

ramonísima  
revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

Buenos Aires  
diciembre 2003  
cinco pesos o cinco venus

38

- Editorial: ramona pasionaria > Ramón & Ramón
- Perdura lo bello y no estos movimientos que tuvieron poca vida. ¿Cuánto duró el fauvismo!/? Dos años > Ignacio Gutiérrez Zaldivar entrevistado por Alberto Giudici
- Novísimos Apuntes sobre Arte Argentino > Rafael Cippolini
- Pensar en conjunto: polémica, arte y capitalismo > Mesa de debate con Valeria González, Santiago García Navarro, Diego Melero y Maxi Jacoby
- Gordín por Aira
- Daniel Link en la Biennale de Venecia
- m777 e Inés Katzenstein en NY
- La construcción de Berni como Borges no da > Reportaje a Guillermo Kuitca por Nicolás Guagnini
- Los Expedientes Glusberg > un seguimiento exhaustivo
- Discusiones sobre la SAAP > Pedro Gaeta y Mariano Oropeza
- Repercusiones Breccianas > Una carta de Jorge Di Paola
- Adelanto del Foro de Discusión sobre Artes Visuales en la Argentina y mucho, pero mucho más

## ramona

revista de artes visuales

n° 38 marzo de 2004

**Una iniciativa  
de la Fundación Start**

### **Editores**

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

### **Concepto**

Roberto Jacoby

### **Colaboradores permanentes**

Diana Aisemberg, Timo Berger,  
Iván Calmet, Jorge Di Paola,  
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,  
Lux Lindner, Daniel Link, Ana Longoni,  
Alberto Passolini, Alfredo Prior

### **ramona federal**

Xil Buffone

### **Rumbo de diseño**

Ros

### **Diseño gráfico**

Willy Goldschmidt + Alejandro de Ilzarbe  
Dpto. Diseño Fundación Proa

### **Secretaría General**

Milagros Velazco

### **ramona semanal en la web**

#### **Editor**

Roberto Jacoby

#### **Implementación web**

Ricardo Bravo

#### **Producción**

Milagros Velazco

#### **Manejo de agenda**

Patricia Pedraza

#### **Diseño web**

Silvia Leone

#### **Líder digital en el exilio**

Martín Gersbach

#### **Suscripciones y publicidades**

Mandar e-mail a Milagros o a Patricia a:  
ramona@projectovenus.org

#### **Publicidad**

Karina Farías

**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@projectovenus.org**

#### **Fundación Start**

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)  
Ciudad de Buenos Aires

## índice

### **3 ramona pasionaria**

**4 Perdura lo bello y no estos movimientos que  
tuvieron poca vida. ¿Cuánto duró el fauvismo?  
Dos años.**

Reportaje a Ignacio Gutiérrez Zaldivar

Por Alberto Giudice

### **8 Episodiómetro: unas radiantes eras imaginarias del arte argentino**

Por Rafael Cippolini

### **14 Pensar en conjunto, polémica, arte y capitalismo**

Charla entre Valeria González, Santiago García

Navarro, Máximo Jacoby y Diego Melero.

### **20 Los todos parciales de Gordín**

Por César Aira

### **24 El arte acorralado**

Por Daniel Link

### **32 m777 en NY**

Por Inés Katzenstein

### **44 La construcción de Berni como Borges no da**

Reportaje a Guillermo Kuitca por Nicolás Guagnini

### **56 Los expedientes Glusberg**

Por Xil Buffone

### **86 La SAAP responde**

Por Pedro Gaeta

### **92 Repercusiones Breccianas**

Por Rafael Cippolini

### **93 Foro de discusión sobre las artes visuales en la Argentina**

### **94 Direcciones**

### **95 Muestras**

# ramona pasionaria

**Por Ramón & Ramón**

**Q**uemos. Y esta vez más que nunca. Será que el verano nos zambulló sin piedad en un mar de pasiones. La felicidad nos volvió a sacudir como lo hizo, juguetona y salvaje, con las ululantes señoras que Bacle retrató, volando en sus peinetones de paseo, en aquella tierna litografía coloreada de 1834.

Deberíamos mostrarnos sosegados, mucho más cool, pero no podemos. El material que ustedes, lectores amadísimos, empezarán a leer enseguida, nos motivó como pocas veces en nuestros años de editores.

La franqueza de Nacho Gutiérrez Zaldívar, la inteligencia de Guillermo Kuitca, el temple de Rosita (o Emei, como ustedes prefieran), la polémica de Jorge Glusberg, la inventiva de los m777 en Nueva York, la fina mirada de Daniel Link en la Biennale de Venecia, el nuevo Foro de discusión de las artes que comienza a latir, los argumentos de la SAAP y la réplica de Oropeza, las repercusiones por ramona 36 dedicada al Maestro Breccia, toda esta avalancha de emociones desbordadas, nos sacuden como al vertiginoso acrílico de las obras más virulentas de Alberto Greco.

El 2004 no nos encuentra renovados. No. Muchísimo mejor: huracanados. Pataleando en el epicentro mismo del tifón.

No exageramos. Tampoco. Tengan por cierto que no mentimos ni un ápice el tamaño de nuestras emociones.

El 2003 terminó a puro vértigo: los ardientes Expedientes Glusberg y el perfecto regocijo de dos muestras memorables (la del maestro Vigo y el cada vez más imprescindible Sebastián Gordín) en un nuevo sitio que se las trae: el Espacio Telefónica, dirigido por el hombre que revolucionó la escena del arte en las puertas de la Patagonia, nada menos que el querido arquitecto Duprat.

Realmente una lástima que, debido a la desprolijidad de la organización en las relaciones públicas, en la inauguración no hayamos podido disfrutar de obras tan bellas.

Como los toros que al redil se arrojan, así nos encuentran.

El mes próximo cumplimos cuatro años. Bravísimos, centellantes. Y hambrientos: porque vamos por más. Y más. Esa es la esperanza que exhiben nuestros corazones llameantes.

Y ojalá los de ustedes.

A vuestra salud.

Y ¡Olé!

# “Perdura lo bello y no estos movimientos que tuvieron poca vida. ¿¡Cuánto duró el fauvismo!? Dos años.”

Como nunca antes, Gutiérrez Zaldívar fundamenta sus criterios de legitimación estética.

Por Alberto Giudici

Ignacio Gutiérrez Zaldívar, 51 años, *Nacho* para el mundillo del arte, no solo es el creador de la Galería Zurbarán, donde en dos décadas realizó más de seiscientas muestras, sino el polémico propulsor de una estética ligada a la figuración que él defiende sin pelos en la lengua como lo único genuino en el mundo de las bellas artes. Con la misma crudeza, se refiere a las nuevas tendencias y a muchos artistas, como De la Vega o Liliana Porter, cuya fama, a su juicio, ha sido “fabricada” por los curadores.

“No tengo una estética, se defiende. Lo que pasa es que en la Argentina la figuración ha sido lo mejor. Yo defiende a los que hacen cosas auténticamente y sin venderse. Y hago abstracción de si me gusta o no me gusta, porque eso es algo subjetivo donde podemos coincidir o disentir. Fijate: Bonevardi era artista mío. Yo le decía: sos el artista más antiguo de la Argentina. Vos sos Pompeya. Si Rothko viviera, ¿de quién sería artista?

Mío. Si Pollock viviera, ¿de quién sería? Mío. Con quién festejó sus 80 años Lucian Freud. Conmigo, con un sudaca desconocido y nos fuimos a Barcelona... ¡A mí me gusta el arte! No tengo una estética. Un caso: Kuitca. Yo lo defiende porque creo que es totalmente honesto y totalmente coherente. Lo que me indigna es que ahora Kuitca no es lo que él quiso pintar sino lo que los curadores han decidido que quiso manifestar. Ves sus primeros trabajos, de un chico de 13 años, y ves que no sabe dibujar, que no tiene perspectiva. ¿Por qué? Porque no lo sabía. ¿Cuál es la explicación del curador? Como él vio que había muchos desaparecidos, hace hombres mutilados, porque ese chico de 13 años quiere hacer su llamado de atención sobre la sociedad que estaba viviendo con gente secuestrada, martirizada y picaneada. Y pasamos a la siguiente sala, y vemos que el dibujo sigue igual y que del color no tiene la menor idea. Y entonces qué pasa: es el chico de 20 años que ante la crisis de la pintura de caballete, porque la pintura de caballete ha muerto, su manera de manifestarse es no utilizar el color. Y así sucesivamente.

Conclusión: las obras de Kuitca importan por lo que el curador decidió que significan. ¿Y qué logran con ello? Producir un retroceso. Hasta hace veinte años, el arte era para las elites, donde jamás te decían quién era el artista, dónde había nacido ni cómo trabajaba. Y ahora nuevamente quieren volver a un arte hermético para diez privilegiados más inteligentes que todos nosotros y que saben ver donde nosotros solo miramos.”

**- Entonces, a tu juicio, ¿qué es hacer arte, hoy, en el tercer milenio?**

-El arte es, después de la maternidad, la mayor creación humana. Lo único que supera a la creación artística es la maternidad. Es eterno y siempre ha sido el mismo. Eso es lo que se ha olvidado. Hay dos puntos que diferencian el tema. Hoy los seres más importantes son los curadores y del ser del que no se habla es del artista. ¿Por qué? Porque los mismos curadores han hecho la canallada, se han vuelto los dueños de la pelota e inventaron el guión. Y lo primero que hace el curador es decir: solo existe la obra y no el hombre que la hizo. Y la obra que yo la he elegido, como yo la he colgado y con el guión que yo armé. ¡Ahora te hablan del guión! Estamos todos locos. Es una representación donde lo importante son ellos, que pasan a ser el Brian de Palma de la película. Con lo cual finamente sacan del escenario al único personaje indispensable en el arte, que es el creador. Pero, perdón, la obra es una consecuencia de ese hombre y sus circunstancias y para los que queremos ver un poco más allá, conocer al hombre es lo que nos permite tener las coordenadas para entender la obra de ese hombre. Eso hay que marcarlo bien.

**-¿Y el segundo aspecto?**

-Es que ya no se habla de bellas artes cuando te guste o no te guste siempre los museos han sido de bellas artes. Pero qué es lo que hacen: te inventan el Museo de Arte Moderno. Porque todo aquello que no es bellas artes, pasa a ser moderno, pasa a ser vanguardia. Por ejemplo Duchamp, ¿qué hizo con su inodoro? Burlarse de todos los intelectuales. Que ellos después lo lean de otra manera..., pero es así. O una lata Campbell, de Andy Warhol: son los iconos en donde el curador ha decidido que eso es arte. Y la gente sigue sin pensar que eso es arte, pero como está toda la maquinaria del curador detrás de ello, haciendo precios records, entonces a la gente le dan otra falacia: arte es lo que vale mucho. No es que vale mucho, sino lo que tiene un precio alto. ¿De qué viven hoy los curadores? De las comisiones que les dan las galerías por las compras que hacen los museos. En Europa, ¿a quién venden las galerías, a los privados? No. Les venden a las fundaciones y a los museos. ¿Y quién les compra? El curador de las fundaciones y los museos, que están en la misma trenza. Esa es la verdad y alguna vez hay que decirlo.

**-¿O sea, que no hay un auténtico mercado para el arte de vanguardia?**

-¡Claro! Esa es otra falacia. No hay mercado. No venden. El señor Kuitca no vende. Simultáneamente con su muestra en el Malba se remató un Kuitca en la Galería Arroyo y se vendió en 45.000 pesos. O sea, 15.000 dólares. Liliana Porter, ¿quién te dijo que vende?. Este chico Girolano, ¿quién dijo que vende? No venden. No te engañes. La realidad es que como no venden, buscan

ese prestigio buscando que algunos giles los compren, como sucede en ARCO. ARCO Moderna, ¿qué fue? : un invento de los españoles para sentirse que eran europeos. Vendieron pescado podrido, como lo que hacen los de ArteBa: premian y llevan a aquellos que nadie consume. Porque otra cosa de la “inteligencia” es estar contra la corriente. El señor Bertani, hace 13 años, era el gran artista de la Argentina. El señor Jorge Glusberg lo llevó al museo y todo eso. Ahora, como el señor Bertani sacó todos los premios y vende, para esta “inteligencia”, ya dejó de ser un artista importante. Le va bien. Un concepto importante para esta inteligencia es que te vaya mal. Y te fabrican historias de que los artistas se morirían de hambre. Por eso en este momento las exposiciones no se hacen para promover al artista y su obra, sino para vender. Yo jamás hago una exposición para vender sino para mostrar un artista y para decir públicamente que sigo creyendo en este artista y yo sigo apoyando a este artista y la venta me tiene sin cuidado. ¿Por qué hago megamuestras en el Palais de Glace? Porque acá, en mi galería, vienen 50 personas por día y al Palais van 1200. Ese es mi lema. Entonces, yo lo muestro y convengo a los demás de que eso es arte... Y la venta es una consecuencia de ello, porque nadie puede amar lo que no conoce. En otra época decían: Nacho la pegó con los muertos. Amorosos, es al revés. Si no valen los muertos, jamás van a valer los vivos. Si yo no lograba que Fader y Quirós, que valían 3.000 dólares, valgan cien mil, ¿cómo hago para vender a Lascano en 30.000? Es una cuestión de lógica cartesiana.

**-Más allá de eso, el interrogante es en qué**

**medida las nuevas formas de expresión tienen validez o significan algo distinto en relación a las formas tradicionales o a los viejos soportes?**

-Creo que no tenemos que hablar de viejos soportes, sino de los soportes tradicionales. Cuando hablamos de viejos, estamos haciendo un juicio de valor. El problema es éste: el hombre siempre busca, en las artes, distinguirse de los demás. El artista es un ser egoísta. La mejor prueba de por qué las mujeres no descolan en el arte no es porque sea un mundo machista, sino porque la prioridad de la mujer es la maternidad y la actividad de las bellas artes es una actividad de tiempo completo, y la mujer –en la sociedad tal como está organizada– ocupa de mil cosas. Para un artista no existe ni la mujer ni los hijos. Existe el arte y en segundo nivel, todo lo demás. Pero la originalidad es el bien más escaso que hay hoy, porque después de 23 siglos está todo dicho y entonces caen en *boutades* como, por ejemplo, pintar al revés, como hace un pintor alemán, o cambiar el continente americano, para demostrar que el sur también existe, que está arriba y no abajo.

**-Sin embargo, la tecnología incorporó nuevos soportes, como el arte digital...**

-Sí, pero el arte con computación no tuvo ningún desarrollo. No pasó nada. ¿Y qué es el video arte? Es de todo aquel que no puede hacer una película. Es una moda. Creo que todo el macaneo que hay hoy viene del lado de los curadores. Y hay una razón económica. Por ejemplo, las instalaciones: son gratis y no se guardan. Cuando pintás un cuadro de cuatro por cuatro hay que tener lugar para hacerlo y para guardarlo. Y apenas un tipo hace una instalación aparece el curador que

hace la teoría: el arte efímero. Lo cual es un absurdo. No creo en el arte efímero. Y además, para llamar la atención, toman símbolos kitsch que “gracias” a los curadores pasan a ser arte. No hay nada más horrible que el sagrado corazón. Entonces le meten unas velas y te hacen una instalación: y pasa a ser arte porque el curador lo decidió. O los enanitos de jardín. Agarrá los muñequitos de Liliana Porter y comparalos con los de Disney o los de *El señor de los anillos*. Qué casualidad: toman iconos. ¿Por qué? Para llamar la atención. Buscan cosas que vienen con un prestigio, no necesariamente artístico, y que ellos, gracias a su “genialidad” le dan la categoría de arte. El señor Balthus no te iba a poner un Mickey Mouse, en cambio mi amiga Alicia Carletti sí lo hace. Mirá que Alicia es buena, pero en su afán de ser moderna, pone esas figuritas para que venga un Miguel Briante y te hable del gesto perverso de las jóvenes de Alicia Carletti. Cuando los artistas no se tienen confianza viven de los Briante, de los Glusberg, de los López Anaya. Y en cuanto a los nuevos soportes, Soldi, en los treinta, hizo chapas retorcidas y lo reputaron. Y en los sesenta, lommi pone un balde de plástico y resulta que es brutal. Solo porque es lommi el que pone un balde de plástico. ¿Eso es arte?

**-Ésa es la pregunta.**

-No, no es arte. Como ese chico Girolamo, que toma modelos famosas. ¿Qué busca con eso? Llamar la atención. Por qué no toma seres anónimos. Puente, que es un señor pintor, no necesita hacer enanitos.

**-Pero también tuvo una etapa conceptual.**

-Está bien que alguien pase por una etapa conceptual. Capaz que vos tuviste tu épo-

ca de alcohólico, pero ya la superaste. Es lo mismo. La realidad, es que el arte siempre vuelve a la belleza. Por eso, después de la maternidad, es lo más grande del mundo. Esa es la realidad y por más campaña que hagás en torno a un pintor, si no transmite belleza, pasará sin pena ni gloria.

**-¿Es el único concepto válido?**

-Sin duda. Perdura lo bello y no estos movimientos que tuvieron poca vida. ¿Cuánto duró el cubismo? 15 años. ¿Cuánto, el expresionismo abstracto? 15 años ¿¡Cuánto el fauvismo!?! Dos años. 1905, 1906. Ni hablemos del surrealismo. Quién habla hoy del surrealismo, de la pintura metafísica, del movimiento dadá. El impresionismo, que va a cumplir 130 años, es el único que perdura. ¿Y por qué? Porque no tiene teoría. Esa es su gran virtud. Ahora, cada vez que hay un movimiento, aparece un curador o diez poetas frustrados que quieren darle una teoría. Sea Umberto Eco o Juan de los palotes. ¿Vos creés que Lucio Fontana se propuso crear la tridimensionalidad en la tela? Es más posible que haya sido una casualidad, y dijo: ¡qué bien que me quedó! Pero lo importante es la leyenda y la historieta que se arma. Como el caso de De la Vega hoy. Es tan triste como yo te lo digo: si De la Vega no se muere a los 41 años, el señor de la Vega hoy no existe. O existiría por sus cuentitos y esos cantitos que componía. Es un producto armado por varios coleccionistas que compraron sus obras. Y buscan el show. Y a mí no me interesa el arte como show. Mi única misión es transmitirle a la gente el placer que es vivir con arte. Nada más.

