágenes y cultivarlas.

Somos los artistas, los críticos, las instituciones famélicas, las que debemos cuidar del trigo en

Sonia Lujvidin debe renovar su suscripción	Paula Russell debería volver a suscribirse
Fernando Fazzolari se quedó sin ramona	Juan López Martínez lee ramona en su casa



PAGINA 84 | OPINIONES DE ARTISTA

Pequeño Daisy ilustrado

Historias del arte. Nueva versión

Por Diana Aisenberg

Ya está en el parque la nueva edición del diccionario de una sola palabra, presencia, esta vez es cuadrado, como siempre de tapas amarillas, 32 paginas y tiene fotos.

GOBIERNO DE LA CIUDAD AUTONOMA DE BUENOS AIRES DIRECCIÓN GENERAL DE DERECHOS HUMANOS

COMISION PRO MONUMENTO A LAS VICTIMAS DEL TERRORISMO DE ESTADO

El domingo 2 de Marzo a las 18 hs. en la Plaza de Acceso del Parque de la Memoria se realizará la presentación de

“Presencia”

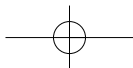
Registro de la actividad realizada por la artista plástica Diana Aisenberg en el Parque de la Memoria el 31 de agosto de 2002 con motivo del Día Internacional del Detenido Desaparecido

Participará de la presentación La Neón Trup, espectáculo de música y malabares con fuego y miembros de los organismos de derechos humanos La Plaza de Acceso del Parque de la Memoria está en Av. Costanera Norte Rafael Obligado, adyacente a la Ciudad Universitaria. Colectivos: 28-33-37-42-45-107-160

Abuelas de Plaza de Mayo – Asamblea Permanente por los Derechos Humanos –
Asociación Buena Memoria – Centro de Estudios Legales y Sociales –
Familiares de Detenidos Desaparecidos por Razones Políticas – Fundación Memoria Histórica y Social Argentina – Liga Argentina por los Derechos del Hombre – Madres de Plaza de Mayo
Línea Fundadora –
Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos –
Servicio Paz y Justicia

Para mayor información llamar a la Dirección General de Derechos Humanos 4343-5598/4343-4851 ó a la Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado 4333-3000 (interinos 3926/3860)

Esto es viejo. ¿va igual?



Viaje con Greco a Venus

www.albertogreco.com

LUISA PEDROUZO

Galería de Arte

Inauguración 23 de abril 19 hs

Elba Bairon

Arenales 834 - Recoleta - Ciudad de Buenos Aires
luisapedrouzo@fibertel.com.ar - 4325-5110

Bienal de Arte Venus

Historia de un ovillo

Más que el comentario de una instalación es el relato de un asombro, todavía electrizante, de una noche de marzo, en Tandil, ciudad de la provincia de Buenos Aires donde vivo, desde siempre. Después de contarle tantas veces entre amigos, decidí llevarlo al papel, siempre con el temor de no encontrar un estilo claro para transmitir, sin traicionar, los hechos y sensaciones de esa jornada.

Cuando entré a Casa Chango, el espacio en el que se desarrollaba la Bienal de Arte Venus, lo hice sin apuro, con ganas de tomar un trago y recorrer tranquilo las salas. Sobre todo con muchas expectativas nacidas de comentarios acerca de los trabajos de un artista local, un tal "Chiquito Maggiori", extremadamente huraño, que expondría por primera vez -y única- un video que llevaba 29 años de producción. Además, sabía algunas otras cosas de él: que vive en una fábrica abandonada, que tiene relación con algunos grupos herméticos y que, al modo de los viejos alquimistas, manipula los metales y los simbolismos con un objetivo particularmente esotérico. Tal como era de prever, prevaleció el "no mostrar" sobre el "mostrar" tan característico y se negó a presentarse en la Bienal.

Superada esa primera frustración, comencé a recorrer la muestra. Ya en el patio me encontré con una pequeña fila de gente que aguardaba el ingreso a una instalación, la de Mariella Palmieri y Alejandro González. Antes de pasar el umbral, me dieron un discman y eligieron un tema, como si cada persona requiriera de una pista de sonido diferente. Entonces me explicaron que la música era parte de la instalación, aunque ya hubiera sido expuesta sin sonido, por Mariella, en su casa de Resistencia (Chaco, Argentina).

Cuando dejé la pequeña antesala y bajé hacia la instalación quedé paralizado. Ya entenderán, a su momento, el porqué.