# Episodiómetro: unas radiantes eras imaginarias del arte

Por Rafael Cippolini

1.

Después llegará el análisis, asumiendo la forma del pathos de su autor, la visión de su experiencia investigativa hurgando y modelando los hechos que, al fin y al cabo, reconstruirá mental y textualmente. Recorrerá cada detalle (los divinos detalles que exaltaba Vladimir Nabokov), dispondrá relaciones entre ellos de manera que configuren un sistema, práctica que conectará con tantas otras, llamadas, según las circunstancias, Historia del Arte, Crítica, Estética o Ficción Teórica.

Así, el examinador cotejará las partes, provocará analogías, similitudes, choques, enfrentamientos y deslizamientos, simulará la neutralidad de sus métodos o afilará sus bordes políticos, sabiendo que su texto, como máquina compleja, proyectará un manual de uso que excederá todos sus sueños.

Pero antes, el génesis de todo, es la caza de la presa. Los métodos son vegetales, avanzan a la velocidad de su savia, se cultivan en viveros de apuntes, de subrayados, de anotaciones casuales que se arborifican.

Pero el zoológico de presas es cuantioso y cada teórico deposita sus anhelos en conseguir la pieza más extraña, singular entre las muy singulares.

Lamentablemente, la competencia lo homogenizará todo. En el cotal, todas las presas lucirán similares porque las tácticas de su captura no tendrán el suficiente estilo. Deberían haber leído a Dubuffet. En febrero de 1969, éste le escribió a Gombrowicz:

*“Sus argumentos no me sirven, no adelantaremos nada rebatiéndolos. No inducen a nada. Ya los he refutado. Le voy a dar uno más, uno que verdaderamente me hiere, que me atormenta terriblemente. Y es que una vez quitada la primera piel de lo que, en nuestro pensamiento y nuestro humor, constituye la aportación cultural adquirida, encontramos enseguida una segunda capa de la misma clase, debajo de la cual encontramos otra, y así indefinidamente mientras nos vamos acercando al centro de nuestra alcachofa; encontramos hojas cada vez más centrales en las que constatamos, mirándolas bien, que ellas también son aportaciones adquiridas; y mirando con lupa el corazón mismo de la legumbre, donde esperábamos encontrar el injerto inicial, solamente vemos el corazón de la fruta, formado por embriones de folíolos adquiridos de la misma forma. Así pues, a fin de cuentas, nosotros no seríamos más que un **centro de aportaciones**. (...) Ahí nos encontramos atrapados, nos vemos obligados a tomar conciencia de que no podemos fiarnos de nuestro pensamiento conceptual,*



*porque nos ofusca e incluso tambalea. Es un instrumento que sólo sirve para pequeños recorridos, pero no para los grandes vuelos. ¡Adiós a los grandes vuelos, a nuestros queridos conceptos de verdad y error, de realidad objetiva o fantasmagórica, de legitimidad o de capricho! Adiós a sus diferenciaciones (a sus mendaces diferenciaciones) entre lo bien fundado y lo mal fundado.*"

Es que la presa también seremos nosotros, teóricos. De la misma manera en que Flaubert afirmaba "*Madame Bovary soy yo*", sabemos que al examinar las narraciones que no nos pertenecen, fatalmente construimos un simulacro de autobiografía. ¿Para encontrar qué? Un Centro de Aportaciones (Dubuffet dixit). Pura y sesuda contaminación. Pero antes, en el génesis de todo, moran algunas otras historias, especies pequeñas.

2.

No estaría bien demorarnos demasiado, ahora, en una disección de cómo Lezama Lima dio vida a sus Eras Imaginarias. Es una historia que todos conocemos. Refreshcaremos nuestra memoria sólo con unos muy breves párrafos suyos, de los años sesenta:

*"Cuando profundizaba en las **eras imaginarias**, estudiando el gran momento de los*

*etruscos, con su rey sacerdote Numa Pompilio, creador del bronce, del culto al fuego ejercido por las vestales, de la cópula del rey con la ninfa Tácita, encontré la palabra **potens**, que según Plutarco representaba en el toscano sacerdotal el **si es posible**, la posibilidad infinita que después observamos en el **virgo potens** – o cómo se puede engendrar un dios por sobrenaturales modos- y llegué a la conclusión de que esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen."*

Las eras imaginarias funcionaron, desde Lezama, como el abracadabrante dispositivo que remarcaba en su gracia y humor que todo centro de una narración es extraño, que toda narración es bizarra en sus formas y que únicamente los *sentidos vulgares*, su semiosis más baja, la distraía a favor de una construcción de realidad aún demasiado burguesa, demasiado decimonónica, muy fuera de siglo.

El sentido de realidad de la Historia del Arte muy a menudo anestesia el *potens*. Nos condena a las más previsible primeras capas de la alcachofa dubuffetiana. Resulta sencillo se bien valorado: un paper, una monografía con dos, tres o cuatro tópicos vigentes (los vaivenes de la globalización, las trampas de los géneros, los tópicos de actualidad política, los derroteros del multiculturalismo, el futuro de lo conceptual), todos

supuestos desde la celebridad de media docena de estrellas teóricas, vivas o muertas (Benjamin, Deleuze, Baudrillard y Negri, entre los más rankeados), más un objeto histórico prestigioso, *cool* (Andrea Giunta nos enseña en *Vanguardia, Inrenacionalismo y Política*, en la página 282, un “Cuadro de puntuación de artistas” de Jorge Romero Brest, exhibiendo un sistema de valoración que otros ejercitarán con creadores de otras épocas).

El sentido de la realidad de la Historia del Arte, una y otra vez, incluso tratándose de una disciplina moderna, vuelve a exponernos su antiquísima dependencia teológica; si las religiones, tanto se ha repetido, existen y se transforman en el temor a un Dios, la historiografía artística, tantas veces, lo hace imbuida por el miedo que el mismo hecho artístico le provoca.

¿Es posible un arte sin explicación?

¿Sobre qué estilo de explicaciones estamos escribiendo?

3.

Los relatos del arte argentino, por supuesto, suelen mostrarse viciados. Sus narraciones nos resultan familiares, recorridas, aunque disparadas a su potens sean tremendamente excéntricas, raras. Si sucumbiéramos a la fórmula borgeana de suplantar el conventillo de la calle Paraná por un templo egipcio para acentuar el verosímil de un contexto (la historia porteña en la piel de personajes de otro siglo y la anécdota arcaica en nuestra más inmediata cotidianeidad), no nos costaría nada afirmar que nuestro arte es raro. En este mismo número Kuitca nos invita a jugar mientras el Canon (el lobo) no está. Si bien resulta indudable nuestro Canon es endeble (con todos los beneficios y pérdidas que es-

to nos devuelve), tampoco es menos cierto que no jugamos mucho que digamos en el bosque, o si lo hacemos los juegos no parecen demasiado divertidos. Sospecho que no por falta de deseo de jugar, sino porque nuestro bosque no es un sitio muy atractivo. Confiamos demasiado en nuestras narraciones para que los relatos de nuestro arte estallen en sus más estimulantes posibilidades lúdicas.

Omar Chabán, a mediados de los ochenta, se convirtió en un empresario exitoso aplicando, como repitió una y otra vez, la siguiente fórmula: *copiar descaradamente*.

*“El público que llena Cemento –repitió en varias oportunidades– no quiere ver y oír bandas de rock con estilo propio. Por el contrario, adoran escuchar en vivo, semana tras semana, músicos locales que imitan a las bandas internacionales a las que no tienen acceso. Por eso proliferan y triunfan las copias de los Rolling Stones, los Ramones, los grupos hardcore californianos o el pop inglés. No toleran la sofisticación en el consumo”.*

Lo cierto, es que en las artes visuales, prolifera una sofisticación de la copia, del simulacro de la teoría. No adelantamos demasiado con respecto a los intelectuales jóvenes de la generación de 1837, cuando se apresuraban al puerto a repartirse los novísimos textos recién desembarcados de Europa. Nada lejos de las imprecaciones de Oliverio Girondo cuando, hace ochenta años, se burlaba del hinchado de *“valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos”.*

4.

**Tres episodios. Tres Eras Imaginarias. Tropos de Transferencia.**

**París, 1926.** Marechal llega a Europa. Es un poeta joven que defiende el verso libre, polemiza con Leopoldo Lugones, desconfía de la literatura gauchesca, se entusiasma con las estéticas que exploran sus compañeros vanguardistas. Entre otros, Xul Solar lo despide de Buenos Aires, desde las páginas de la revista en la que ambos colaboran: Martín Fierro. Compite con el veinteañero Borges en la confección de un pensamiento estético tan criollo como moderno. A diferencia de éste, interesado en unos pocos pintores locales, a Marechal lo cautivan las artes plásticas, sobre las que escribe y reseña, incorporándolas a su sensibilidad. A lo largo de toda su vida alentará las estéticas emergentes y apadrinará a creadores de las jóvenes generaciones. Por supuesto, no es peronista: la cronología se lo impide. Recién llegado a París, recorre los museos y los escenarios de la literatura que adora. Pero, sobre todo, se vuelve habituado de los ateliers de los artistas que entonces conformaban el "Grupo de París": Butler, Basaldúa, Berni, Bigatti, Forner, Fioravanti y Spilimbergo. Que fue un fino interlocutor, lo asevera el hecho de su recreación del *Homo Novus* de Xul Solar, cuya primera descripción, en la novela *Adán Buenosayres*, de 1948, antecede en años a la que el propio astrólogo realizaría bastante a posteriori en una revista. Es posible que este curioso acto de retombée (situación por la cual la causalidad invierte sus polos, de manera tal que los efectos existen aún antes que la causa), desbarajuste y mimesis teórico-cronológica (Xul se sirvió de las licencias poéticas de su amigo), haya provocado distintas repercusiones semiológicas, no siendo ya un fenómeno aislado, sino una evolución estilística. ¿Cuáles distintos tropos sucedieron con los artistas del "Grupo de París", sin que la perspicacia de los historiadores lo advirtieran? ¿De qué forma influyó Marechal en los apuntes y bo-

cetos de sus interlocutores? ¿Dónde se mixturaron los caracteres estéticos de unos y otro en relación a los estímulos poderosos de la capital francesa, tan convulsionada por el surrealismo y el dadaísmo, por esos días?

**Anamorfosis, ciencia y mito.** Severo Sarduy (autoproclamado discípulo de Lezama), en un célebre ensayo publicado originalmente en la revista Quimera y luego recogido en sus obras completas, propone como yacimiento básico de la ficción actual, a modo de mito articulante, la exploración metafórica de la narrativa de divulgación científica. Así es que, el personaje que dinamiza la alucinante acción de su espectacular novela *Cobra* (1972) es una Enana Blanca, inspirada nada menos que en sus lecturas de astrofísica realizadas para la radio francesa. No resulta extraño entonces que, determinados autores busquen los mitos fundacionales de su novela teórica en creadores solitarios, aquellos que algunos críticos describen como constructores de una mitología personalísima. Pues bien: hace unos años, justo cuando tenía en mente un texto que luego publiqué en esta misma revista con el título de **Zooteorikón**, observé, en un leve raptus de hipnosis casual, la disposición que, de los cuadros de Esteban Lisa, Mario Gradowczyk había realizado en una de las paredes de su casa configurando lo que se me antojó un simulacro de tabla de Mendeleiev: los espacios ausentes me sugerían la momentánea ausencia de la obra de Lisa que Gradowczyk, en algún momento, conseguiría. Por alguna razón, la morfología total de todas las formas pintadas por Lisa me presentaron un Renart. Tampoco sabía cuál, pero la imagen fue muy nítida. No por otro móvil, Lisa, artista que me interesaba desde un tiempo antes, ingresó a mi Zooteorikón. No poca fue la sorpresa cuando, no mucho más tarde, recibí un e-mail, firmado

por Isaac Zylberberg, presidente de la Fundación Lisa, que decía:

*"Hemos podido leer su artículo **"Zooteorikón: un zoo para las especies teóricas"**, que fuera publicado en Ramona 24, donde nos enteramos de su intención de hacer un análisis sobre la obra teórica de **Macedonio Fernández, Jorge Bonino, Xul Solar, Gyula Kosice, Esteban Lisa y Emilio Renart**. El motivo de este e-mail es contarle una anécdota que involucra a los dos últimos: En el año 1987 (la Fundación Esteban Lisa contaba apenas con un año de vida) se encargaba de manejar la incipiente Galería de Arte de la Fundación **Claudia Carlino**, quien entonces era alumna de Emilio Renart. Se realizaron en esa época varias muestras en las que participaron alumnos del taller de Emilio Renart, por lo que, en mas de una oportunidad, el estuvo en nuestra casa. En alguna de esas visitas manifestó su interés por conocer la obra de Esteban Lisa (en ese entonces, un absoluto desconocido dentro de la escena de la plástica local). Fue entonces que Carlino le acerco a su taller algunas obras de Lisa. Inmediatamente Renart se comunico con nosotros para manifestarnos lo mucho que lo había impresionado la obra, y ofrecernos su intermediación con el entonces director del **Museo Sívori, Hugo Monzón** porque, según sus propias palabras, "la obra de Lisa no podía seguir en las sombras", tenía que darse a conocer. El propio Renart hizo las gestiones del caso y finalmente, en abril de 1988, se realizó la primera exposición de Esteban Lisa en un museo oficial (un año antes se había hecho la primera muestra de Lisa en la Fundación Esteban Lisa, con lo que se dio por inaugurada la Fundación). Hasta aquí la anécdota que*

*nos pareció que podría serle útil a su investigación."*

¿Por qué mi apenas bocetado Zooteorikón reunió nuevamente a Renart y Lisa en una morfología apenas insinuada por una hipnosis casual? Simplemente, por necesidad de un potens.

**Otro encuentro fabuloso, pero en las sierras.** Un pintor y dibujante muy joven, Víctor Grippo, hacia la década de los años cincuenta se encontraba en Tandil, provincia de Buenos Aires, cumpliendo con el servicio militar obligatorio. Quiso el destino o la suerte, que también viviera por entonces ahí, por problemas de asma, el escritor polaco más importante del Siglo XX: Witold Gombrowicz (el interlocutor de las alcachofas de Dubuffet). Jorge Di Paola, Dipi, escribió en varias oportunidades sobre las vicisitudes de este encuentro y la renguera simulada y provocativa de Gombrowicz en la que fue la primera muestra individual del futuro conceptualista, en la que, además, fue descolgando uno a uno los cuadros exhibidos para observarlos en las posiciones más extrañas. Grippo, como bien dije, era por entonces un *futuro* artista conceptual. Rescatada hace unos años esta escena, puesta en funcionamiento esta breve narración ¿no podrá su potens trazar una transmisión, un tropos más intenso entre los postulados estéticos de uno y otro? O lo que es mejor ¿de qué forma podrá repercutir ese episodio, por décadas casi secreto, en las grandes narrativas de nuestra historia del arte? Porque ya no se trata de mistificar lo anecdótico, sino devolverle su fuerza de extrañeza. La misma extrañeza que también contagia las grandes escenas, sólo hasta que

# ALFREDO PRIOR

## La guerra de los estilos

Museo Nacional de Bellas Artes  
Inauguración: 10 de marzo - 19 hs.



*14 años de apoyo a la cultura argentina.*

Tel/Fax: 4016-0805 - [info@fundacionandreani.org.ar](mailto:info@fundacionandreani.org.ar) - [www.fundacionandreani.org.ar](http://www.fundacionandreani.org.ar)

# Pensar en conjunto, polémica, arte y capitalismo

Charla en el café Malasartes el Martes 3 de Junio de 2003  
entre Valeria González, Santiago García Navarro, Máximo Jacoby  
y Diego Melero.

Publicado originalmente en **REVISTA VIR-  
TUAL HIERBA FRÚ FRÚ**, del sitio **Venus**,  
editada por **Jorge Porcel de Peralta**  
(2003).

**-Valeria González:** El tema de actualidad  
hoy o el trasfondo actual de discusión se im-  
pone casi obligatoriamente porque estamos  
a menos de 48 hs. de un encuentro de deba-  
te que se realizó anteayer el Domingo en  
Brukman entre teóricos y artistas. Se propu-  
so como un encuentro horizontal y de deba-  
te y terminó en la directa manipulación de un  
espacio intersubjetivo por una persona una  
artista plástica de larga trayectoria en el arte

político Emei que se apropió de una manera  
violenta de ése espacio intersubjetivo para  
mostrar a título personal su obra reclamar a  
título personal a todos los teóricos invitados  
de porque no la incluían personalmente en la  
inmortalidad de la historia, entorpeciendo y  
ocluyendo toda posibilidad de debate y creo  
yo esto es lo más grave, no sólo acusando  
de manera incriminatoria a los críticos, teóri-  
cos e historiadores del arte que habíamos  
concurrido allí para debatir sino fundamen-  
talmente a sus colegas, a sus compañeros  
artistas con lo cuales supuestamente esta-  
ban organizando esto por Brukman, como un  
modo de abrirse del sujeto individual , de la  
estructura tradicional de la obra de arte ha-

cia el campo de lo social y demostrando su total imposibilidad de salirse de las proposiciones solipsistas y de un total egoísmo y de una imposibilidad de discutir de otra cosa que no fuera ella misma.

-**Maxi:** Además de la falta de respeto a sus colegas, no tuvo coherencia con la misma consigna de la charla que era discutir sobre el conflicto de Brukman con los cruces y lazos entre el arte y la lucha política de los trabajadores de Brukman.

-**García Navarro:** Sobre esa reunión que habla Valeria, a mí me pareció muy problemático (más allá de la intervención desafortunada de Emei), en un momento también salieron una de

las críticas que hizo Emei, fue que no existiesen en la Argentina historiadores que se hubiesen dedicado a hacer análisis cruzado de la producción de diferentes artistas en varias décadas, y ahí salté en el medio del debate diciendo que era una falta de respeto a mucha gente que había realizado un trabajo muy exhaustivo dedicándole una década a un tema específico y se habían hecho algunas publicaciones de alto compromiso, muy debatibles por cierto pero al fin el resultado de la investigación de una persona. Alguien dijo que porque no se podía criticar a los historiadores si es que los historiadores criticaban a los artistas, entonces la cuestión para mí es pretender hacer una crítica sin ningún fundamento en el

sentido que ya se hizo bastante historia del arte y por otro lado surgieron una serie de reclamos de algunos artistas de que no se los estaba historiando, a lo cual con justificada pasión Roberto Amigo salió a preguntar que porqué carajo él tenía que historiar la producción de los colectivos; ¿cuál es el punto para mí crítico?, ¿cuál es la disfuncionalidad de éste reclamo? El problema es que hay un a priori, un consenso de que los artistas son los sujetos centrales del circuito del arte y todos los demás son actores subsidiarios de esa producción, en lugar de considerar que en un mismo campo que es el del arte hay se centran en la práctica artística, pero hay muchos otros cuya práctica consiste en pensar sobre las relaciones entre arte y sociedad desde una perspectiva más amplia, desde la gestión y a pensar en todas las relaciones que la práctica artística tiene más allá de sí misma, o incluso a pararse como espectadores profesionales en el caso de los críticos o los historiadores, espectadores que se toman tan en serio el trabajo de los artistas que dedican su vida a observar esas

prácticas. Entonces el reclamo que se le hacía a los historiadores como si tuviesen la obligación de historiar y no considerar que también pueden elegir -como lo hacen los artistas- sobre qué quieren hacer.

**-Valeria:** Sí, se esgrimían argumentos en torno de éste reclamo que quedaba fundamentado en un discurso en primera persona, en una desnuda autolegitimación o autocomplacencia, porque yo pienso que es posible reclamar un determinado campo como objeto legítimo y olvidado de una historia del arte, una revisión frente a una cierta historia del arte. Pero ésta observación revisionista debe ir acompañada de argumentos que expliquen la relevancia de ése objeto olvidado, y no usar los nombres propios como punto de legitimación.

**-García Navarro:** Sí, sin duda, porque el otro aspecto del que no hablé es que aquellas personas que se dedican a construir determinadas lecturas a las prácticas artísticas, muchas veces las construyen para intereses



personales o en función de negar la producción de otros, porque simplemente no están de acuerdo con esas producciones, o por motivos extraartísticos.

**-Maxi:** Lo único que no se debatió el otro día son las verdaderas razones -muchísimo más complejas- de porqué las obras de Emei o de quien sea no participaron en las revisiones de la historia del arte de los últimos 20 años. Sólo se habló de razones personales: envidias, peleas. Lo único que se logra así es correr la discusión real a la cultura de la queja.

**-Melero:** No estuve el Domingo, pero se perdió una oportunidad. Sí estuve el día Sábado y cuando llegué me encontré con muchos artistas,- pensé que habría menos- y con una diversidad temática y de implicancia desde el arte a la política o desde la política al arte o desde el arte para con la política en Brunkman. Pensé que habría más militantes políticos mezclados con bolsones de artistas reconocidos y conectados con temas que se conocen como arte político; y había colectivos,

grupos de amigos o de otras tendencias, eso me llamó la atención, luego me pregunté: ¿qué factores extrapolíticos podrían haber pasado en el caso de no haber habido una semana de arte y confección en la que los artistas manifestaron su solidaridad con los trabajadores? Por un lado, un sector de extrema izquierda y de artistas -organizada y organizados- y que pueden influir cómo pasó el Domingo con la intervención de Emei o sino la otra un grupo de obreros despedidos de su trabajo absorbidos e influidos por alguna corporación sindical a la usanza neofascista.

**-Maxi:** Bueno, el chiste que habíamos hecho en su momento era que la charla pasó de ser "arte y conflicto" del cual no se habló a ser "el arte y sus conflictos" haciendo todos una autoterapia, micrófono en mano. En ningún momento se discutió ni siquiera el posible análisis de la semana crítico, y ni Magdalena ni Emei pudieron dialogar con los teóricos y ni siquiera con los trabajadores de Brunkman presentes.

**-Melero:** Me parece importante el nivel académico de los historiadores, teóricos, sociólogos, filósofos que fueron a escuchar el debate del Domingo como para contrarrestar la imagen neopopulista.

**-García Navarro:** Diego, lo que se produjo el Domingo fue una cooptación. Así es con los grupos partidarios que están encerrados en sus programas e intentan ponerlos a presión sobre una realidad que es mucho más viva que ésta; en éste caso una artista produjo la cooptación y organizó secretamente un encuentro en función de sus propios intereses, por el contrario todos los que pudieron zafar de la cooptación en ése debate no hicieron más que resaltar la multiplicidad de intereses, de acciones, de formas de vida y de maneras de entender su posición en el mundo; creo que éste es un problema de fondo que frecuentemente dejamos de lado: la posibilidad de construir una posición ética ahí está el verdadero compromiso.

**-Valeria:** Vos hablabas de una posición en el

mundo más viva, entiendo que en referencia a determinadas prácticas, decisiones y acciones precisamente articuladas, por ejemplo en el contexto de la reapropiación de la fábrica Brunkman.

**-Santiago:** Y también me refiero a la práctica de una cantidad de artistas, historiadores, curadores, críticos, etc.

**-Valeria:** Y Diego hablaba de una oportunidad perdida y estoy de acuerdo, oportunidad perdida de encuentro, de pensamiento en conjunto, y lo dije precisamente el Domingo en “la carpa del desencuentro”, que estábamos en un espacio corrido, fuera del arte, que en su inmensa mayoría éramos los mismos y no obstante no quise implicar con esto que habría una falta de oportunidad. La oportunidad de poder pensar la debilidad relativa de las prácticas artísticas en el contexto del renacimiento de lo que el colectivo “Situaciones” llama “emergencia del nuevo protagonismo social”, y que ésa conciencia

de debilidad relativa podía ser un momento paradójicamente, o no tanto, de enorme fuerza e intensidad para el arte; se perdió también la oportunidad de poder avanzar un pasito más en ésta reflexión de la posición de relativa de las prácticas artísticas en el campo extendido de la creatividad.

**-García Navarro:** Se podría agregar que la redefinición de lo que entendemos por arte y su posible ampliación al concepto de creatividad también supondría una revisión de la figura bastante cerrada del artista, del teórico, ...

**-Valeria:** del sujeto individual, la obra de arte como objeto.

**-García Navarro:** todas formas que reaparecieron en la semana cultural por Brukman a la "usanza antigua" en el sentido que la ocupación de la plaza consistió fundamentalmente en el traslado de objetos hacia un espacio abierto, en lugar de pensar qué posibilidades nuevas suponía la plaza como ámbi-

to específico y el contexto de solidaridad con el conflicto de los trabajadores y trabajadoras de Brukman.

**-Maxi:** Estoy pensando en la idea de multitud, que desde que nos fuimos de la plaza no puedo dejar de recordar; idea de moda y vieja a la vez, que se relaciona con las intersubjetividades, ignorada en el encuentro por los artistas que deberían ser los primeros en propagarla, o defenderla ya sean artistas políticos, light, o pintor de bailarines de tango en la Boca es la actitud primera ética antes que el subgénero o categoría artística a que se dedican...

**-García Navarro:** Creo que el mayor problema es que en estas charlas de "arte y política" no se menciona la relación del arte frente al capitalismo. Es un punto central a debatir. Claramente el capitalismo construye una red de relaciones que son obstrucciones para la práctica de libertad, pilar del arte.

**-Valeria:** Sí, el problema es que es también en el seno del capitalismo donde se desarro-

# Los todos parciales de Gordín

Por César Aira

**S**i yo fuera Gordín (pero no lo soy) me haría dos preguntas, las más prácticas o las menos filosóficas: ¿Cuánto tiempo lleva reproducir una situación? ¿Y qué soporte usar? Empezaría con ese cálculo de plazos y materiales. Las respuestas explicarían mi modo de vida, mi estilo, mi ocupación: las andanzas por ferreterías y casas de iluminación, las sesiones de yeso y resina, el fútbol, las películas viejas. “Situación” podría reemplazarse por “circunstancia” o por “momento”, o más simplemente por “escena”. No se trata de nada demasiado específico sino apenas de lo que pasa. Y por otro lado Gordín es muy capaz de crear circunstancias no circunstanciales, o momentos

sin tiempo, o escenas vacías. O situaciones fuera de sitio. Ni siquiera es necesario que pase: se lo puede soñar. Pero las situaciones entre las que vivimos, las que atravesamos sin cesar para vivir, lo invitan a reproducirlas. No como ilustraciones, sino por la idea de la que surgieron y que expresan. Quizás por eso para él es importante el fútbol, como modelo o ready-made de las situaciones, que se suceden en esquemas fugaces y todas ellas encuentran su lugar en un repertorio de sucesos significantes (en el reglamento o en el campeonato). Aquí el tiempo es el domingo, y el soporte es la mitología erudita del fútbol. Supongo que la fluidez con que pasan las cosas en el fútbol, esa fluidez accidentada propicia a la ensoñación creadora, le sirve de contraste vacacional a los engorros de lo

inerte.

El fútbol tiende a ser todo para el aficionado intensivo, el mundo fútbol, y del mismo modo el artista siente la tentación de volverse “artista total”, de hacerlo todo en arte; la actual explosión de los soportes propicia esta tentación. Pero ser un artista total es muy limitado, porque hay que dedicarse a un solo todo. Por mi parte, prefiero los todos parciales de Gordín, hechos un poco al azar de sus encuentros y ocurrencias.

La situación en el mundo ya está hecha de materiales, y los materiales tienden a la representación. Porque un material representa a otro, en una ronda de lo concreto que el ojo del artista sabe poner en movimiento, invertir, intercambiar los eslabones. Antes, en el principio, está la acción. ¿Qué hacer con lo que

pasa? Reproducirlo. Ése es el impulso inicial, porque es el impulso del pensamiento mismo.

El paso siguiente es pensar cómo hacerlo. Encontrar las coincidencias entre lo grande y lo pequeño. Encontrar esos cristallitos de luz electrónica celeste que puedan representar los ojos de la bella vampira. Y hacerlos funcionar.

El mundo se vuelve artista mediante el trabajo. y Gordín parece ser un gran trabajador, como todo artista. Es cierto que hay que volver a definir el trabajo. Las máquinas lo hacen por uno, pero antes hay que hacer las máquinas, y ahí está una de las claves de Gordín, para quien las situaciones o escenas funcionan como máquinas. Por algún motivo, hemos empezado a apreciar más a los artistas que no trabajan de artistas, sino a los que proponen nuevas invenciones de sí mismos como artis-

tas. Como en “Las Ruinas Circulares”, se trata de la laboriosa artesanía de fabricar un soñador.

En ese famoso cuento de Borges, el demiurgo empieza creando un corazón (la lleva catorce noches), y alrededor de él va armando al hombre completo. El dato principal de esa fabricación es que las dimensiones del corazón con el que se comienza deciden las de todo el resto. Y, en efecto, sucede que el soporte primario de la representación material es el tamaño. Las obras de Gordín tienen el tamaño correlativo a la primera pieza que encuentra; pero no es exactamente un objet trouvé; también tiene algo de objeto buscado: está a medio camino entre lo buscado y lo encontrado.

La obra está entre el instante de su concepción y el tiempo extenso de su elaboración. El dio-

rama convencional está hecho de puro tiempo extenso, el tiempo del trabajo de hacerlo. Los de Gordín, si pueden parecer dioramas, y aun si lo son, tienen en el centro un instante de fabulación que anula el tiempo.

La fábula es el transformador del trabajo en no trabajo. Muda, fijada en el espacio-tiempo, una situación puede ser de fábrica o de fiesta. La presencia de las máquinas suele decidir en favor del trabajo, pero como la obra es una situación-máquina, o máquina soltera, la ambigüedad pasa a otro nivel. En la obra del joven Gordín abundaban las imágenes de trabajo: después fueron tomando volumen, las obras mismas se volvieron máquinas y ocuparon todo el tiempo, desaceleradas por una cierta dificultad de fabricación inherente a las tres dimensiones. El tiempo que lleva la fabricación de los objetos es el control de calidad

24 de marzo al 30 de abril

LEON FERRARI  
pinturas, dibujos, objetos

Nuevo Espacio  
FLAVIA DA RIN  
Fotografías

del

Ruth Benzacar  
Florida 1000  
4313-8480  
Buenos Aires  
Argentina

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

LU-VI: 11:30-20;  
SA : 10:30-13:30

## A propósito de la 50ª edición de la Bienal de Venezia

Por Daniel Link

Para Stendhal, Italia era una caja de sorpresas que contenía todo el arte (todo el arte existente, pero también todo el arte posible, porque el arte es precisamente esa tensión entre lo posible y lo existente, entre posibilidad y necesidad). Y como si de una serie de muñecas rusas se tratara, cada ciudad italiana contiene en sí misma (para Stendhal, pero también para nosotros) la totalidad del arte: Firenze, Mantova, Roma (la serie puede seguir hasta el infinito y, desde ya, hasta la náusea). Paradigmáticamente, Venecia, esa gema del Adriático, ese puente entre dos mundos, ese señuelo para turistas, convertida hoy en parque temático que contiene la totalidad de la belleza (posible o existente).

No es casual, pero igualmente no deja de producir un cierto vértigo, que *dentro* de Venecia se pueda encontrar todavía *otra* muñequita rusa (otra caja china): la Biennale o Grande Mostra, que contiene (o al menos eso pretende) la totalidad del arte contemporáneo: las utopías, las rupturas, las crisis, el canon, la clandestinidad, los sueños y conflictos del arte.

Precisamente para liberar al arte de toda dictadura (o para ponerlo, más bien, bajo una dictadura de otro signo), el director general de la 50ª edición de la Bienal de Venecia, Francesco Bonami, decidió repartir la responsabilidad de la Biennale en once curadores (ver recuadro aparte), lo que no hizo, en principio, sino multiplicar el vértigo de la multiplicación del todo en cada parte. Once miradas, podría decirse, y cada una de ellas pretendía presentar al menos *una* forma de

la totalidad del arte y la belleza (posible o existente).

Lo lógico (y lo verdaderamente hermoso) habría sido que en alguna de esas secciones apareciera una parte —una instalación o una pieza de arte— que contuviera, en sí misma, todo el arte, para siempre jamás. Pero ese descubrimiento tal vez sea imposible o dependa del transcurso de las eras. En lo que a la curación oficial y colegiada de la Mostra se refiere, al menos, esa última (o penúltima, según la lógica del umbral y de la infinitud característica del arte) no apareció nunca. Y los críticos cayeron como chacales sobre la 50ª edición de la Grande Mostra para denunciar su impostación, su falsedad, su excesiva politización o la oscuridad de los conceptos que la organizaban, para censurar lo que había sido seleccionado y para lamentar lo que había quedado fuera. Si lo que Bonami quería era un acontecimiento, hay que reconocer que lo consiguió, aún cuando el recorrido de la Biennale haya resultado decepcionante para muchos.

### Partes del todo

La 50ª edición de la Bienal de Venecia tuvo lugar entre el 15 de junio y el 2 de noviembre. A la cifra, que convocaba jubileos, celebraciones y balances, se sumaron varios récords: 380 artistas participantes, 3 sedes (los históricos jardines de la Biennale, con sus pabellones nacionales, el recientemente incorporado Arsenale, un vasto pabellón industrial apenas recompuesto, muy en la línea de intervención de los restauradores italianos, y el Museo Correr en plena Piazza San



Marco), 63 representaciones nacionales y 19 muestras especiales.

El desafortunado título de la muestra fue *Sueños y conflictos. La dictadura del espectador*. Desafortunado porque de su sintaxis pareciera deducirse algún tipo de argumentación, como quien dijera que la dictadura del espectador se expresa en sueños y conflictos; o tal vez que los sueños y los conflictos (del arte) son el dictado del espectáculo. Pero nada de eso parecía estar en la cabeza ni de Bonami ni de sus curadores asociados.

Se trataba, por un lado, de dar cuenta de la totalidad del arte contemporáneo (entendido como un ramillete o gavilla de sueños y conflictos) y, por el otro, de liberar al arte de la dictadura del curador/ autor, para sujetarlo a la dictadura del espectador o, si quiere, para devolver al espectador una cierta soberanía sobre el juicio estético. Un movimiento dialéctico que, más allá de las buenas intenciones, no podía sino resultar en un salto mortal con la muerte asegurada: un suicidio.

En el texto de presentación del catálogo oficial de la muestra, "Tengo un sueño", Bonami razonaba sus elecciones en estos términos:

"Durante la última Biennale, Harald Szeemann presentó el *capolavoro* seminal de Joseph Beuys, *Das Ende des 20. Jahrhunderts*, una suerte de campo magnético creativo en el cual el tiempo y el espacio necesitan de la cálida energía que emana de nuestra presencia, para entrar en la nueva dimensión del siglo XXI. Para Beuys, la escultura era un pretexto para tratar la sociedad como materia viva modelada por un esfuerzo creativo colectivo que tendía a transformar nuestra

identidad espiritual. Para Szeemann, *Das Ende des 20. Jahrhunderts* era el gesto mágico y simbólico que cerraba la época de oro de los Grandes Curadores –una época que el propio Szeemann había inaugurado hacia fines de los años sesenta. El siglo XX de la "Grande Mostra" se desarrolló a partir del punto de vista singular del curador/ autor. La finalización de ese ciclo obligó a mi generación a pensar un nuevo proyecto de muestra, un nuevo modo de operar que sirviera para transformar adecuadamente la identidad y el futuro de la Grande Mostra. Así, si por un lado la energía estática y monumental de la piedra de basalto de Beuys cierra el siglo de Szeemann, por el otro la intangible tensión detrás de la dimensión religiosa y la pura simplicidad de la existencia cotidiana expresada por *Praying to Safety* de David Hammons, con sus dos Budas que rezan enfrentados, sobre un alfiler de gancho, abre, como símbolo para mi generación, una nueva época de la Grande Mostra.

El basalto y el alfiler de gancho. Emerge claramente, en dos materiales extremadamente diferentes, el diálogo entre dos visiones y dos modos de dirigirse al mundo a través de una muestra de arte contemporáneo. La piedra de basalto de Beuys asume en sí misma el peso de la civilización, mientras el alfiler de Hammons alude a la busca de sentido a través del vacío. Fascinado por el budismo zen, Hammons ha afirmado: 'Pienso que hay muchas formas de arte en el mundo... La gente no consigue enfrentar el vacío, y cuanto menor es el número de hechos, mayor es el número de las posibles interpretaciones'.