Del techo colgaban siete paneles de

acrílico. Cada uno formado por dos placas, aproximadamente cuadradas, separadas unos diez centímetros, que contenían figuras recortadas en papel, como cáscaras de manzana sacadas en un solo corte. A su vez, cada panel tenía su propia luz, en un lugar estratégico, dentro de la figura.

Uno de ellos estaba vacío. Simplemente, los acrílicos contenían el vacío.

Sobre el piso, en el centro de los colgantes, una gran luz negra realizaba las figuras sin que el conjunto dejara de ser difuso.

Es una derrota anticipada intentar describir el recorrido de cada una de esas pequeñas luces. Se refractaban en la transparencia de los acrílicos, de apariencia leve, cruzando la habitación en todos los sentidos imaginables.

Quedé allí por espacio de varios minutos hasta que Alejandro entró, asustado por la tardanza. Como a todo el mundo, me preguntaron por las sensaciones experimentadas y lo hicieron con un minigrabador en mano. Estaban recabando información para confeccionar apéndices de la obra. Ya ni me acuerdo qué dije en ese momento. Lo único que sé es que pregunté si alguna vez habían escuchado acerca de Hermann Uhde Von Bernays. Jamás habían escuchado ese nombre. Era la respuesta temida.

Los datos que tengo de Von Bernays no son muchos pero alcanzan para no olvidar jamás su nombre. Baste decir que fue un viejo editor de Munich que reunió a un grupo de amigos, todos intelectuales, que a menudo recurrían a su negocio para editar ejemplares de poca tirada. La mayoría de las veces acerca de temas que poco importaban a los ajenos al grupo.

Von Bernays sabía del caso de un millonario francés que tiempo antes había contratado a cientos de pensadores con el único propósito de inventar un planeta, o mejor dicho, un mundo, para el que había que crear desde la física hasta las lenguas que se dividían conforme una geografía también inventada. En fin, sabía de

ese caso y después de compartirlo, invitó a sus amigos a iniciar una empresa mayor: crear un universo finito.

No se detallan los argumentos que utilizó ese día para convencer al resto del grupo, sólo que varios años más tarde se habían acumulado manuscritos de todo tipo y tamaño y hasta láminas, que al estilo de los viejos alquimistas, ilustraban la forma que podía tener ese universo.

Una de ellas, la más simple, hecha a mano alzada, mostraba siete complejos de estrellas que giraban en torno a un eje, representado por una gran luz. Uno de los complejos estaba sugerido: debía ser invisible, pero ocupar un espacio idéntico al del resto.

Esta lámina y unos pocos apuntes sobre la empresa de Von Bernays forman parte de un pequeñísimo volumen publicado por su editorial: Delphin Verlag München. No se detalla la cantidad de ejemplares impresos pero sí el nombre del taller. Al respecto, las posibilidades son dos: que Von Bernays haya hecho ese trabajo exclusivamente para quienes participaron de la aventura o que el libro fuese editado por un empleado del taller tras su muerte.

¿Cómo llegó esta información a Tandil? Un ejemplar apareció en un refugio de montaña, en la zona del Tírol tras el paso de un regimiento alemán que marchaba, durante la Segunda Guerra Mundial, hacia el frente italiano.

Los Dellai, bisabuelos de mi esposa y propietarios de ese refugio, llegaron a la Argentina en 1949. En su pequeña biblioteca de volúmenes sellados con el nombre del hotel viajó un ejemplar sin sellar, el de Von Bernays. Largo tiempo estuvo en Bariloche, incluso a disposición de los esquiadores del por entonces flamante Hotel Catedral. Después llegó a Tandil junto a decenas de ejemplares de letras góticas cuando la familia se mudó.

Ahora lo tengo yo, acompañado de una traducción casera, transcrita a máquina, que pacientemente realizó la "Oma" Dellai, en una época en la que se me había dado por las investigaciones acerca de invenciones cosmogónicas y estaba construyendo mi propio "museo hermético" a partir del editado por Tachen.

Más tarde, en la introducción de una edición no menos vieja pero argentina de "Sobre la Teoría de la Relatividad especial y general", el libro en el que el mismo Albert Einstein, en 1917, explica de una forma amena las implicancias de su teoría, se hace una referencia rápida a Von Bernays, citándolo como uno de los primeros editores del científico, cuando Einstein residía en Berna.