Un curador que acepte sus propios límites debería actuar como para comprender un mundo articulado a través de las contradicciones inherentes a la multiplicidad y la diversidad de ideas. La Grande Mostra del siglo XXI debe mostrar que en el interior de la estructura de una muestra coexisten la multiplicidad, la diversidad y la contradicción. Debe reflejar la nueva complejidad de la realidad, de las visiones y de las emociones contemporáneas. Los grandes curadores del siglo XX reflejaban una actitud casi cristiana en la confrontación de la Mostra, como si intentaran la conquista moral y cultural del mundo, mientras hoy la actitud del curador debe ser más pagana. La muestra, como la tragedia griega, debe ocuparse del encuentro de los elementos irreconciliables<sup>1</sup>.

Es posible que Bonami haya acertado en esto: cualquier síntesis estética nos parece hoy imposible y la muerte del autor, que la literatura reconoció antes que cualquier otra manifestación estética (incluso el cine), impediría la imposición de un punto de vista único. Fragmentado el universo del arte, irreconocible incluso la *experiencia* del arte (¡sobre todo en Italia!, ¡en Venecia!), lo mejor es el reconocimiento de los propios límites del curador/ autor y ofrecer el arte en la pila sacrificial del espectador y su dictadura, que es casi lo mismo que decir (pienso, arriesgo) la dictadura del consumo. Es obvio que Bonami juega con cierto parentesco entre su "dictadura del espectador" y la dictadura del proletariado, pero también es bastante obvio que esa identificación inmediata en modo alguno se sostiene más allá del juego de palabras.

Es, sin embargo, cierto que, aniquilado el punto de vista único del arte (o sobre el arte), lo que quedaría es la ubicuidad del arte, el arte en todas partes *-sogni-*, el arte incluso en la política (o viceversa: la política en el arte) *-conflitti*. Hasta allí vamos bien, es decir: estamos todavía detrás de las grandes utopías del arte del siglo XX.

Lo que habría que preguntarse es si al liberar al arte de la dictadura de *una* mirada y ponerlo bajo el imperio de *algunas* miradas (en este caso, once) no se estaría sencillamente vistiendo a una monarquía absoluta con los ropajes (más acordes con los tiempos) de una monarquía parlamentaria. Después de todo, nada garantiza que el pasaje de *una* mirada a *algunas* miradas incluya (aunque sea *in nuce*) el calidoscopio de *todas* las miradas.

Sobre todo porque esa mirada-monstruo, esa mirada de mosca, esa mirada más allá de lo humano, sólo puede entenderse hoy (después de las vanguardias históricas, después del posmodernismo, después de neomodernismo, lo que se quiera) como el borde exterior del arte: aquello que es su límite y, también, su aniquilación, es decir el mercado.

El además pluralista de Bonami podría entenderse, en suma, como un gesto de populismo estético: no el fin del juicio estético de los mandarines, sino precisamente su potenciación, el arte garantizado no por el capricho de uno solo sino por la sabiduría de unos cuantos. ¿Pero es que el arte necesita de una autenticación semejante? ¿Y si la necesita, no será porque su supervivencia se encuentra ciertamente en grave riesgo?

La *dittatura dello spettatore*, tal vez, se habría expresado mejor a través de una no-curación que de una curación colegiada. El arte de *todas* las miradas habría podido surgir en una Venezia concebida como un gigantesco laboratorio en el que cada cual habría mirado o votado (digamos) el arte que quisiera reconocer como tal. Para salvar la Biennale (como antes se decía: para salvar el arte), la mejor estrategia habría sido disolverla y borrar sus límites en una continuidad absoluta con la muñeca rusa que la contiene, Venezia y luego con la otra, Italia, y así hasta llegar al mundo. O, de manera todavía más radical (volveremos sobre esto): restituir el misterio del arte haciendo funcionar la Biennale a puertas cerradas, como quien directamente desvincula al arte de los circuitos tradicionales de consumo y lo pone en otra parte, en un desierto de razón y de creencia: ante la ley.

Porque Bonami nos pedía que abandonáramos una concepción cristiana del arte, y nos decía que debíamos ser paganos. Nosotros podríamos haberle confesado que su pedido nos llegaba cuando ya habíamos perdido la fe (en Dios, pero también en el arte) y era demasiado tarde, incluso, para lágrimas. La muerte de Dios no es sólo la muerte del Dios cristiano, sino la muerte de todos los dioses, aún los múltiples dioses del Olimpo, los dioscellos de los bosques, los ríos y los montes, las musas, los penates y los lares. La última caja del arte veneciano, la última muñequita rusa, la Biennale, estaba pues ya vacía de antemano.

La *dittatura dello spettatore*, no casualmente, podía percibirse con mayor claridad y

mayor dramatismo en las colas de turistas que pugnaban por entrar en San Marco, que atestaban (que atestaron, que atestarán para siempre) el Rialto; también en el pérfido son de las canciones que entonan los *gondolieri* y en las carteras especialmente producidas por Prada y Luis Vuitton para mujeres japonesas.

En ninguna otra parte como en Venecia puede *sentirse* la soledad del arte contemporáneo, su marginación, su incapacidad para hablar la misma lengua y soñar los mismos sueños que sus espectadores. En ninguna otra parte como en Venecia puede sentirse hasta qué punto el arte contemporáneo está acorralado por sus propias contradicciones y sus propias imposibilidades. Y en ninguna otra esfera de experiencia del mundo contemporáneo lo político aparece tan reificado como en la esfera del arte.

Acorralado por su propia dinámica, el arte de la Biennale, globalmente considerado (porque es verdad que había obras soberbias, meditadas y destinadas a marcar la dirección del arte del futuro), oscilaba peligrosamente entre la doble trampa de la cháchara política y el efecto decorativo.

### El Aleph

Si es verdad que Italia es todo el arte posible y existente, que funciona sobre la base del vértigo de la multiplicación del arte en escalas cada vez más mínimas, pero siempre con un efecto totalizador, entonces Italia es un fractal. Y por eso cada ciudad italiana (Venezia como paradigma) encierra también la totalidad del arte. Cada *piazza*, cada *via* y cada piedra gritan su pertenencia al mundo

del arte. Y a eso se suma, naturalmente, el eco de los relatos que se imprimen sobre Italia y sus "bellas ciudades", desde Stendhal hasta Patricia Highsmith. Demasiado arte, podría pensarse con razón. Y eso porque la lógica de acumulación del arte es la misma lógica burguesa que se aplica a cualquier proceso de acumulación.

Si en Firenze la Galería de los Uffizi (tan endiablidamente célebre que las aglomeraciones de turistas forman colas de varias horas ante sus puertas, cada mañana de cada día de todo el año) resulta decepcionante *por definición* (dado que guarda *todo* el arte, la galería de los Uffizi guarda también el arte malo), otro tanto podría decirse de la Biennale. Aún cuando la Grande Mostra de Venezia haga foco en un período diferente del proceso de acumulación estética, responde a la misma lógica burguesa del *todo por el todo* y no de *la parte por el todo* (que sería, en verdad, una lógica diferente, una lógica inorgánica y, por lo tanto, vanguardista).

Por eso, el ojo hambriento de una nueva escala fractal tropieza en esa caja de sorpresas (que está dentro de una caja, dentro de otra caja), y se vuelve imposible (o casi) encontrar la pieza que funcione como la clave que organice el conjunto. Resultará obvio decirlo, pero el proceso de acumulación burgués bloquea el desarrollo del arte.

Más allá de los éxitos relativos o absolutos de cada edición de la Biennale (y habría que tener una experiencia en muestras internacionales un poco mayor que la mía para poder sostener un juicio justo en este punto), lo cierto es que la Grande Mostra funciona como una cámara de resonancia de los pro-

blemas con los que se enfrenta el arte contemporáneo. O mejor: como una cámara legislativa en la que el arte es convocado para que comparezca, explique y diga lo que sabe sobre el mundo. Y por eso se busca en la Biennale (y se espera de ella) una *obra total* que lo diga y que lo sintetice todo sobre el estado del arte, de la imaginación y del mundo, del mismo modo que en las épocas (heroicas de distinta forma) de Richard Wagner o de Bertolt Brecht.

No dilatemos la respuesta. La obra más emblemática de la 50ª edición de la Bienal de Venezia (ésta en la cual, podría decirse, aparecía todo el arte posible o existente) no formaba parte de ninguna de las secciones oficiales (cajas vacías, por lo tanto) sino de uno de los pabellones nacionales, el de España, que exhibía una única obra de Santiago Sierra (1966). Según Rosa Martínez, comisaria del pabellón español, "para este único evento, Sierra actualiza sus obsesiones fundamentales, mientras, al mismo tiempo, se coloca respecto de la rica tradición española de crítica social de la que Goya y Buñuel son dos de las máximas encarnaciones. El surrealismo, el teatro del absurdo y la psicología de masas abren su trabajo a nuevos horizontes estéticos, políticos y existenciales".

Lo que Sierra hizo para el pabellón español de la 50ª edición de la Bienal de Venezia fue sencillo y contundente como el resto de su obra. Si uno pretendía ingresar al edificio neoclásico de España se topaba con un muro de ladrillos grises de cemento. Parecía que la entrada estaba por alguno de los bordes, y había que arrastrarse de costado en-

tre dos paredes con olor a cemento y cal y que formaban un pasillo demasiado estrecho como para avanzar de frente. Y entonces se descubría que no, que por ahí no se podía entrar. Un letrado, afuera, aclaraba que había otra entrada en la parte trasera del pabellón, reservada exclusivamente a ciudadanos españoles que pudieran acreditar su ciudadanía mediante el correspondiente documento de identidad. Un miembro de los *carabinieri* italianos custodiaba esa puerta. Ni siquiera invocando mi condición de periodista y mostrando mi acreditación pude conmovir a ese *Turhüter* que, a diferencia del de Kafka, no sostenía el suspenso sobre la posibilidad de entrar en el futuro sino que decía solo “No” y “No es mi decisión”. Quiso la suerte que el fotógrafo que me acompañaba, Sebastián Freire, portara con él su pasaporte español. Y pudo entrar. Lo que vio adentro, ni yo lo sé. No hacía (no hace) falta.

Al prohibir el ingreso al pabellón español a cualquiera que no tuviera carta de ciudadanía, Sierra conseguía desbaratar precisamente *la dittatura dello spettatore* o denunciarla como una falacia. Si por un lado su instalación funcionaba como una declaración de principios contra las políticas migratorias de Europa (el sentido más obvio de la obra, el más a tono con la politización general de la Mostra), también podía entenderse la como una reflexión sobre la situación del arte. Hubiera algo dentro del pabellón o se tratara sólo de un espacio vacío, lo cierto es que el arte ofrecía allí una resistencia a la mirada y era el artista quien decidía, caprichosamente (si se quiere) lo que podía o no mirarse. Sierra marcaba una separación, una

frontera, un límite: el arte, en efecto, acorralado y puesto bajo custodia militar.

Todo el arte —Goya, Buñuel, el surrealismo, el teatro del absurdo (según Rosa Martínez), pero también Kafka, y la Biennale entera— pasaron por esa declaración artística de Sierra que, no casualmente, estaba al margen de la selección de los curadores oficiales de la Mostra que bien podrían haber reproducido el gesto y hacer de la Biennale el mismo espacio exclusivo para ciudadanos tales o cuales.

Otra de las paradojas que la instalación de Sierra planteaba interpela precisamente al Estado, que patrocina formas de arte que niegan o critican precisamente sus políticas de Estado (en este caso migratorias, pero bien podrían ser económicas o culturales).

Y, finalmente, Sierra venía a decir que de todas las artes, la única que todavía tiene algún tipo de eficacia (algún tipo de potencia) en relación con la vida de las personas (los ciudadanos, pero también aquéllos que ni siquiera alcanzan ese umbral) es la arquitectura: piedra sobre piedra, ladrillo sobre ladrillo como único arte posible en un mundo cada vez más (como bien lo recordó Bonami en la presentación de la Mostra) dominado por el terror, las alambradas y las intolerancias de todo signo.

“*La Platea de la Humanidad*, la Biennale de 2001”, escribió Bonami, “se cerraba con la espiral de Richard Serra, obra definitiva, lugar simbólico cerrado por paredes de hierro. *Sueños y conflictos* pone al final de su recorrido *Estación Utopía*, un territorio de tránsito, babélico y visionario, incompleto e infinito, alimentado de las ideas, de las visiones,

de las esperanzas, de los sueños no sólo de los curadores y de los artistas sino también de todos los que decidieron atravesarla". A esa visión un poco cándida y un poco condescendiente (en definitiva, a esa imagen un poco débil) del presente, corresponde oponerle la visión escéptica y tal vez dictatorial de Sierra: a través de su obra, los sueños y conflictos *no pasan* y quedan detenidos, abandonados, como una resaca en la cual cada uno, en la medida de lo posible, encontrará una cajita de sorpresas que le diga cosas. Y así, hasta el infinito.

Había, dentro de la Biennale, pues, todavía otra cajita china, otra muñequita rusa, que había escapado al control de la curatoria colegiada. Y como esa caja se resistía a la mirada, en su misterio podía suponerse o adivinarse la continuidad del arte en otra caja de sorpresas (y luego en otra, y otra más). ¿Había más? Los que no somos ciudadanos españoles (es decir: la mayoría del mundo), nunca lo sabremos.

#### Itinerarios

La sección principal de la 50ª edición de la Bienal de Venecia, *Sueños y conflictos. La dictadura del espectador*, estuvo al cuidado de Francesco Bonami y Daniel Birnbaum y llevaba por título *Retrasos y revoluciones*. También en los Jardines de la Biennale, Maximiliano Gioni presentó *La zona*, un "espacio de comparación y plataforma de diálogo, en el que se experimenta una nueva imagen del arte contemporáneo italiano" y los diferentes países instalaron sus pabellones nacionales (29 en total). En el Arsenale, la sección *Clandestinos* (curada por Francesco Bonami) proponía un espacio "donde los criterios de valoración y las condiciones de

producción artística están en evolución continua". *Líneas de falla* (curada por Gilane Tawadros) se concentró en el arte africano contemporáneo. *Sistemas individuales* (con curación de Igor Zabel) propuso el concepto de sistema como revelador de la heterogeneidad y la naturaleza contradictoria de la modernidad. *Zona de urgencia* (al cuidado de Hou Hanru) centró su atención en la expansión explosiva de los espacios urbanos como aspectos dinámicos del mundo en transformación. *La estructura de la crisis* (Carlos Basualdo, curador) se propuso como una exploración de la resistencia política en países en vías de desarrollo, "donde el arte sobrevive". *Representaciones árabes contemporáneas* (con curación de Catherine David) apuntaba a subvertir las representaciones tradicionales de los conflictos territoriales. Gabriel Orozco propuso en *La cotidianidad alterada* la transformación de los objetos de la vida cotidiana como una forma de transformar el pasaje del tiempo. *Estación utopía* (con curación de Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rikrit Tiravanija) intentó reafirmar la esperanza en un mundo mejor. En el Museo Correr de Piazza San Marco, Francesco Bonami instaló una soberbia retrospectiva de Pintura: de Rauschenberg a Murakami, 1964-2003 que mostraba a través de cincuenta pinturas presentes en ediciones anteriores de la Biennale, la evolución del cuadro "como arquetipo irrenunciable del lenguaje artístico contemporáneo". Como *bonus track* (que habla bien de los destinos del *pop art*, se exhibía un trivial video de Takashi Murakami realizado como parte de la campaña de lanzamiento de la colección 2003 de Louis Vuitton.

### Obras

Entre las grandes obras en exposición (dejando de lado los clásicos, como las películas de Warhol), selecciono algunas de artistas menos conocidos en Argentina y particularmente impresionantes. La videoinstalación de Dan Graham (1942), con espejos y monitores de video con retardo, toda una experiencia perceptiva del propio cuerpo y la propia mirada, es uno de los momentos más altos de un género (el videoarte) que ya cumplió su ciclo y bien valdría la pena (a ver qué pasa) que alguien prohibiera como para eliminarnos del tedio y de la trivialidad que instala. Las 18.000 píldoras expuestas por Damián Hirst (1965) en un monumental exhibidor de acero inoxidable y espejo combina la ironía con el pesimismo existencial que caracteriza el mejor arte de nuestra época. Sin llegar a ser totalmente gótica, la obra de Hirst interroga la muerte de manera obsesiva y absorbente. El vietnamita Din L Q. Lê (1968) mostró fotos trenzadas donde se superponían imágenes de guerra con íconos de la cultura cinematográfica de Hollywood en una suerte de pixelado artesanal muy eficaz y conmovedor. En el pabellón

de Japón, la *Berenice* de Motohiko Odani (1972), realizada especialmente para la Bienale, se veía como una nave intergaláctica que en cualquier momento podía levantar vuelo y mostraba en tres dimensiones la belleza sin fisuras a la que nos tienen acostumbrados las mejores muestras de animé. El *Comic Thug* (2001) del mexicano Damián Ortega, un escarabajo Volkswagen desmontado pieza por pieza y vuelto a armar pero con una porción de espacio vacío entre cada una de ellas, sumaba a la gracia simple de las formas una meditación sobre lo sólido y el movimiento. *Cartografía de control*, la instalación conjunta del Grupo de Arte Callejero, Alice Creischer y Andreas Siekmann, enfática y declamativa como pocas, terminaba aniquilando el sentido de lo político en una sobreabundancia de representaciones y denuncias (muchas de ellas tomadas de obras previas, como el proyecto Des-Límites) que son una buena muestra de los riesgos del voluntarismo estético.

<sup>1</sup> En *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*. Venezia, Marsilio, 2003, pág. xxi y xxii. Trad. D. L.

## Rafael Cippolini

Clases individuales y grupales  
Arte & Literatura

# m777 en NY

El célebre combo de arquitectos conquista la Gran Manzana

## Introducción de Inés Katzenstein

**B**uenas noches. Voy a introducir el trabajo y el contexto de m777 antes que ellos presenten *inundación!*

Primero que todo, me gustaría explicar el origen del nombre: m777 viene de la combinación de la primera letra de la calle Montevideo y el numero de la dirección donde un grupo de jóvenes arquitectos trabajó entre 1993 y 2001.