Todos sus primeros trabajos, entre ellos "Sobre el movimiento browniano", fueron difundidos en Alemania gracias a la imprenta de Von Bernays. ¿Habría formado Einstein parte de este grupo o habrá mantenido simplemente una relación comercial? La cercanía entre ambos es alimento para las imaginaciones propensas a filiaciones intelectuales.

Entenderán, entonces, el asombro al ver en uno de los espacios de la bienal la materialización exacta de esta cosmogonía inventada a principios de 1900, con escasa difusión desde entonces, tal vez porque muchos de sus autores fueron parte de la devastada reserva alemana en los distintos frentes de batalla.

¿Qué relación pudo haberse estrechado entre Mariella, quien vive en Resistencia (Chaco), y esta imagen, producto de una aventura intelectual elucubrada en una anónima imprenta de Munich?

Se me ocurre ahora que las posibilidades de un universo inventado son finitas y que los mecanismos que ponen a trabajar un filósofo, un científico o un artista tienen un origen común, alejado pero no lo suficiente.

Al pasar entre los paneles de Mariella pensé que así se tendría que haber sentido Dios —en caso de que un solo ser fuese responsable de este universo— al cuidado de sus mundos, como si se tratara de un meticuloso jardinero. Se lo dije y el comentario la asombró, ajena a la tormenta que pasaba por mi cabeza.

Cuando salí y le pregunté por Von Bernays comencé a pensar en él y su grupo de amigos, en los lazos que atraviesan el tiempo y el espacio, como rayos de luz, siguiendo las ondulaciones de vava a saber qué fuerzas y acercando realidades, como si se tratara de un ovillo en el que las puntas se aproximan por un extremo pero se separan enormemente por el otro.

Fabiana Sacca y Rosalia Maguid deberían renovar sus suscripciones

Luis Bulgaro y Cristina Rossi también

Cartas de lectores

Hola!

Hace tiempo quiero contactarme con ustedes. Mi nombre es Fernando Flores, del site www.palermohollywood.net. Por favor diganme con quién comunicarme. Saludos.

Fernando Flores

R.de r.: ramona@proyectovenus.org.ar

Estimados Ramona:

Soy un artista visual y docente de Chile, hace poco estuve con Uds. (Milagros y Roberto) en sus oficinas donde me obsequiaron amablemente unos numeros de Ramona papel. Les escribo para agradecerles y manifestarles mi interés por su excelente calidad de información. También quisiera consultarles si es posible publicar información acerca de exposiciones y encuentros en Chile en Ramona internet. Saludos.

Jorge Opazo Ellicker.

Stgo. Chile.

R.de r.: ¡Claro que sí! Deben ingresarla directamente ustedes. Milagros les explica. Cariños.

Julio T:

Te felicitamos !

Has aportado un nuevo integrante al circulo de artistas! Nos enteramos que se llama Renata ... qué extraño que no se llame ramona, no?

cariños
ramona

Amigos:

Mañana inaugura Karina Barg (fotógrafa) en el CCR (coincide con la inauguración de L.M en Elsi del Río, pero lo de Palermo dura hasta las 11 am que quizás estará bueno empezar el recorrido por el recoleta.)

Para los que me han criticado que mis invitaciones son de lo mas "frívolas" insinuando que hablo del vino y no del artista, o si me piden que defina lo que es un "buen artista" es porque en general confío mas en Baco que en cualquier critico o teoría estética como elemento de persuasión para cualquier programa cultural... aunque me alegra saber que a veces me equivoco. Así que para los que les interesa, aquí va el CV de la artista (en el attachment de word) y unas líneas escritas por Erika Escoda para la artista aquí homenajeada:

R.de r.: In vino veritas

Queridos amigos, quería comentarles que hay algunos datos equivocados en la gacetilla de mi muestra en el MNBA- En primer lugar el título es "BONDAGE", NO "veletas históricas", y en segundo, la inauguración fue el 19 de febrero, no el 25. Muchas gracias

Daniel García

R.de r.: Glup. ¿Fue sabotaje?

En el número 29-30 de Ramona dedicado al Encuentro en el Goethe, se mencionan los Proyectos "A" de Patricia Rizzo y "Limbo" de Belen Gache. Si fuera posible para ustedes brindarme el mail de estas personas sería para mi de gran utilidad. Muchas gracias.

Juan López Martínez.

R.de r.: Se los enviamos por línea directa.

Gracias por tu respuesta con respecto a mi pedido. Si pudieras darme el mail de alguna de las organizadoras del evento del Goethe quizás ellas tengan el dato de Belén. Perdón por la insistencia y muchas gracias. Además, quisiera suscribirme a Ramona, ¿en que consiste el tramite?

J. L. M.

R.de r.: milagros@projectovenus.org

common people

siento interrumpirlos en sus atareadas listas de haikus pinches, solo quería que llamemos la atención a la retrógrada y miserable lista de los

no admitidos que tiene la bienal. a saber...todo absolutamente todo el arte electrónico in situ no es raro?...será que lebenglik, bairon y macchi no saben evaluar una animación?... (que les costaba pagarle el viaje a nuestro buen alonso?)...o la real academia blanquense no posee computadoras?...si es así podría pedirse el equipo al artista y listou...no deberían tener verg de pedirlo)...enigüey....sería divertido que se aparezca el grupo etcetera proyectando animaciones "comedoras de bastidores" sobre la puerta del museo durante toda la bienal.. a ver si se asustan:) saludos

mury

reglamento: Art. 7. No serán admitidas las siguientes obras d) Las de arte electrónico (video, animaciones, multimedia, etc). Art. 11. El jurado de selección y premios estará integrado por Fabián Lebenglik, Elba Bairon y Jorge Macchi.

R.de r.: Debe ser para evitar la sobrecarga en el equipo eléctrico.

Natalia Pineau recibe feliz a ramona en su casa	Victoria Ruiz lee ramona todo el día
María Celeste Renzacci debe renovar su suscripción	Esteban Peicovich se olvidó de renovar su suscripción

hola

tengo una consulta; hace ya bastante tiempo que dejé de recibir el correo de ramona por mail!. quería saber si esto sigue funcionando o por el momento esta parado. Tambien aprovecho para comentarles que ramona semanal no aparece en los buscadores web como google o yahoo.! podrian dar de alta todas las seccionesen los buscadores.!!! y tambien para recomendarles una aplicacion web www.movabletype.org para administrar sitios mas especificamente weblogs. pero sirve para actualizar facilmente un sitio y mantener todas las publicaciones ordenadas por fecha y categoria!.. y asi poder consultar por ediciones anteriores! saludos atte.

Jose

R.de r.: seguimos saliendo regiamente. Y en google aparecemos arriba si ponés ramona revista de artes visuales

Querida ramona

no me llegó Ramona 28 (y la doble, del Goethe tampoco). fui eliminado de la lista?

un abrazo

Daniel

R.de r.: No te persigas, se las roban los cadetes.

A quien corresponda:

Necesaría saber si en el último numero de la revista aparece el artículo del belga Le Clark acerca de Esteban Lisa, además necesitaba saber cómo podía conseguir la revista y su valor.

Ignacio Falasca**(Asistente de SZ Consultores en Arte)****R.de r.: ramona consultada por los consultores!****Querida Ramona:**

Soy una investigadora argentina, vivo en Brasil y leo Ramona on-line. Trabajo con la memoria do terrorismo de estado en América Latina. Estoy con un problema. Necesito el artículo Silencios Ruidosos, la entrevista de Boltanski por Marcelo Brodski. (Cristina Rossi me lo indicó como Memorias distantes. Ella también me indicó la materia que sigue y que hace un racconto de la iniciativa de Página 12 (La obra de Boltanski ya realizada por Página 12, artículo de Bruzzone). Cuando abro Ramona 23, ese artículo aparece en la portada, mas en el interior de la revista hay otras materias. Podrían enviármelo por email? Gracias

Maria Angélica Melendi**Universidad Federal de Minas Gerais****Escola de Belas Artes****R.de r.: ¡No se olviden de la memoria!**

María Victoria Arroyo Menéndez
aún no renovó su suscripción

Rolo Juárez
recibe feliz a ramona

Envío esta carta para que se publique en RAMONA para agradecer a todos y cada uno de los que apoyaron con su "abrazo simbólico" la continuidad de EUTOPIA, un espacio de arte en Mendoza que peligraba su continuidad.

Gracias una vez más, un beso,

Eleonora Molina

He aquí la carta:

A mis queridos Amigos:

EUTOPIA recibió tanto apoyo por parte de todos Uds. Que los directivos de MENDOZA PLAZA SHOPPING decidieron renovar el contrato por un año mas junto con la FACULTAD DE ARTES DE LA UN Cuyo.