Los miembros del colectivo son Pío Torroja, Mauricio Corvalán, quienes están aquí con nosotros esta noche, y Gustavo Dieguez, Lucas Gilardi, Daniel Goldaracena y Santiago Costa. Ellos son un grupo de arquitectos que han estado trabajando juntos desde hace casi diez años, desde que ellos fueron compañeros en la Universidad de Buenos Aires.

Me gustaría caracterizar el universo de Pío Torroja y Mauricio Corvalán, los miembros del grupo que conozco mas de cerca, como algo parecido a la combinación de **alta teoría y cultura de pandillas.**

A que me estoy refiriendo? Por un lado, su trasfondo teórico es muy sofisticado. Formados intelectualmente en el pensamiento de la Escuela de Frankfurt ambos enseñaron teoría, crítica y morfología en la Universidad de Buenos Aires desde 1992 a 1999, y son miembros permanentes del consejo editor de la revista de teoría y crítica *Pasajes*, publicada por el Instituto Amancio Williams de la FADU-UBA.

En un contexto como el de Argentina, en el cual las instituciones en general están cerradas como feudos, los miembros del grupo definden una especie de condición periférica que les permite continuar leyendo, estudiando y

produciendo con una aproximación heterodoxa, no académica.

En este sentido, el grupo esta amalgamado por un interés común en permanecer fuera de los círculos viciosos de expectativas y frustraciones implicados en la idea de "profesionalismo" que aun domina el campo de la arquitectura argentina. Por "profesionalismo", me estoy refiriendo a la noción de practica de la arquitectura como algo separado de la teoría, algo auto-suficiente dentro de los limites de su propio cuerpo de conocimiento disciplinar, y por ultimo, como algo muy fijado en conseguir comisiones y clientes, porque el ultimo objetivo de la profesión sería diseñar y construir para el mercado.

Este rechazo a convertirse en profesionales debe ser contextualizado dentro del presente momento histórico de Argentina, cuando la figura clásica del arquitecto profesional ha sido casi convertida en un fantasma: La industria de la construcción esta casi totalmente paralizada, y 2/3 de los arquitectos en el país esta desempleado o subempleado, trabajando en empleos que poco tienen que ver con la arquitectura. Excepto por algunos pocos casos, la figura del arquitecto ha sido humillada por estos años de crisis profesional.

En este contexto, los miembros de m777 han estado tratando de encontrar maneras de trabajar fuera del sistema sin renegar de su *back-ground*, sino, mas bien expandiéndolo. Evitando toda idea de esfuerzo y sacrificio, ellos expresan su intención de "*proteger el placer en ambientes violentos*".

Aquí el formato de "colectivo" comienza a actuar. Me parece que la formación de m777 co-



mo grupo, ha sido la manera en la que cada uno de los miembros ha encontrado la forma de resistir las adversas condiciones en las que trabajan. Para usar la terminología de Georg Simmel, el grupo es una mezcla de *familia extendida*, *sociedad secreta* y *pequeña comunidad*. Cooperación, protección y solidaridad parecen ser vitales dentro del grupo. La sociabilidad dentro y fuera del grupo también es crucial.

El primer proyecto que aparece en el CV de m777 es el que Pío y Mauricio hicieron conmigo desde 1996 a 1999. Este consistió en desarrollar concepto, investigación y diseño para un libro monográfico sobre los escritos y la obra arquitectónica de mi padre, *Ernesto Katzenstein/arquitecto*, publicado en 1999 por el Fondo Nacional de las Artes.

Aunque en su CV el libro aparece como el primer trabajo del colectivo, en ese tiempo m777 no existía como tal. Solo Pío y Mauricio trabajaron en él.

Es solo después de 1999 que el grupo adquiere su identidad. Argumentaría que la adopción de un nombre re-posicionó radicalmente al grupo al autorizarlos a circular ya no mas como arquitectos subempleados o docentes de teoría, sino como "colectivo". La figura del "colectivo" (Que pertenece a una larga tradición de grupos de arquitectos, especialmente experimentales, y también al campo del arte contemporáneo) se volvió estratégica al permitirles moverse, como una formación anfibia, entre los terrenos del arte y de la arquitectura.

Sólo al mirar su CV, el beneficio mas evidente de esta situación es el hecho de que últimamente han estado exhibiendo en ambos con-

textos, el del arte y el de la arquitectura, y enumeran como "obras" toda clase de proyectos: desde la concepción de un website basado en una convocatoria abierta respecto al problema de las inundaciones en Buenos Aires, hasta la construcción de una pequeña cabina de meditación para los miembros del grupo.

De repente, todo los vuelve disponibles a contextos diferentes de aquellos legitimados por la profesión, y esta circulación les permitió también expandir el tipo de estrategias que estaban usando en sus trabajos.

Aquí van algunos ejemplos:

Alrededor de 1998 Pío y Mauricio comenzaron a contactarse con una generación de jóvenes artistas, especialmente con el grupo que en aquel tiempo estaba trabajando en el estudio coordinado por el pintor Guillermo Kuitca. Simultáneamente, crearon un proyecto de libro colectivo, *1(3) advertencias a los señores arquitectos* (13 manifiestos hospitalarios) que consistió en intervenir el libro *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier, sustituyendo sus imágenes y texto. Para este proyecto invitaron a nueve arquitectos, dos artistas del programa de estudios, y una directora teatral, para metafóricamente, *perforar* el manifiesto y quebrar su organicidad.

En el año 2000, diseñaron un sistema de estructuras de convoy y desembarco para una comunidad flotante para el concurso *Amphibious Living*, en Holanda. El proyecto, llamado *Nederlanding*, consistía en transformar los recursos en desuso disponibles en el puerto de Rotterdam-IJsselmonde para crear medios de conexión fluvial y refugios anfibios. Fue pensado como una "solución eco-

lógicamente amigable para el problema de los refugiados, las relaciones entre diferentes grupos étnicos, la expansión de las ciudades, la pobreza y el tráfico.”

Al mismo tiempo, continuaron diseñando, y comenzaron a construir por sí mismos lo que diseñaban, con la filosofía del “hágalo usted mismo”. La última vez que estuve en Buenos Aires, los encontré en *Tatlin*, un espacio alternativo administrado por una red de artistas, donde le estaban dando los toques finales a un bar móvil que ellos diseñaron y construyeron.

Y por supuesto, crearon *inundación!*, el proyecto-juego que presentarán esta noche, en el cual afrontan los problemas de inundaciones de Buenos Aires transformando la mesa de dibujo del urbanista en una mesa de apuestas pública, y reemplazando la apuesta de la corrupción gubernamental por un juego de apuesta de ideas. Me parece que el concepto del juego es el epitome de lo que ellos llaman *protección del placer en ambientes violentos*: al vivir en una ciudad en la cual una catástrofe natural es agravada por disfuncionalidades políticas y económicas, el grupo no elige protestar o reclamar a las autoridades locales sino que inventa una plataforma para debatir ideas a través de la micro política de un juego intelectual.

Por otro lado, el juego parece ser un “juego de sociedad”, muy entrelazado con el culto de la sociabilidad de Pío y Mauricio. Aquí, para finalizar, cito a Simmel de nuevo: *“El mas profundo doble sentido de “juego de sociedad” es que no solamente el juego es jugado en una sociedad (como su medio exter-*

*no) sino que, con su ayuda, la gente actualmente ‘juega’ la sociedad.”*

**INUNDACION! INESPERADAS POSIBILIDADES URBANAS PARA BUENOS AIRES  
UNA LECTURA-JUEGO DE M777  
ORGANIZADO POR CECILIA BRUNSON  
PRESENTADO POR INES KATZENSTEIN  
DISCUSIÓN MODERADA POR CARLOS BRILLEMBOURG  
THE AMERICAS SOCIETY  
NEW YORK  
10 DE DICIEMBRE DEL 2002**

**Carlos Brillembourg:** Me gustaría centrar la discusión en esta idea de inundación como un juego urbano, como una estrategia urbana que nos permita repensar las posibilidades dentro de la ciudad a través de esta clase de situaciones críticas donde las soluciones no son naturalmente evidentes o no se vuelven evidentes. De alguna manera, la inundación desde su punto de vista actúa como una herramienta conceptual que nos permite ver las estructuras ocultas dentro del urbanismo de una ciudad. Y además, como una clase de herramienta que nos permite repensar la posición de los ciudadanos, los ciudadanos vs. la construcción, vs. el urbanismo, vs. los políticos. Ellos ven la inundación como la posibilidad de liberar esas relaciones donde las estructuras políticas que normalmente tienen control de la situación, lo pierden. Incluyendo arquitectos, artistas, filósofos y un múltiple grupo de personas, se puede pensar entonces acerca de las posibilidades de usar una situación de crisis para resolver problemas que son siempre postergados

en las ciudades. ¿Es esta una buena lectura de sus ideas?

**Mauricio Corvalán:** sí, es perfecta.

**CB:** ¿Cómo quieren empezar la discusión? ¿Adónde quieren dirigirse? ¿Les gustaría jugar el juego con esta audiencia?

**MC:** Es un poco complicado hacer una sesión del juego porque no lo tenemos con nosotros, lo dejamos en Buenos Aires. Además, el juego fue creado para hacer una interfase con el sitio web, así que hay que leer algo sobre inundación!, no para ser un experto, pero sí para entrar en el clima de las inundaciones. Cada sesión del juego puede durar de una a tres horas, en una o dos rondas. Así que la próxima vez, si nos invitan una próxima vez a Nueva York, traeremos el juego. Sería interesante la visión local de estas herramientas. Todas las grandes ciudades del mundo están cambiando y Buenos Aires también. A través de las inundaciones estas tendencias de cambio se han vuelto visibles para nosotros.

**Pío Torroja:** Por ejemplo la relación que hay en el urbanismo entre los expertos y los que no lo son. Es un proceso que puede verse claramente en el caso de las inundaciones en Buenos Aires pero que están viviendo muchas otras ciudades.

**MC:** En el último número del National Geographic, hay un reporte sobre los cuatro grandes problemas que deben enfrentar las mega ciudades en un futuro próximo, o sea ya... El

drenaje era uno de ellos, no recuerdo los otros tres. Pienso que el tema del drenaje en las mega ciudades de hoy esta reemplazando al tópico de la superpoblación, tan promovido durante las décadas del cincuenta y el sesenta. Pero si bien ahora el tema es el drenaje es importante, lo que nos gustaría en realidad es tomarlo como un pretexto para discutir sobre los procedimientos de toma de decisión urbana. Por eso hoy, el fenómeno de las inundaciones, no implica sólo un problema desde una perspectiva científica, sino que vuelve a instalar problemas políticos olvidados como la superpoblación, que se volvieron visibles a través de la crisis del drenaje en las megalópolis actuales.

**CB:** Vuestras observaciones sobre su deseo de que los ciudadanos puedan participar directamente en las modificaciones de la estructura urbana es para mí algo irónico, ya que Buenos Aires es, por supuesto, la representación de París o de Europa en América, donde hay un control absoluto por parte de una estructura política, y de arquitectos y diseñadores, para lograr una estructura urbana muy coherente. Ese no es tanto el caso de otras ciudades latinoamericanas, especialmente ya no más. Otras ciudades latinoamericanas como México, San Pablo, Río o Lima, que eran originariamente ciudades coloniales y planificadas con una idea utópica renacentista, son ahora completamente no planificadas y tomadas por un urbanismo salvaje autónomo fuera de control. Entonces esta es la espada de doble filo donde ustedes están realmente interactuando, por un lado quieren subvertir los controles en Bue-

nos Aires porque es una ciudad tan rígida en su sentido, es tan europea del siglo XIX, y al mismo tiempo la situación más común es donde esos controles no tienen forma de existencia, donde hay una estructura política en decadencia y una estructura urbana salvaje, como si hubiera dos ciudades paralelas: una ciudad formal y otra informal. Creo que esto es interesante para discutir, y especialmente con relación a sus ideas sobre Buenos Aires.

**MC:** Tal vez, este tema de la ciudad legal o ilegal este relacionado con el de los habitantes o ciudadanos legales o ilegales. Quizás no es tan fácil de comprender este problema de los ciudadanos no representados, porque normalmente el ciudadano es una figura de la representación. Tratamos de ver este problema desde lo que habíamos hablado ayer, de la ciudad y el urbanismo como núcleos de decisión cerrados a la gente. Puedes armar tu propio living, incluso hacer tu propia casa, pero no puedes intervenir en la construcción de la ciudad. No se si a eso te referís cuando mencionas San Pablo, Caracas, o México... Una ciudad ilegal está creciendo constantemente pero nosotros en Buenos Aires, tenemos una herencia de control urbano estricto. Quizás este es el problema en nuestro trabajo: que precisamente somos arquitectos.

**PT:** Quizás el punto interesante es no combatir a los expertos o a los urbanistas, sino crear lugares y situaciones en las cuales los expertos y los no expertos puedan intercambiar experiencias.

**MC:** La fantasía de los planes de urbanización del siglo XIX era de control total, y la fantasía de los suburbios de los setentas y los ochentas era de descontrol absoluto. No pensamos en un cambio radical, sino más bien en situaciones radicales desde un punto de vista realista. Las situaciones reales contienen posibilidades radicales, pero no del tipo de revoluciones tanpreciadas por los arquitectos, concebidas como un cambio total. Puedes mejorar algunos estados particulares en situaciones reales, pero no a través de un plan o una estructura unívoca de decisiones.

**CB:** Por un lado están diciendo que quieren crear un espacio donde los ciudadanos, los expertos, los arquitectos y todos los demás puedan interactuar y discutir estas situaciones de la ciudad en un espacio de libertad para poder realmente ver la ciudad de otra manera, en lugar de repetir las estructuras formales que han sido siempre aplicadas sobre la ciudad. Ese es uno de los objetivos. El otro sería obtener a través de estas discusiones, intervenciones en pequeña escala sobre la ciudad. ¿Es eso lo que acaban de decir? No me quedó claro.

**PT:** Quizás no es que sean grandes o chicas, es un trabajo que no tiene una relación directa con la construcción, por lo menos por ahora. No es un problema de tamaño.

**CB:** Entonces, ¿las intervenciones son una idealización de las posibilidades de las estructuras urbanas? ¿Son diseños? ¿Qué son?  
Siddharta Slokanandi: -Lo que estoy notando es que hay un sector informal de la economía y

de la existencia. Vengo de Bombay, que tiene una población de cuatro millones de personas en barrios bajos, y no hay estructura para ellos. Esta cantidad crecerá un cuarto de millón por año. Los sectores informales están creciendo. Pero el sector informal se está organizando porque Bombay también sufre de enormes inundaciones, no hay espacios verdes ni sistemas de drenaje, así que el agua no se mueve y toma varios días para que se vaya. El Estado no puede hacer nada porque no tiene dinero ni recursos y lo peor de todo: no hay planificadores. Bombay tiene millones de personas y dos planificadores. Es absolutamente increíble. Es una crisis. Esto pasa mucho en San Pablo, en las favelas, y también con la gente que vive en las villas en Buenos Aires. Entonces tienen que organizarse con sus propias manos, así que el sector informal realiza intervenciones que en el sector formal no existen, en parte por la falta de expertos. Es muy interesante definir quién y qué es un experto, el ciudadano puede ser un experto en el sector informal, pero en el formal el ciudadano no tiene poder. Porque uno vive allí, sufre eso, es que sabe acerca del tema. Veo esto en términos de difusión del conocimiento también. Hay muy poca difusión del conocimiento dentro del sector informal, se concentra y localiza en el sector formal, llega a treinta personas, la mitad son desarrolladores. Si se expande al sector informal, a la gente que vive y trabaja allí, podrían hacer algo al respecto. Hay muchas cosas sobre las que se podría hablar. Hay una potencial inundación de ideas aquí, literalmente.

**Sofía Hernández:** Quiero agregar algo a su in-

tervención, acerca de la difusión del conocimiento de sectores formales e informales. El problema actual, en oposición a 1950 donde era el crecimiento demográfico, es un problema de circulación. También, refiriéndonos al juego que están presentando hoy, "inundación!", además de esta discusión de mesa redonda, me pregunto qué sucede con las ideas o resoluciones potenciales que podrían surgir. Como mencionó Carlos: ¿el proyecto resuelve o brinda alguna solución al problema existente? Creo que precisamente porque es un juego, no resuelve nada en realidad. ¿Pero ustedes hacen circular el conocimiento adquirido o estas experiencias, y, en el caso afirmativo, de qué manera? ¿Cómo hacen para difundirlo a un público más amplio o a los ciudadanos que no forman parte de estos grupos? ¿Cómo lo extienden más allá de la plataforma existente creada por "inundación!"?

**PT:** Hay un concepto que usamos muy seguido pero que todavía no sabemos cómo formalizar, que es la idea de crear un clima. Lo que estamos llevando adelante no pretende ser la solución total a los problemas. Estamos en un país en el cual el sistema de representación está casi totalmente quebrado.

**CB:** Entonces, ustedes quieren crear un sistema abierto, ¿verdad? Esto permite un cierto momento donde las formas tradicionales de resolución de problemas urbanos se quiebran, donde la estructura política también está quebrada. Esto, de alguna manera, es bueno para ustedes, porque permite la posibilidad de acercarse de una manera nueva al te-

ma a través de un sistema abierto. Este juego sería, entonces, una metáfora del sistema que querrían implementar en Buenos Aires como un modo de discusión donde todos se reunirían y generarían ideas que luego serían implementadas por fuerzas diferentes. Tenemos entonces una metáfora de ese sistema abierto a través del juego y eso es completo. Es como una obra de arte, perfecta en sí misma. ¿Pero cómo se implementaría en una realidad social? ¿Tienen alguna idea de cómo tendría lugar en la ciudad? ¿Involucraría a los medios de comunicación, o generaría el interés espontáneo de todos estos sectores diferentes y dirían que sí? Tal vez este es el modo de resolver o de comenzar la discusión de este problema?

**MC:** Tal vez la sola creación de este ambiente sea muy importante, porque brinda mucha credibilidad a este asunto, pensando en lo que dijo Siddharta. Quizás el problema no sea la oposición entre lo formal y lo informal... Porque la idea del juego es crear un modo de intercambio en el sentido en que lo hicieron las casas de café en Londres y París en el siglo XVIII. La casa de café era un lugar de encuentro donde el rango social quedaba eventualmente suspendido, se podía entrar en un ambiente donde se discutían libremente las noticias. Los primeros periódicos se originaron allí, porque las últimas noticias sobre naufragios, guerras, muerte de reyes, eran oídas en esas conversaciones. Incluso *Lloyd's*, la primera compañía de seguros, era una casa de café en sus orígenes. Nuestro interés entonces es construir rela-

tos, sólo para visualizar una tradiciones nacientes o el comienzo de una nueva institución, o de que forma estas están cambiando... Por lo tanto, al final el problema sea, quizás, cómo crear una tradición de ciudadanos más agudos. Somos arquitectos y nos gusta hacer planes, fuimos educados para esto. Hacer planes y que estos sean lo más importante para la ciudad. Pero este problema en Argentina ha tomado forma bajo la siguiente circunstancia: la gente le dejó mucha responsabilidad a los políticos-expertos, y los estos hicieron lo que quisieron. Lo mismo ocurre en otras partes. Las conflictivas relaciones entre los ciudadanos, las instituciones y las tradiciones de una ciudad o de un país como aparecían imbricadas en el concepto de las casas de café, está ligado a uno de los objetivos del juego: cómo crear una forma de discusión sociable y civilizada. Ya solo el hecho de intentar discutir de una manera sería los problemas urbanos con expertos y no expertos es en sí mismo algo muy estratégico hoy en día.

**SH:** Hasta qué punto piensan que ustedes poseen la forma de organización o el modo de trabajo de las ONG emergentes en Sudamérica, precisamente, sobre todo en la importancia que tienen en la estimulación de la sociedad civil. Quiero saber si se encuentran más ligados histórica o metodológicamente a las ONG's que a algún estudio de arquitectura en particular o algún colectivo artístico o estrategia de trabajo.

**PT:** Estaba pensando dos cosas: es un enfoque interesante. Quizás por eso una ONG presupone una serie de articulaciones y ecuaciones sociales, y por eso mismo lo que discutíamos ayer y lo que decía Inés acerca de nuestra cultura de pandillas, y en ese sentido esta relación que tenemos con el mundo del arte. Ese plano difícilmente es comparable con una ONG, que necesita una serie de formalidades. Ese grado de informalidad por ahora está relacionado con lo que hablamos acerca de cómo crear una tradición, como decía Mauricio, o un clima. Por ahora nuestro trabajo está muy difícilmente relacionado con estas estructuras de decisión urbana que mencionaba Carlos, que incluso tienen ya una historia bastante desarrollada.

**CB:** Es difícil imaginar esto en Nueva York, pero cuando uno vive en un lugar como Buenos Aires, sobre todo a lo largo de los últimos tres años, donde la estructura política se quiebra, la estructura económica se quiebra, todo se quiebra y, sin embargo, la ciudad continúa existiendo, creo que de alguna manera la ciudad ES la institución. Buenos Aires es la única institución que permanece en pie en Argentina, de alguna manera. Y puede sobrevivir a la caída de todo lo demás. En cierta forma la quiebra de la estructura política actúa en forma similar a la inundación y, sin embargo revela las características de lo que queda, para que la ciudad pueda regenerar una estructura política o urbana nueva, y ver cómo la ciudad puede funcionar independientemente de estructuras políti-

cas o naturales puede ser una forma de generar nuevas ideas sobre las condiciones urbanas.

**PT:** Es una linda idea esta de la ciudad como una institución. Aunque parece una obviedad, no sé si es tan obvio. En el caso de Buenos Aires me parecía una imagen muy clara que ante la crisis económica, política y social, lo que pueda seguir siendo un lugar de intercambio posible sea la ciudad, pero en su sentido más informal, por fuera de las instituciones, pero como algo definido.

**Voz del público:** Que relación tienen las inundaciones con el Río de la Plata?

**PT:** ¿Es una pregunta técnica? Hay muchos factores por los cuales el fenómeno de las inundaciones es cada vez más grande. Por un lado, hay más problemas globales que son los que se conocen: el problema de la capa de ozono, la corriente del niño, el calentamiento global, el derretimiento de los polos y el efecto invernadero. Y, por el otro lado, con relación a Buenos Aires hay un cambio total del sistema hidrológico de La Pampa, que es la gran región que está al lado de la ciudad.

**Voz del público:** Están hablando de intercambio desestructurado de información, pero el juego es de hecho un sistema bastante estructurado, que me recuerda a otros juegos, como Sim City y Monopoly, que se estructuran de acuerdo a una cierta visión del mundo. Incluye

ciertas ideas y excluye otras. Me pregunto qué quieren decir sobre el diseño de su juego.

**MC:** Reconocemos una tradición muy larga de juegos. En Inglaterra, en los años 70, había varios juegos urbanos. Uno era SEJPIT, una mezcla de tradiciones anglosajonas y dramatización de consejo ciudadano, muy extraño... En Buenos Aires había un juego llamado "Tácticas y estrategias de la guerra" (TEG), muy popular en los setentas cuando éramos chicos. Tal vez su pregunta sea sobre lo que incluye o excluye el juego. El problema no es lo que está dentro o fuera, sino qué reglas se pueden hacer para un juego, pensando en que esto quizás constituya la dificultad de los sistemas de representación. Quizás las reglas del juego se refieren a la libertad. Solo se puede tener libertad bajo ciertas reglas. Entonces, si hay que discutir, es más civilizado hacerlo bajo ciertas reglas que bajo ninguna. En los últimos diez años no hubo reglas para el mercado financiero-inmobiliario que impulso los programas de construcción en Buenos Aires, cada facción hacía lo que quería. No había reglas que regularan las metas privadas y las públicas. (Solo había excepciones) Si uno quiere hacer algo en el Central Park, me imagino que es imposible, uno no puede apropiarse de una parte del Central Park, supongo. No lo sé, porque es mi primera vez en Nueva York, pero debe ser muy difícil hacer algo en los espacios verdes consolidados. En Buenos Aires hubo un daño al espacio público, porque el interés privado y el público mutua-

mente no respetaban las reglas. Pero el problema reside en ver más allá de esta oposición, ejemplificada en el "ellos son los malos, nosotros somos los buenos", o, peor aun, en la tendencia a pensar que solo cuando en una situación estén dadas todas las condiciones necesarias para hacer algo, entonces lo haremos. No podemos insistir más con estas ideas. Se trata de hacer las cosas con las condiciones que se tienen. Por eso se puede cambiar el *input* de cada sesión del juego. Una sesión del juego fue solo entre arquitectos, y fue muy interesante porque se generó mucho material. En otra, en cambio, había cuatro grupos. Dos eran de arquitectos. Uno de ellos con tendencias izquierdistas. Otro grupo era de filósofos y otro de artistas. El peor papel fue el de los arquitectos, pero peor aun fue el de los de izquierda. Cometimos un error al comienzo del juego y olvidamos hacer un reparto azaroso de los roles, como en un juego de cartas. Dejamos la posibilidad de elegir libremente los roles. Fue un error divertido, porque entre los roles había uno que era policía y los arquitectos de izquierda eligieron ser policías... Durante la sesión se observó que los arquitectos están perdiendo su habilidad para obtener la atención en la arena pública. El problema también es que el juego sólo es interesante si se juega con seriedad. Si se juega por diversión, en realidad es muy aburrido. Los arquitectos creyeron que no tendrían que ser serios al respecto. Este es el problema de la decadencia del arquitecto como una figura pública. Para



ellos hay cosas serias como contratos y planos y cosas que definen como "juego de niños".

**CB:** ¿Creen que el arquitecto como figura pública es sinónimo del que propone que las cosas se resuelvan socialmente, aquél que resuelve problemas sociales? ¿Esto lo convierte en *la* figura pública?

**MC:** No, porque tal vez porque no piensan como ciudadanos, sino como personas con un alto grado de especialización. Es el problema de la división del trabajo. Durante el desarrollo del juego nos dimos cuenta del poder que producía la articulación de partes muy diferentes. Esto, que constituyo una tradición para los arquitectos de las ciudades durante mucho tiempo, no es tan sencillo hoy tal vez por la educación arquitectónica y urbanística actual; esto es un problema y no sólo en Buenos Aires. Pero después de las primeras sesiones, nos dimos cuenta que a lo mejor "inundación!" trata sobre el problema del arquitecto como rol público... ¿Que nuevas tareas le imponen las ciudades a los arquitectos? Parece que ya no es como en los tiempos de Le Corbusier, aquel hombre moderno que manejaba autos lujosos, hacia planes par un nuevo Paris, construía en Rusia y proponía planes para la India; un hombre solitario negociando con políticos, para hacer lo que mejor sabía hacer: ser arquitecto y concretar sus planes. El juego induce que este nuevo rol podría ser con como pensar lo público y lo privado, de nuevo, en

las ciudades actuales, involucrando gente muy diferente y con habilidades diversas.

**Diana Agrest:** Pero quienes son los que juegan? No hay una estructura cerrada de decisiones en el juego?

**CB:** Creo que es una muy buena pregunta y me gustaría ir al fondo de ella, para finalizar la discusión. La limitación de la estructura social implícita que está de alguna manera en el juego, porque el juego es complejo y los ganadores y perdedores se determinan por votos. No es un juego de suerte sino de estrategia social, incluye no sólo a los jugadores sino a una cierta audiencia, ¿correcto? ¿Quién vota a los ganadores y perdedores? ¿Los mismos jugadores?

**MC:** Todos.

**CB:** ¿Todos votan?

**PT:** Nosotros también.

**CB:** ¿Todos los que están allí?

**MC Y PT:** Sí.

**CB:** Muy bien, entonces supongo que esto responde su pregunta. La estructura del juego conlleva una suerte de sistema democrático participativo, donde todos tienen votos igualitarios, hasta cierto punto.

**CB:** Si ustedes votan tanto por los ganadores tanto como por los perdedores, como determi-

nan su voto? Es debido a que alguno de los participantes ha alcanzado ciertas ideas que ustedes encuentran mas positivas? Es el voto un tipo de acumulación de la información o una manera de crear jerarquía en la información creada por el juego?

**Voz del publico:** (inaudible)

**MC:** El juego no resuelve problemas, quizás ese sea su mayor logro. No pensamos en el juego como una herramienta lista para aplicar en un entorno complejo y por lo tanto, tener el problema resuelto. La creciente complejidad de los problemas urbanos, incrementa la fantasía de poder contar con herramientas para resolver cualquier problema. Nosotros nos referimos mas a una herramienta para pensar las cosas, para pensar como se pueden pensar. Por eso, la mayor dificultad del juego es como armar tu propio discurso. Y para armar tu discurso necesitas de objetivos picantes, controvertidos. Es decir, Cómo influyen en el armado de tu discurso situaciones, estilos y caracteres disímiles? Cómo vas construyendo tu rol? Y tu discurso, a medida que avanza la sesión, y respecto a los otros roles, también ira mutando. Lo divertido del juego es, entonces, como en cualquier juego, entregarse a sus reglas.

**CB:** Tenemos que aclarar una cosa. Diana estaba preguntando si es un sistema cerrado, referido a la forma en que ustedes evaluaban los resultados. No estoy seguro de

entender completamente el juego pero no creo que esa sea la forma en que ustedes estructuraron el juego.

**PT:** No es cerrado, puedes cambiar estos objetivos. Estos están tomados de cosas que ya existen. Puedes proponer otros.

**CB:** Esperen, una cosa son los objetivos y otra cosa son los roles. Ustedes están confundidos?

**MC:** Todos tenemos opiniones, pero no puedes hacer nada solo con las opiniones... Quizás lo divertido no sea oír opiniones diferentes sino como diferentes personas pueden crear ideas. En este sentido, en el juego, tratamos de separar las ideas de los roles unidimensionales.

**CB:** Porque la idea es presentar algo dando mucha importancia al discurso, como una forma de presentar sus estrategias. E incluso cuando se presenta una propuesta la parte interesante es que ustedes la fracturan en cierto tipo de ideas. Eso es lo que hace la diferencia respecto a otro grupo al presentar una propuesta sobre el mismo tema. Pienso que el proyecto es permisivo de estas cosas. No se si esto hace al juego *abierto*, pero lo hace mas interactivo.

**SH:** Creo que podríamos seguir la discusión mientras tomamos algo en el salón de la biblioteca...

**MC y PT:** Si, eso estaría bien... muchas gracias a todos.

# ARTE PREHISPANICO MEXICANO

desde 1600 AC hasta 600 DC

El Museo Antropológico de Xalapa, México y Fundación Proa  
presentan a partir de abril

## La Magia de la Risa y el Juego

Un conjunto de 80 piezas arqueológicas  
y una cabeza colosal Olmeca

**PROA**  
FUNDACION

Av. Pedro de Mendoza 1929  
La Boca - Buenos Aires  
4303-0909 - info@proa.org



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

biografía  
exposiciones  
obra pictórica  
obra literaria  
fundación



Rocamora 1555  
C 1184 ABC  
Buenos Aires, Argentina  
(54 11) 4868 0569  
fund.estebanlisa@sinectis.com.ar

# “La construcción de Berni como Borges no da”

Charla con Guillermo Kuitca

## Por Nicolás Guagnini

Revelaciones inquietantes  
Buenos Aires, Octubre de 2003. Sala central del estudio de Guillermo Kuitca.

**Nicolás Guagnini:** Quisiera empezar por una pregunta que es en realidad un ensayo. Vos empezás muy joven a mostrar y el discurso en torno a tu obra está ligado a la transvanguardia, inclusive Bonito Oliva te escribe un texto. La lectura de tu obra arranca en clave Kieffer. Dos décadas más tarde se te puede leer en clave Richter...

**Guillermo Kuitca:** Uff, ¿no hay otras opciones?

**NG:** Bueno, saquemos los ejemplos y pongamos las ideas que representan. De ser un pintor del sujeto y del pathos, de un sujeto unificado y si querés expresivo, a ser un pintor del catálogo, del sujeto atomizado, disuelto, que navega por códigos de representación, hay un proceso. ¿Cómo sucede ese proceso? ¿Qué decisiones tomás?

**GK:** Tengo la impresión que el proceso que describís se acerca a eso que “le sucede” a mi obra. Soy un artista que encara su producción de un modo muy intuitivo, pero estoy muy atento a la hora de reflexionar sobre mi obra. No de pensar un discurso sobre ella, sino a la hora de ponerme a mirar mis propios trabajos. El juego entre un trabajo intuitivo y la autoexposición de la obra a una mirada mas reflexiva

hace que la obra vaya moviéndose. Si ponés categorías tan rotundas como Kieffer y Richter, y lo que eso implica, obtenés una lectura posible pero demasiado lineal. En las obras de los años ochenta ya hay elementos de conjugación y de articulación dentro de mi pintura bastante parecidos a los que hay ahora. El movimiento de paradigmas que describís se da de modo mas dinámico y orgánico que un abandono o cambio de intereses entre el 1982 y 2002.

**NG:** Obviamente este movimiento no es lineal, pero puedo rastrear tomas de decisiones que son puntos de inflexión, como la sustitución de los nombres de ciudades por los de personas en los mapas, o el elegir específicamente representar cementerios y teatros.

**GK:** Decisiones hay todo el tiempo. Me hacés pensar en qué medida tomo responsabilidad sobre esas decisiones.

**NG:** El viejo tema sartreano de la libertad y la responsabilidad.... Hay un tema que Paulo toca en esa especie de Gesamtekunsttext que escribió para tu survey, que es el de la dirección. Preparándome para esta conversación me sorprendió que una inmensa parte de tu bibliografía son entrevistas realizadas en ámbitos muy diversos, desde la revista Caras edición argentina hasta Lynne Cook dialogando con vos por email para un catálogo en la sucursal Zurich de la galería Hauser and Wirth. Leyéndolas, noté que tenés una capacidad increíble de separarte de vos mismo, de verte por afuera tuyo. Eso supondría una condición como de director de

Kuitca. Y dentro de tu pintura lo que dirigirías serían códigos de representación, con todas las implicancias productivas como tecnologías de reproducción, y uso de asistentes; y sus resonancias ideológicas y culturales.

**GK:** Es que precisamente ese es el intuitivo: el director. El dar órdenes es el momento de la arbitrariedad. El espacio de la intuición no es aquel en el que yo estoy con el pincel y "no se lo que hago".

**NG:** Eso clarificaría totalmente tu posición frente a la primera opción, la del pintor expresionista. Quizás seas un director con un modelo de sujeto kiefferiano y un pintor richteriano (risas)

**GK:** Inclusive en mis primeras pinturas las decisiones eran por supuesto formales, pero también escénicas. Muchas veces pintaba un personaje o una cama y no funcionaban, y ese no funcionar tenía implicancias dramáticas. Luego los códigos de representación se desarrollan como actores, personajes o elementos. Me siento cómodo con la descripción de director. Las decisiones que mencionaste, como cambiar los nombres de ciudades por los de personas, obedecen a una lógica, que es la siguiente: quiero producir cambios fuertes en mi obra; no lo logro, y eso provoca un pequeño movimiento. Mi obra se mueve como resultado de esa suma de fracasos.

**NG:** Es curioso, porque a lo largo de todas las entrevistas que leí el discurso que vos mismo generás en torno a tu obra es siempre autore-

ferente. Se describen elementos o conductas y los rastreas en obras anteriores, o explicás la reemergencia de algunos. Ese modelo parecería corresponder al de un universo totalmente cerrado. Sin embargo lo que hace tu trabajo funcionar es una apelación constante a saberes externos: el teatro, el cine, la arquitectura, la filosofía.

**GK:** Creo que tenés razón, y no sé si eso es algo a ser corregido. No me entusiasma mucho corregir esa contradicción, que corresponde a dos visiones diferentes. Por más que yo diga que soy un artista que reflexiona sobre su obra eso no me hace un crítico de mi trabajo. Las entrevistas no son mas que eso, entrevistas. No es crítica.

**NG:** Pero vos propones tu pintura como una meta-pintura que habla de si misma.

**GK:** Es que lo es. En todo caso nadie se tomo el trabajo de opinar algo diferente. Vos me estas proponiendo ahora esta contradicción que me parece muy interesante. En cualquier caso, yo tengo el derecho de opinar. ¿Vos me planteás que el pensamiento crítico sobre mi obra tiende a basarse en mi opinión personal sobre mi obra?