En el 2003 podremos continuar con la agenda prevista que tiene nuevas visitas nacionales e internacionales, muestras federales, y un par de sorpresas que iré compartiendo a lo largo del año. Una vez mas, Gracias a todos. Un abrazo de Eutopía en retribución a tanta calidez. Atte.

Graciela Distéfano.

Curadora de Eutopía.

Espacio Multidisciplinario de Arte.

Mendoza Plaza Shopping

R.de r.: ramona federal ¡ahijuna!

Ramona es una gran familia, es como pedirle algo a los padres, siempre están allí.

Gracias otra vez,

eleonora

R.de r.: las tías, ele, las tías.

sumamente necesario, rozando lo vital, deseo acceder a revista papel o virtual ramona agradeceré respuesta atentamente

irinosenfeldt@hotmail.com

R.de r.: seré tuya al instante

Les envió la presente gacetilla para publicarla si la consideran de interés y quisiera saber cuál es el monto de la suscripción para el año 2003 y dónde debo enviar el pago.

Aprovecho la ocasión para saludarlos y felicitarlos por la calidad de los artículos publicados

Atentamente

Marta Loredo

R.de r.: espero que te hayas suscripto, sino has hecho la clásica "a que me publican la gacetilla".

Luis Abraham y Rosa Audicio
deberían renovar su suscripción

Paloma Ochoa
lee ramona todo el día

Llego El Dichoso Nuevo Año. Y Del Año Pasado Ni Hablar Que Se Vaya A La M....Cuando Llego Ramona A Uruguay. No Puede Conseguir A Aliscafos De Sponsor. Ramona No Hace Punta ? .Este Año Parece Que Los Reyes No Llegaron. Porque Dicen Por Ahí Que Son Los Padres. Y Los Sudamericanos Somos Guachos De Hace

Tiempo. Me Pueden Pasar El Mail De La Galería Belleza Y Felicidad. Y El Del Museo Nacional De Bellas Artes.Y Si Me Recomiendan Alguna Galería O Institución Cultural Copada También Me Mandan El Mail. Te Quiero Ramona.

Javier Abreu

Tu Psico Killer Uruguayo Personal

R.De R.: pasamos todos los emails, amamos a todos los uruguayos, esperamos todas las invitaciones.

Los mejores deseos para todo el equipo de Ramona y para ramona en su completitud - si cabe- un abrazo,

Mónica Giron

R.de r.: besitos y felicidades

Dice Pablo Suárez sobre el arte contemporáneo: "(...) Yo creo que cuando uno desde pequeño origino sueños en mundos que tal vez no se produjeron nunca, pero no importa, porque al ser soñados son tan verdaderos como los reales, no voy a renegar de esos sueños porque los sueños perduran en uno. No son cosa de otro planeta. Nacieron de mi formación, de mi estructura social, económica, lo que sea, pero nacieron de algo" (En "Recuperando el futuro que queremos ver", Ramona 27, Noviembre 2002, p.53)

QUE EL 2003 LOS ENCUENTRE SOÑANDO

Marcela Römer - Rosario - Argentina

R.de r.: Pablo es un visionario, Marcela, qué le vamos a hacer.

Amigos de Ramona y el Proyecto venus:

Me quedan, sobre el borde de este 2002 que por fin se va, dos cosas: felicitarlos por la página, las colaboraciones y el arte con que se refieren a las artes; y desearle un 2003, como decían antes, "muy venturoso", que quiere decir que sigan hacia arriba y entregando buenas noticias a la noche, que es cuando uno lee Ramona. Un abrazo y que los deseos de ustedes para mí se multipliquen por millones, para ustedes.

Claudio

R.de r.: ¿cuándo podemos vernos otra vez, Clau? Así, al anochecer.

Sonoridad Amarilla debería renovar su suscripción

Pablo Siquier y Pablo Chacón también deberían hacerlo

Amigos

espero que no encuentres excesivo el desenfado dado tuteo que voy a utilizar en este mensaje, pues si bien no nos conocemos personalmente, tenemos, eso sí, un amigo común, Gustavo Marrone. Por cariñosa deferencia hacia Gustavo, y por el hecho de saber que pertenecemos a un mismo arco generacional, es lo que me ha animado (aunque te parezca una problemática absurda *he pensado en ello*) a servirme de la forma verbal que más y mejor rechaza la distancia en el trato personal. Por otro lado, tampoco yo he nacido y me he criado entre los espejos del palacio de Versalles. Ni mucho menos... (*sós del Trianón, del Trianón de Villa Crespo...*)

Lo primero, y muy importante: felicidades por Ramona. De nuevo Gustavo es el feliz causante de mi conocimiento de la misma, ya desde sus primeros números en papel hasta la actual en la red a la que visito con frecuencia (y gusto). Me interesa mucho este inteligente y sutil localismo (y de una gran y abierta sofisticación, en magnífica y fértil paradoja) que me hace conocer la situación artística argentina (tampoco soy ningún ignorante de la misma, sinceramente) desde una vertiente tan alejada de los parámetros referenciales al uso, o al menos tan poco complaciente con los “modos y maneras” impuestos por *otras voces* (más potentes e imperialistas), y por *otros ámbitos* (cínicamente interesados en la “desvelación” o *descubrimiento* del Otro, pa-

ra que, en realidad, ese Otro no consiga jamás la autoridad necesaria para tutear a quienes tan *interesados* están en el multiculturalismo ajeno). Algunas de las extraordinarias conversaciones mantenidas entre artistas, y que periódicamente aparecen en Ramona, bien pudieran ejemplificar ese rechazo a la falsa nivelación impuesta por otros, además de un estupendo documento filológico de lo que Borges con razón definía como “el idioma de los argentinos”. Amigo Bruzzone, podría comentarte más rasgos de Ramona que me resultan en verdad muy atractivos y sugerentes, pero considero que para un primer contacto entre nosotros no es de buen tono magnificar en exceso la situación planteada. Para acabar este apartado, felicidades de nuevo a tí y a tu equipo.

Con este correo me permito enviarte dos archivos. Uno ya lo conoces en parte (aquí te envío la versión completa), pues pertenece al catálogo de la exposición de Gustavo. El otro es un texto donde analizo el ensayo escrito por Andrea Giunta. Este último aparecerá en Madrid en una nueva revista en papel que saldrá en Diciembre dedicada únicamente a comentar ensayos publicados sobre arte contemporáneo. Ahora la pregunta que se impone es la siguiente: ¿Para qué te envío estos escritos? La respuesta es tan rápida como sencilla: porque deseo que sean publicados en Ramona. Por supuesto, tú decidirás si lo crees oportuno o no.

Alvaro Castagnino y Carla Rodriguez deberían renovar sus suscripciones

Ana Madrigal y Norma Werthein aún no renovaron sus suscripciones

Pero al menos quiero dejar constancia que la falsa modestia nunca ha sido muy frecuentada por mi parte. Si algo deseo, lo pido. Nada se pierde en ello. En los primeros números de Ramona tuvisteis la amabilidad de reproducir un escrito mío en el que fantaseaba (puro delirio) con una posible conversación entre Foucault y Mappelthorpe. En su momento no os agradecí que apareciera en la Revista. Aprovecho el momento actual para ello. Bruzzone, de momento nada más y perdona la (quizá) excesiva letra de este primer mensaje. Pronto hará cuatro años de la última vez que estuve en Buenos Aires. Pudiera ser que ha llegado el momento de ir pensando en una nueva visita. Sería el momento de conocernos personalmente mientras tomamos unos de esos maravillosos vinos andi-

nos de Mendoza. !!! Qué ricos son algunos de ellos!!! Mientras tanto, aquí, en Barcelona, tienes a un interlocutor. Y por "interlocutor" entiendo uno de los muchos nombres que posee la palabra "amistad". Recibe un fuerte abrazo.

Luis Francisco.

P.S.: si alguna vez te llega un texto firmado por "Muñeca brava" piensa que soy yo. Es un homenaje al hermoso tango de Cadícamo, y a todas aquellas pibas que han nacido en Villa Crespo, en todas las "Villa Crespo" que en el mundo son.

R. de r.: ¡Brava la "muñeca brava"! Ha desatado otra de las polémicas de la temporada inspeccionando los textos de Andrea Giunta