**NG:** Sí.

**GK:** ¿Qué hago entonces...? ¿Empiezo a pensar lo que no pienso?

**NG:** Sería un caso de dirección extremo, paradójal, casi esquizo.

**GK:** Muchas veces pensé, a medida que esta situación que nunca pude ver claramente pero que vos me estás marcando aquí, en opinar menos sobre lo que hago. Mantenerme callado.

**NG:** Un poco más adelante pienso preguntarte sobre la cuestión pedagógica, y quizá podamos volver sobre esto. Te mencioné antes una serie de saberes externos. La mala absorción o la ilustración de otros saberes vía pictórica ha sido muchas veces catastrófica. Y la catástrofe más temible es quizás la ilustración filosófica. ¿Cómo te has relacionado con la teoría y la filosofía, particularmente con Deleuze y Guattari, y con Foucault?

**GK:** Jamás leí Mil Mesetas, o Vigilar y Castigar.

**NG:** ¿Hiciste obras que tocaron determinados problemas, y luego te encontraste con que resuenan con conceptos más o menos establecidos por alguna rama del saber?

**GK:** Sí. Inclusive en el caso más burdo, que sería el de Derrida y la deconstrucción de los espacios arquitectónicos, un ejemplo perfecto de la catástrofe que mencionaste y una teoría que conozco superficialmente, me pareció que resaltar la cuestión sería una estupidez a la que ni siquiera el crítico más torpe se atrevería. Con lo que me he encontrado jugando, y en el sentido anárquico en el que vos entendés que los artistas juegan, es con los edificios Hegelianos. Hay aplicaciones externas que se adhieren a la obra con más naturalidad que otras, pero por lo general no son contemporáneas.

**NG:** Hace más o menos cincuenta años que se discute sobre la muerte de la pintura, y pareciera ser que un imperativo categórico para mantenerla viva es tomársela en serio. En ese sentido una piedra de toque para las decisiones que tomás debería ser el pathos. ¿Un criterio posible para adoptar una decisión es si provoca o no pathos?

**GK:** Correcto.

**NG:** Hay reproducida en tu catálogo último una lista que compara el cubismo con un sorete, a Jorge Luis con Borges....

**GK:** (interrumpiendo) Algunos ítems de la lista son muy tontos...

**NG:** A lo que voy es que hay en tu conversación y en tu persona un humor muy sofisticado. Y una enorme parte del arte internacional realizado en los últimos quince años está fuertemente basado en el chiste, desde el chiste clínico y cínico al ingenio político de Orozco. ¿Cómo te relacionas con ese tipo de arte?

**GK:** Me gusta, siento placer, pero no me siento intimidado por artistas en los que el humor tiene mucha impronta, o que por eso tienen un zeitgeist más actual que el mío. Mi pintura me aleja de muchas cosas, y los chistes en general en pintura son horribles. Me parece que mis cuadros no podrían aguantar un chiste. Un artista precisa muchas veces renunciar a una parte del mundo para sumergirse en otra.

**NG:** Queda claro que tipo de obra no te intimida. ¿A tu obra vos las ves y decís: - hubiera querido hacer esto?

**GK:** (largo silencio pensativo) Tengo escenas de juventud. En la actualidad estoy tan poco permeable.... recuerdo la primera vez que vi Cassavettes, "Love streams", allí estaba todo lo que yo hubiera querido hacer, cuando Gena Rowlands llega a la casa con los animales ?

**NG:** Lo primero que te viene a la mente es algo que no es pintura.

**GK:** Seguro. La ultima vez que quise ser otro pintor fue cuando vi Bacon, a los trece años.

**NG:** De la influencia, en general históricamente negativa, de Bacon te liberaste rápido.

**GK:** Si, eso fue fácil. Pero hay una lacra inclusive peor que la de la transvanguardia, y que para colmo yo mismo fomenté... (risas)....

**NG:** Pina Bausch

**GK:** Sí????.... Dios mío, qué hice!!!

**NG:** Pintaste un cuadro, la Buenos Aires- Wuppertal, y peregrinaste allí?.

**GK:** Sí, honré su memoria durante años (risas)

**NG:** Bueno, como mito fundante juvenil me parece que te generó un espacio que te permitió moverte con bastante cintura y despegarte del naufragio cantado de la Transvanguardia.

**GK:** Seguro.

**NG:** Quisiera que hablemos de tu relación con

la enseñanza. La estructura de becas que montaste, que te ha permitido durante tu largo autoexilio en Buenos Aires seguir conectado vitalmente, contradice las formas mas usadas internacionalmente. Me refiero a los sistemas de enseñanza, más o menos parecidos, que se usan en las fábricas de artistas del primer mundo, en Goldsmith, en Yale, en la Rijksakademie, en Cal Arts, etc. En tu sistema ejercés una relación afectiva y cercana con el comité de selección, la última palabra en la admisión es tuya, y hay a lo largo de la beca solo un maestro, vos. Esto replica el sistema renacentista del taller, y se opone al modelo universitario en el cual los estudiantes escuchan muchas voces, preferentemente representando la mayor cantidad de puntos de vista.

**GK:** En alguna medida la presencia tan difusa de la disciplina pintura permite que esa dinámica tan placentera de maestro y alumno pase de una mera expresión de deseos y se realice. Eso se da por cuestiones concretas en el trabajo. Lo que vos decís de las grandes academias internacionales es cierto. Yo no puedo ni quiero replicar esa estructura, y me parecería muy provincial intentar eso en Buenos Aires. Pero hay aún otra cosa: a mi me interesa mucho una relación basada en la confianza. Para mi es la clave entre un artista y su interlocutor. Para mi la palabra confianza tiene muchas resonancias. Gran parte de las construcciones en torno a lo pedagógico, como las clínicas de obras, los debates, todas esas aproximaciones polifónicas en las cuales muchas personas analizan y atacan, parten de la desconfianza.

**NG:** Describís un sistema de confrontaciones, en el cual el ego se blinda y se “aprende” a enfrentar todos los cuestionamientos.

**GK:** Si, a mi eso no me gusta.

**NG:** ¿Un poco lo que vos proponés se parece a lo que es la transferencia en el psicoanálisis?

**GK:** Bueno, si querés llamarlo así. Yo enseño porque lo disfruto locamente, porque aprendo. No es una forma de hacerme amigos pero tampoco un modo de ganarme enemigos. Es cierto que durante muchos años fue un cable a tierra aquí, en Buenos Aires. Quiero también contarte que en mi experiencia en el tipo de instituciones que vos mencionaste, en muchas de las cuales he sido visiting artist, es que hay una muy fuerte presencia del turismo. Hay un turismo que a mi me parece espantoso y que tiene que ver con un cholulismo del tipo ¿“dónde estuviste? - quién estuvo? - dónde fuiste?- quién pasó por tu taller?”. Los artistas están en boxes. Cuando vos entras el chico esta allí y vos tenés veinte minutos o una hora para decir algo sobre su trabajo. Es una situación de visita al zoológico, y para ambas partes, alumnos y visitantes. No me interesa la confrontación, ni la idea de que todos tienen que opinar porque toda opinión vale.

**NG:** Entiendo. La democracia para la transmisión de conocimiento es disfuncional. Hay dos preguntas que te quiero hacer mas allá de la confianza. Como vos bien sabés, esas estructuras enormes están insertas en la máquina de la economía de la cultura. Los alumnos o una

fundación pagan, y los mejores, o los mas hábiles o suertudos son catapultados al sistema de exhibiciones y al mercado, lo que retroalimenta el prestigio de la institución. Una vez que se que se establece esa confianza por la que abogás ¿cuál es la pedagogía que efectiviza la enseñanza? Te pregunto esto porque he visto el desarrollo de innúmeros artistas que han pasado por tu beca, y evidentemente hay un sistema que quiero que me describas. Y la segunda pregunta es como se maneja el poder legitimador que emerge de tal confianza y de tu enseñanza. Muchos artistas de tu beca han ido a parar a muestras, galerías, etc.

**GK:** Y muchos no. También podría haber gente que es excluida de cosas por estar en la beca. Lo que vos describís solo en parte es así. Generalmente tengo una entrevista previa en la que digo claramente que este programa no se dedica a promocionar artistas, como primera medida. Si a vos te viene bien haber pasado por acá, y alguien ve tu carpeta con otros ojos, a mi me pone muy contento. Pero no es mi objetivo. No estés tan seguro de que haya un espacio de legitimación tan definido.

**NG:** Quizás podríamos separar el primer y el segundo grupo de todos los subsiguientes, y lo que haya pasado es que cuando se abrió la convocatoria se presentaron artistas ya bastante formados y expuestos, como Gachi, el Fabi Burgos, o Daniel García. Los primeros becados siguen todos trabajando fuerte.

**GK:** No solo los primeros, están Ale Seeber, Dino Bruzzone, Marina de Caro, Fernanda La-



guna, Ariadna Pastorini, etc, etc .El caso mas extremo quizás sea Avello, que llego a mi beca totalmente formado y desarrollado, siendo él mismo un maestro en lo suyo. También hay gente de la que no oís hablar nunca más. Pero insisto, no me parece que haya un espacio tan claro de legitimación y poder. Muchos siguieron haciendo una obra muy parecida a lo que venían haciendo antes. Mi participación, y esto apunta a la primer parte de tu pregunta, es muchas veces mínima. Mis intervenciones tienen más que ver con generar un espacio de conciencia sobre la obra, como si la obra fuera el espacio del inconsciente. Te relato esta simplificación con todo el pudor que me da ponerme en el lugar del psicoanálisis. Pero yo trato de ponerme en el lugar de la obra, y hacer visibles cosas. No hay intervenciones directas como en el taller clásico de pintura, a la manera de Ahuva. Tengo un encuentro inicial largo, donde se habla de cualquier cosa, no en el sentido de banalidades o de la vida cotidiana, sino de cualquier cosa en torno a la obra...

**NG:** (interrumpiendo) Me estas diciendo un disparate. Alguien, presumiblemente joven, está sentado en su estudio con algunos trabajos, presumiblemente incipientes. Entra Guillermo Kuitca ¿existe un cualquier cosa de la obra para esa pibe y en ese momento?

**GK:** (exaltado) Es que ahí no hay mas turismo. No es Guillermo Kuitca el que entra, eso ya pasó. Eso pasa cuando alguien entra como visiting artist en una escuela, un star, ahí sí, cágate. Acá no. Yo voy a entrar en ese estudio cien veces mas, a lo largo de dos años, y con

la eventualidad de ir perdiendo poder. Hay una familiaridad, que termina generando una estructura diferente.

**NG:** ¿Qué pasa con el fenómeno del alejamiento de la pintura? En el grupo uno y el dos eran casi todos pintores, y ahora me imagino que debe haber muchos menos. ¿Cómo te acercás, siendo un artista que ha reflexionado extensivamente sobre la disciplina pintura, a la obra de artistas que hacen totalmente otra cosa?

**GK:** Como puedo. Hace diez años que hago esto y hasta el día de hoy cada vez que me planto frente a una fotografía pienso ¿ahora qué hago?. La fotografía es quizás el terreno que más me cuesta y que más me excita. Curiosamente con la escultura, los objetos, las instalaciones, el diseño, la moda, los videos, las obras digitales, no es que me sienta más cómodo, pero siempre hay algún aspecto del trabajo que me hace sentir cómplice. En la fotografía no.

**NG:** Es curioso que sea un punto ciego justamente la fotografía, que regula y agencia tantos códigos de representación...

**GK:** Me da miedo. Eso es lo interesante.

**NG:** ¿Y aprendiste de tus alumnos?

**GK:** Sería un poco demagógico decir que aprendí tal o cual cosa puntualmente. Es una práctica que me gusta, me agota, y al agotarme me desagota de otras cosas. Me desintoxi-

ca de mi propia obra. Hay sí dos o tres situaciones concretas en las que saqué elementos que vi en la obra de alguien y los incorporé; unos cuadros que hice con unas series de tiras negras que son tomados de una obra de Van Asperen, y algunas intervenciones pictóricas que tomé de Ale Seeber. No sé que aprendí exactamente, pero sé que mi definición de artista, si la hubiera, no sería la misma con o sin los alumnos. Mi trabajo como artista creció en la medida en que se desarrolló el trabajo de enseñanza. Y no estoy hablando de prestigio. Muchas veces mi proyecto fue criticado como un proyecto megalómano. Yo soy muy escéptico con algunos aspectos de mi obra y de mi carrera. Con los talleres, no lo soy. Tengo un grado de conexión altísimo con la docencia y la convicción de que lo que hago lo hago bien.

**NG:** A lo largo de tu carrera, y de las entrevistas-comunicados, hubo un seguimiento muy preciso de tu relación con Argentina. Si mostrás aquí o no, si el MNBA o no, si el Malba o no, las becas, etc. Sin embargo poco se sabe de tus opiniones no sobre el medio, sino sobre el arte argentino.

**GK:** Nada (risas)

**NG:** ¿Te pasó algo con el arte argentino alguna vez?

**GK:** De vuelta, tiene más que ver con recuerdos de juventud. De adolescente, recuerdo que me pegaron mucho una muestra de MacCió y una de Hlito. Pero ese interés no se mantuvo con el tiempo. En principio creo que al

contrario que en la literatura, campo en el que la figura de Borges puede generar un canon y una discusión, el intento de colocar a Berni en ese lugar del no resulta. No alcanza. La construcción de Berni como Borges no da. Esta es una reflexión pequeña, pero me sirve para no sumarme a una cadena de malentendidos. Parecería que hasta que no encontremos un canon no vamos a poder armar una identidad.

**NG:** Pero eso ya lo dijo Borges mismo hasta el cansancio, al no haber identidad se puede usar toda la cultura....

**GK:** (interrumpiendo) Por eso mismo: ¡juguemos mientras el lobo no está!

**NG:** Pero justamente eso ha generado muchas obras universalistas. La Ciudad Hidroespacial de Kosice ¿te resulta indiferente?

**GK:** Me gusta.

**NG:** ¿Madí?

**GK:** Me encanta. Y Fontana esta en mi top ten. No se si en un top five, pero es seguro top ten.

**NG:** ¿Hay un top five definido? El mío se renueva despacio pero seguro, como una corte suprema.

**GK:** (risas) Warhol... ese es inamovible y consta en el top five. Pero si lo que me estás preguntando es si hay en el arte argentino cosas que me gusten, por supuesto que sí. Madí, los concretos, Fontana. Mientras no pensemos en

función de la formación de un canon tenemos la oportunidad de tener una historia bastante más dinámica. Me parece mejor que lo que sucedió en Brasil, donde cada grupo es como si fueran señores feudales en su territorio, vacas sagradas sentadas en su imperio. En la Argentina no hay muchos imperios. La torta está sin repartir. No se cual es el merito específico, pero si sé que para aquellos que trabajamos en este país, real o fantasiosamente, te permite muchas cosas. A un artista como yo le permitió muchas cosas. Y eso funciona cuando soy muy poco o cuando soy demasiado. Yo no soy una "figura" en el sentido brasilero.

**NG:** Sos una excepción. Pero a mi me interesa un modelo de historia que es un conjunto de excepciones. Como Bobby Aizenberg

**GK:** Exacto. Un "caso" excepcional, un gran pintor. El sistema de excepciones me parece mucho más productivo.

**NG:** El conceptualismo local de base semiótica, agrupado en torno a la figura de Massotta, el manifiesto del Arte de los Medios de Jacoby, Escari y Costa es otro microuniverso excepcional.

**GK:** No lo he estudiado. Pero me interesa.

**NG:** Irónicamente, vas a tener la oportunidad de hacerlo en inglés, con el libro que Inés está editando con el Moma.

**GK:** Quizás los libros de Massotta se consigan en español. No sé. Cuando era muy chico to-

mé unos cursos con un discípulo de el. No entendí absolutamente nada.... (risas)

**NG:** Antes establecimos como el discurso en torno a tu obra ha surgido ante todo de entrevistas...

**GK:** (interrumpiendo) Y otros textos que son reportajes encubiertos.

**NG:** Quiero focalizarme en el período previo a internacionalizarte, que es un proceso que debe haber tomado cinco o seis años...

**GK:** (interrumpiendo con cierta irritación) Diez.

**NG:** Bueno, al comienzo entonces estuviste sometido a la crítica argentina. Hablame de la crítica argentina, antes y ahora.

**GK:** La producción crítica argentina es muy poca y salvo excepciones, llena de prejuicios. Los artículos en el diario son periodismo. Fabián Lebenglik escribió un trabajo larguísimo en el 89, "El joven Kuitca". Ese texto para mi tiene un valor especial.

**NG:** Si, coincido con lo de Fabián. Una vez me hizo una nota larga en Página sobre un trabajo que hice en colaboración con Karin y se las ingenió para decir un par de cosas muy interesantes que en los ensayos mas largos sobre esa obra no aparecen. Pero fijate en lo siguiente: el estándar, aquí y en todo el mundo es que un artista haga una individual fuerte cada dos o tres años, y en el medio participe con obras significativas y pertinentes en colectivas anual-

mente. El estándar local no demanda a la crítica un texto importante cada dos años. Hay una disparidad de estándares.

**GK:** Siempre hay una disparidad de estándares entre los que articulan el poder y los artistas. Yo tengo una imagen de la crítica formada cuando la crítica tenía poder, antes que los curadores tomaran decisiones sobre las muestras. Me refiero a Glusberg o Buccelatto en el 82 u 83. Tengo el recuerdo de que en esa época, cuando se hacían con bombos y platillos las jornadas de la crítica, recorría el ambiente un chiste muy gracioso de Laura que todos festejábamos jocosamente. El chiste era que cuando venían los críticos al estudio, los artistas pateaban las Artforum y Flash Art abajo de la cama. (risas) Ese fue el chiste que marcó la época. Con el tiempo yo reflexioné sobre eso, y me di cuenta que ese chiste no decía tanto del artista, sino que hablaba en realidad más del que detentaba el poder. La imagen es la del crítico como policía, del cual uno esconde aquello que no se puede ver. Fijate que el esconder libros es algo que en ese momento tenía un significado histórico muy preciso, en relación a la represión. Y al darme cuenta de eso me dio miedo. Miedo de como un medio al que yo pertencí activamente, y que se suponía libertario, había internalizado la represión a punto de festejarla como chiste. Hoy en día el espectro es más amplio, y como siempre, hay gente que escribe mejor o peor y hay un espacio de participación como ramona. Lo que no puedo es considerar como crítica las columnas de los periódicos.