Nuria Kojusner y Susana Mari vuelvan a suscribirse	Carolina Andreti y Ana García deberían renovar sus suscripciones
Carlos Claiman y Marta Ponce aún no renovaron sus suscripciones	Axel Strachnoy y Mario Sagradini suscríbanse, sean buenos

direcciones

Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alterra (Pinamar)	Martín pescador y Av. Shaw	LU-DO: 10-13, 18-24
Banco Ciudad	Rivadavia 2479 hall central	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Cabaret Voltaire	Bolívar 673	
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
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
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Av. Dorrego 176	LU-SA: 10-12, 16-20:30
Centro de Museos de Buenos Aires	Av. de los italianos 851	LU - VI: 12:30 - 21
Colección Alvear	Av. Alvear 1685	LU-VI: 11-21
Cromatica (San Isidro)	Int. Tomkinson 2940 Local 11 2	
Doque (Barcelona)	Joaquin Costa 47 , Bajos 1	MA - SA: 11 - 14; 17 - 20:30
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20: SA: 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio Vox (Bahía Blanca)	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
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 Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fundación de Arte Cerámico Internacional	Honduras 4642	JU-SA: 18-22
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
Lomo	Costa Rica 4661	
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	LU-VI: 15-20; SA-DO: 11-19
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30 por entrevista
Mosto & Rojas Arte	Paraguay 934 1° G	LU - SA: 17 - 20:30
MOTP (Mar del Plata)	Rawson 3550	LU - VI: 8 - 16
Municipalidad de 3 de Febrero (caseros)	Juan Bautista Alberdi 4840	LU - SA: 17 - 23
Museo Castagnino (Mar del Plata)	Villa Ortiz y Basualdo	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	LU-DO: 14-19
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 16-20
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Palatina	Arroyo 821	MA - SA: 11:30 - 20:30
Proyecteds (España, Barcelona)	Pje Mercader 8 baixos 1	MA - DO: 19- 24
Restó 420	Cabrera 5127	
Sheraton (Mar del plata)	Leandro N Alem 4221	
Sociedad Científica Argentina	Av. Santa Fe 1145	LU-VI 15-20
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Torre Monumental	Av. del Libertador P. F. Aérea Argentina	MI-SA: 12-19
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Vermeer	Suipacha 1168	LU-VI: 11-19, SA: 11-14
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13

muestras marzo/abril

Alio, Jorge	CC San Martín	Pinturas	25.2 - 30.3
Antich, Alicia	CC Recoleta		7.3 - 30.3
Artistas varios	Torre Monumental	Técnicas varias	20.2 - 20.3
Artistas varios	C. de Museos de B.A.	Pinturas	8.3 - 8.4
Artistas varios	Belleza y Felicidad		15.3 - 14.4
Artistas varios	CC San Martín	Pinturas	15.3 - 15.4
Artistas varios	CC San Martín	Instalación	25.2 - 25.3
varios	M. de Arquitectura		12.3 - 6.4
tas varios	M. de Arte Decorativo	Objetos	5.4 - 25.5
tas varios	M. de Arte Decorativo	Pinturas	5.4 - 25.5
tas varios	Luisa Pedrouzo		19.2 - 15.3
Barg, Karina	CC Recoleta	Fotografía	4.3 - 22.3
so, Rosemberg	MOTP (Mar del Plata)		22.2 - 22.3
Battistelli, Alfredo	CC Rojas	Técnicas varias	2.4 - 7.5
Bazán, Sergio	Fondo Nacional de las Artes		18.3 - 30.4
Beckwith, Fisher	CC Borges	Fotografía	1.2 - 30.3
Berni, Antonio	Vermeer	Pinturas	18.3 - 30.4
Berni, Quinquela, Soldi, Forner, Noé, Butler	M. Castagnino (Mar del Plata)	Pinturas	12.1 - 16.3
quel, Cirer, y otros	C. de Arte Moderno (Quilmes)	Técnicas varias	5.3 - 9.4
Burone Risso, Enrique	Zurbarán	Pinturas	20.3 - 20.5
Calderón, Cardozo, y otros	Mun. de 3 de Febrero (Caseros)		7.3 - 28.3
Carrera, Eduardo	Fotogalería del San Martín	Fotografía	1.3 - 30.3
Castellani, Luján	Espacio Ecléctico	Fotografía	9.4 - 9.5
Ceballos, Azul	CC San Martín	Instalación	25.2- 25.3
vich, Felgueiras, y otros	Foto Club Argentino	Fotografías	6.3 - 6.4
Churba, Alberto	CC Recoleta	Arte Digital	6.3 - 6.4
Da Rin, Flavia	La Casa de los Olivera	Fotografía	8.3 - 8.4
Da Rin, Flavia	Boquitas Pintadas	Fotografía	21.3- 21.4
lo, Jorge	Colección Alvear	Oleos	10.3 - 7.4
Dauder, Takeda, Marrone, Ordi	Proyctesd (España, Barcelona)		5.2 - 26.3
Dobarro, Hirsch	Sonoridad Amarilla	Fotografía/objetos	5.4 - 5.5
Fontana, Juan	CC Recoleta	Técnicas mixtas	4.2 - 2.4
Gabler, Patrick	CC Borges	Dibujos	13.3 - 13.4
García, Daniel	MNBA	Pinturas	25.2 - 30.3

Gómez, Norberto	Maman	Esculturas	8.4.2003
Gumier Mier, Jorge	Espacio Vox (Bahía Blanca)	Objetos	1.1.- 30.3
Hand, Margarita	Banco Ciudad	Técnicas mixtas	19.3 - 7.4
Heller, Mónica	Boquitas Pintadas	Instalación	21.3 - 21.4
Iacomuzzi, Pedro	Sonoridad Amarilla	Pinturas	15.3 - 29.3
Inchauspe, Mario	Restó 420	Pinturas	14.3 - 15.4
Iturralde, Santiago	Alianza Francesa (Centro)	Pinturas	5.3 - 28.3
Joy, Marina	Van Riel		18.3 - 20.4
Leventeris, Lidia	Cabaret Voltaire	Técnicas varias	5.4 - 5.5
Mena, Mandagarán	Sheraton (Mar del plata)	Pinturas	7.3 - 7.4
Mendez, Moxey, Pirosanto	Pabellón 4	Pinturas y objetos	8.4 - 26.4
Menéndez, Liliana	Elsi del Río	Dibujos	4.3 - 29.3
Minelli, Gian Paolo	Museo de Arte Moderno	Técnicas varias	12.3 - 12.4
Mogilevsky, Boente	F. de Arte Cerámico	Fotografías/objetos	14.3 - 14.4
Moralejo, Otilio	CC Recoleta	Fotografía	27.3 - 20.4
Newton, Bergemann, y otros	Fundación Proa	Fotografía	22.3 - 22.4
Nigro, Adolfo	Palatina	Collages	12.3 - 7.4
Penalba, Alicia	Maman	Esculturas	6.3 - 6.4
Pola, Diego Gomez	Sociedad Científica Argentina	Pinturas	18.2 - 17.3
Prior, Alfredo	Museo de Arte Moderno	Pinturas	12.3 - 12.4
Quinquela Martín	Alterra (Pinamar)	Pinturas	1.2 - 15.3
Quiroz, Alejandra	Lomo	Pinturas	11.3 - 20.4
Rodríguez, Susana	CC Recoleta	Pinturas	6.3 - 6.4
Rojas, Muñoz, Restrepo	Museo de Arte Moderno	Pinturas	12.3 - 12.4
Sanes, Verónica	La Casona de los Olivera	Pinturas	8.3 - 13.4
Sardón, Mariano	CC San Martín	Instalación	25.2 - 25.3 Soibel-
man, Hakim y otros	La Casona de los Olivera	Técnicas varias	8.3 - 13.4
Tecnovilla	Cabaret Voltaire	Collages digitales	1.3- 1.4
Vaccarezza, Bartolomé	Mosto & Rojas Arte	Pinturas	1.2 - 15.3
Van Asperen, Mónica	Doque (Barcelona)		30.1 - 15.3
Vecino, Pereira	MALBA	Pinturas y objetos	21.2 - 7.4
Villeglé, Jacques	CC Recoleta	Pinturas	20.2 - 20.3
Waisman, Olio y otros	Cromatica (San Isidro)	Pinturas	1.3 - 29.4

ramona se abre a sus amantes

Por unos pocos billetes me entrego a diversos amantes. Gracias a esos pesitos recibirán suscripciones gratuitas las bibliotecas públicas, museos y espacios de arte del interior y también mis esperados corruptores.

PLATONICO \$120

2 suscripciones anuales (1 para el donante, 1 para bibliotecas)

FLIRT \$240

4 suscripciones anuales (2 para el donante, 2 para bibliotecas)

AFFAIRE \$480

8 suscripciones anuales (5 para el donante, 3 para bibliotecas + publicidad en ramona)

CALENTURA \$960

16 suscripciones anuales (10 para el donante, 6 para bibliotecas + publicidad en ramona)

QUERIDA \$1920

32 suscripciones anuales (22 para el donante, 10 para bibliotecas + publicidad en ramona)

Todos los amantes recibirán también obsequios de ramona.

Formas de pago: efectivo, transferencia o cheque
Comunicarse con Milagros a: ramona@proyectovenus.org
o dirigirse a Bartolomé Mitre 1970 5° B
de lunes a viernes de 10 a 14.