**NG:** Yo creo que el arte argentino todavía no ha sido pensado. Recién ahora se efectiviza la labor básica de historiar y periodizar, de rescatar documentos y obras, y se empieza después de eso a pensar.

**GK:** Pero esa carencia, ese retardo, se debe también al deseo de canon. Se construye primero el mito Berni, o el mito Xul Solar, o el mito Di Tella, y después se intenta pensar alrededor. Y no se puede pensar ese conjunto de excepciones. En ese sentido hay un espacio crítico en la Argentina enorme, porque al no estar constituida esa construcción histórica sólida a la brasilera, hay más margen. Todavía no se repartieron los cargos.

**NG:** No podés comparar la verdadera importancia de esos cargos. Ellos tienen la Bienal, una política de estado fuerte hace medio siglo que incluye becas y beneficios impositivos entre otras formas de apoyo; y más coleccionistas, que encima inyectan individualmente mucha más guita en el mercado local.

**GK:** Obvio. Pero es verdad lo que decís, que hay una cuenta pendiente en pensar el arte argentino. Tengo mucho miedo de que no se esté generando producción en el campo crítico e histórico aunque es muy posible que por la fragmentación del medio se está generando y yo no lo sepa. Muchas veces pensé que dentro de la beca tendría que generar un espacio para promover la reflexión crítica, o algún programa en esa dirección. Pero tengo miedo de perderme en eso, de hacer simplemente política.

**NG:** Bueno, podrías considerar que no seas bueno haciendo eso (risas)

**GK:** Eso desde ya. Pero más allá de mi omnipotencia o mi temor al ridículo, la idea del laboratorio crítico me parece muy interesante.

**NG:** Hans-Ulrich ya realizó unos intentos en esa dirección. ¿Qué opinas del fenómeno de los curadores?

**GK:** Yo no tuve mucha suerte con los curadores últimamente.

**NG:** (risas) No llores...

**GK:** Es que es así. Tuve suerte con algunos y con otros no.

**NG:** Bueno, están los artistas que tienen mucha "suerte", toman mucha exigencia sobre la obra en muy poco tiempo y se queman.

**GK:** Mas allá de mi suerte o falta de ella, no tengo una visión apocalíptica del asunto. Hacen lo que pueden. No quiero entrar tampoco en la retórica de que aquel curador que se interesa por mi obra es inteligente y aquel que no, es un tarado. Tengo indefectiblemente que volver al tema del turismo. La relación turística de los curadores con la Argentina, tanto los que vienen como los que van, es tremenda. Vuelvo también a la confianza. Sin un sistema de confianzas no podemos pensar casi nada. Yo estoy harto de que todo el mundo tenga sospechas sobre todo el mundo. Como si todos ocultaran algo y tuvieran agendas oscuras

con fines exclusivamente económicos y personales.

**NG:** (levemente condescendiente) Eso que vos describís son los efectos en la intersubjetividad de la sociedad del espectáculo, an old song.

**GK:** (irritado) Es que no me sirve pensar en esos términos. Tampoco soy un naive para creer que toda la gente es buena. Simplemente quiero pensar de otro modo y salir de la sombra paranoica de la sospecha.

**NG:** Cildo Meireles dijo algo hace poco muy inteligente. El propone que el sistema económico, la economía misma, es una gran ficción. Y que el arte, como una economía inserta en la otra mayor es otra ficción. En el caso del arte la ficción económica es extrema. No solamente la adjudicación de valor es subjetiva, sino que es una de las industrias menos transparentes del mundo. Nadie sabe cual es el precio real de una obra, no hay regulaciones nacionales e internacionales y si las hay todos se cagan en ellas. De hecho los jefes máximos de Christies y Sothebys están procesados o prófugos de la justicia norteamericana. Yo a eso le añadiría como reflexión propia que el comercio del arte es la única actividad legal que se maneja con los códigos de las actividades de compraventa ilegales, que son el tráfico de drogas, de personas, y de armas. Por suerte el arte no mata a nadie, aunque prostituye a algunos.

**GK:** (risas) Eso es también el terreno del arte mismo, su materia. Yo siempre pienso que las

operaciones pictóricas que dentro de la obra son legales, por fuera serían ilegales.

**NG:** Hay un subtexto paranoide a lo largo de esta entrevista: el crítico-policía, la sospecha, las operaciones pictóricas como ilegales.

**GK:** Es cierto, parece un discurso paranoico y quisiera desactivar esa paranoia. Pero ¿quienes son los otros? Los que están seleccionando, analizando, escribiendo sobre nuestro trabajo. Yo soy muy gremialista. No aguanto la idea de hablar mal de otro artista públicamente.

**NG:** Para activar ese gremialismo hay que ocupar espacio. Yo abogo por la recuperación del campo del discurso por parte de los artistas. Los críticos mas brillantes han sido artistas: Judd, Oiticica, Dan Graham. Si tenés una capacidad autoanalítica tan grande y aparte ejercés la docencia, no veo porqué no escribir. Quizás como sos un director de teatro y mediante las entrevistas escribís.

**GK:** (risas) Busco otros, actores.

**NG:** Vos estás incorporado al mercado hace muchos años. Has soportado el cimbronazo de las sucesivas subidas de precios sin caerte. Estás representado en EEUU por Sperone Westwater y en Europa por Hauser and Wirth, que son dos galerías muy sólidas y con proyectos a largo plazo. Tus necesidades básicas y tu capacidad productiva están garantizadas a futuro. Inclusive si no vendieras un solo cuadro mas -Dios no lo permita-, podrías seguir pro-

duciendo por el resto de tus días. ¿Cómo neutralizas el hecho de imprimir moneda?

**GK:** ¿Cómo, imprimir moneda?

**NG:** Si vos te abocas durante una determinada cantidad de tiempo a una tela de determinado tamaño estás imprimiendo cien lucas. ¿Cómo te relacionas con ese hecho?

**GK:** No se como problematizar eso. Hay algunos artistas que pueden hacerlo muy bien, como Cildo Meireles. A la hora de estar haciendo la obra es muy difícil que eso concientemente intervenga. Ni en chiste se me ocurre pensar que esta raya vale tanto.

**NG:** Sin embargo hay en el texto de Paulo un análisis en esa dirección.

**GK:** Si. Su lectura de las mesas. Yo ingresé algunos datos al respecto.

**NG:** ¿Conoces la obra de Caminitzer con la firma del artista? Vende la firma por centímetros. Es de fin de los sesenta o comienzos de los setenta.

**GK:** Me parece deliciosa. No estoy muy seguro que mi obra sea un espacio para discutir el estatuto del arte como mercancía. La idea en torno a las mesas-diarios sería que lo que no vale, el descarte, termina produciendo valor.

**NG:** Creo que eso te acercaría al modelo de sujeto expresivo Kiefferiano. Los desechos del ser extraordinario tienen valor. Hay un riesgo ahí?.

**GK:** Si, es cierto. Hay un riesgo en esa lectura.

**NG:** Pasamos por tu obra, por la enseñanza, por el arte argentino, por la crítica, los curadores, por el problema del valor. El tema final que quería tocar es la dictadura. Hay una serie tuya bastante importante que se llama "Nadie olvida nada" que es inmediatamente posterior a la aparición del slogan "ni olvido ni perdón". Creo haber leído que vos participaste de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. ¿Qué hiciste esos años, cómo los viviste?

**GK:** Iba a la APDH, si. Eso fue en el 79. Yo no vengo de una familia en la que hubiera desaparecidos, como la tuya. Mas bien el conocer historias fui por amigos. Pero en esa época supe de las torturas y desapariciones. Al mismo tiempo como yo tenía 17, 18 años, una etapa en la que descubrí el mundo, descubrir al mismo tiempo los crímenes y las aberraciones que te rodeaban fue una marca fundamental. Quizás sea absurdo, pero el convivir con tanto mal, con tanto desastre, también me dio una vitalidad muy especial. Yo fui a la Asamblea porque el PC tenía la oficina en el mismo lugar, Corrientes y Callao, inclusive en el mismo piso.

**NG:** El PC tuvo con la dictadura una relación dudosa, porque la URSS compraba granos y la línea que bajaba Andropov no era crítica. El artífice del único triunfo popular de la dictadura, Menotti, era PC.

**GK:** Yo no entendía nada. Fui a parar allí por mis amigos. En un momento también participé de unas reuniones del MAS, que obviamente estaba enfrentado con el PC. Como yo era uno

de los pocos chicos que tenía un lugar propio, que era mi taller, hacíamos reuniones allí. Por supuesto tenía una conciencia política, pero no fui realmente un militante demasiado activo en política o en derechos humanos. Era muy curioso y me metí a ver que pasaba allí. Mi obra me absorbió por completo casi en el mismo período.

**NG:** ¿Establecerías ese momento tan loco y terrible de la historia argentina, con su realidad siniestra paralela, como un momento fundante de la paranoia que manifestaste, o de otros aspectos de tu práctica?

**GK:** Si, por supuesto. Es un momento y una vivencia constitutiva de mi formación. Mi trabajo de esos años intentaba tocar eso, y hay una marca trágica, de pathos, que vos señalaste, que recurre en mi obra. De hecho hay una obra de ese período que es una simple numeración, del 1 al 30.000, directamente sobre el tema. Por otra parte el arte "de protesta" me irritaba tremendamente. Lo "psicobolche" es una de las cargas estéticas mas nefastas de mi generación.

**NG:** Lo que yo quería preguntarte está completo. Hay algo que vos quieras decir, o una pregunta que querías.

**GK:** No. Tengo a partir de esta conversación muchas ideas nuevas. No quiero agregar nada.

**NG:** Gracias.

**GK:** A vos.

# Los expedientes Glusberg

LOS EXPEDIENTES GLUSBERG

## Los Expedientes Glusberg

Diario de Xil

### Haciendo un recuento:

**-12 de noviembre 22 HS : PUNTO DOC** emite por TV(canal 2) la primera parte del informe Glusberg.doc.

Pasó una semana sin reacción. Hubo rumores.

### INFORME GLUSBERG.DOC PROGRAMA 264 | 12-11-2003

#### Museo Nacional S.A

El Museo Nacional de Bellas Artes es uno de los más importantes de América. Sus colecciones suman aproximadamente 11.000 piezas y constituyen uno de los principales patrimonios culturales de los argentinos. Jorge Glusberg, el Director actual del Museo, irrumpió en el mundo de la plástica a finales de los años 60 como fundador del Centro de Artes y Comunicación. En los comienzos de los setenta, junto a otros artistas, formó el grupo de los 13.

Otro de los miembros del grupo de los 13 fue Juan Carlos Romero, un artista plástico con más de media década de trayectoria. Para Romero, formar parte del grupo de los 13 significaba "trabajar con una nueva tendencia denominada arte conceptual, una nueva tendencia en el arte que fue la que existió en esa época".

Con la llegada de la última dictadura militar, Glusberg decidió que nada lo detendría. Y según Romero, en 1973 coqueteó con los Montoneros y luego, con cada poder de turno. En el año 1977, al ganar la bienal de San Pablo, recibió un telegrama de felicitación de Videla y acudió gustoso a un encuentro con el dictador, quién lo haría ganar mucho dinero. Gabriel Levinas, periodista y dueño de una galería de arte, reconoce que Glusberg "en ese momento se convierte en una especie de Barrionuevo de la cultura".

Fue en el año 1994, en pleno menemismo y de la mano de Pacho O Donell, cuando Glusberg asumió como Director del Museo más importante del país. Desde ese momento, empezó a manejarlo como si fuera su empresa y él... su dueño. Duilio Pierri es un reconocido artístico plástico, que como muchos artistas nacionales, soñaba con exponer en Bellas Artes. Pero cuando Pierri llamó a Modulor S.A, una empresa de artefactos de iluminación, propiedad de Jorge Glusberg, el precio por exhibir su obra en el Museo llegó a 30 mil dólares. Igualmente, Pierri consiguió un sponsor. Pero cuando juntos visitaron a Glusberg, el precio había subido nuevamente, y llegó a los 40 mil dólares. Otra artista invitada por Glusberg para exponer en el Museo, fue Marcia Schwartz, cuando ganó el premio Constantini. También Nicolás García Uriburu, un artista de fama mundial, presentó su catálogo en el Museo de Bellas Artes. Puntodoc hizo presupuestar el catálogo del artista Uriburu, por dos firmas especializadas del mercado gráfico y ambas empresas cotizaron el trabajo muy por debajo del precio pagado en su momento. A un precio intermedio, la diferencia por ejemplar es de



cuatro pesos con sesenta centavos. En tres mil quinientos ejemplares, la diferencia es de 16 mil cien pesos. En el año 1998 se pagaron 56.875 dólares por 3500 catálogos, es decir, 16 dólares con veinticinco centavos por ejemplar. Durante la gestión de Jorge Glusberg se hicieron 185 catálogos. La mayoría, llevan notas y análisis firmados por el propio Jorge Glusberg. Según Pérez Celis, artista de reconocido prestigio internacional, a Glusberg le gusta la notoriedad y hace todo lo posible para alcanzarla: "Una vez me encontré con Marta Minujín en Nueva York y ella tenía una catálogo para una muestra, con un texto de Glusberg. Yo le dije, "¿por qué te hizo el texto Glusberg?" y ella me respondió que él le había pagado el catálogo. Después supe que no era la primera vez que lo hacía. Yo nunca vi a un crítico que pagara para tener una publicación". Durante la gestión de Jorge Glusberg, el prestigio internacional del Museo se vio notablemente deteriorado. Las facturas impagas, las interminables discusiones y la inexperiencia en el tratamiento del embarque, el incumplimiento de los contratos y el desprecio por las personas involucradas, condujeron a la decisión de no colaborar más con el Museo mientras él sea su Director.

Puntodoc juntó varias cartas que demuestran el descrédito de la gestión Glusberg en el exterior. Entre ellas se encuentra la del Museo Paul Klee de Berna. También los pasajes aéreos son otra moneda de cambio para Glusberg. En el resto del mundo, cuando una obra de un museo viaja en préstamo al exterior, debe ser acompañada por un especialista. Sin embargo, en la gestión Glusberg, viajan el Director junto a su mujer y su hijo, o algún favo-

rito. El viaje lo realizan en clase bussiness, y los viáticos están incluidos. Pero esto no es todo... Cuando Torcuato Di Tella asumió su cargo como Secretario de Cultura de la Nación, encontró varias denuncias y quejas sobre la conducta de Glusberg.

El expediente 64/03 es un reclamo del personal del museo por los malos tratos recibidos por parte del Director, en los últimos ocho años.

Para el personal del museo, es común ver a compañeros que lloran o se descomponen en las horas de trabajo y otros, que piden sus licencias porque no soportan más el trato amenazante del Director. Las quejas también provienen de los artistas, quienes acusan a Glusberg de "ejercer la censura". El crítico de arte Mario Gilardoni cuenta que el museo está a punto de perder dos importantes colecciones de su patrimonio, y por lo tanto, también del pueblo argentino, por falta de exhibición.

#### **Modulor S.A, la estrella de las defraudaciones.**

La empresa de artefactos de iluminación, Modulor S.A creció vertiginosamente favorecida con las obras más importantes de la última dictadura militar argentina. Muchos empleados fueron testigos de sus manejos fraudulentos. Por eso, los acreedores y denunciante de la empresa Modulor, describen a Glusberg como un empresario incobrable y estafador. Beatriz Sconochini trabajó toda su vida para Modulor S.A. Pero a pesar de los 38 años en la empresa, cuando Modulor prescindió de sus servicios como empleada, no le reconoció los años de trabajo. Desde el día en que el personal de seguridad

de Modulor le prohibió el ingreso a la fábrica, Beatriz está sin trabajo y no puede jubilarse. Con el objetivo de evitar a sus acreedores, Modulor trasladó su planta a la provincia de San Luis y Matías, el hijo de Jorge Glusberg, pasó a ser el presidente. La empresa tiene 140 juicios iniciados y tiene más de veinte pedidos de quiebra. Como si esto fuera poco, Glusberg figura como incobrable en distintos créditos bancarios por la suma de 297.900 pesos. Y supera el millón de pesos de deuda por cheques rechazados.

El auge de la empresa comenzó en el Mundial del 78 cuando iluminó todos los estadios, menos el de Vélez Sarfield. El planetario, el edificio de la naciente Argentina Televisora Color, las bajadas de las flamantes autopistas, el Aeroparque y el Aeropuerto de Ezeiza, varias cárceles, el Mercado Central y las escuelas de la gestión Cacciatore, fueron iluminados por la empresa de Jorge Glusberg.

Durante los años de menemismo, y con Glusberg al frente del museo, Modulor además de manejarse como una filial de la casa de las Bellas Artes, comenzó a ser un proveedor habitual. El caso mas claro es el de María Angélica Bignone, que era la gerente de recursos humanos y pasó a engrosar las filas del museo con el mismo cargo. Durante el Gobierno de De la Rúa, después de ganar un cuestionado concurso, Glusberg consiguió su reelección como Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Pero mientras se consolidaba como funcionario, su fábrica empezó a despedir gente y sus cheques sin fondo, iban encontrando nuevas víctimas.

(www.puntodoc.com)

**-23 de noviembre:** Página 12 publica la solicitada: **La Carta Abierta a la Ciudadanía**

A falta de respuesta de las autoridades, se redacta una carta que se publicó **en página 12** y en la **ramona web ("La Carta Abierta a la Ciudadanía")**. Ver **contratapa Ramona 37**. El objetivo fue también instalar el tema como discusión entre la gente y que apoyen con su firma. Los artistas enteran de las cartas en paralelo de los trabajadores de museos.

-Carta Abierta a La Ciudadanía- Artistas Agrupados.

-Cartas abierta a los trabajadores de la cultura CTA.

-Carta abierta a Kirchner

**lunes 24 de noviembre- 18 hs – Reunión de artistas**

Reunión autoconvocada de artistas en casa de Marcia Schwartz. Hubo bastante gente. (entre ellos Pierri, Elía, Búlgaro, Marcia, Bedoya, Maggie, Juan Carlos Romero, Pino, unos de arquitectura, otros que no conozco y un delegado de los trabajadores de museos. Se decidió mañana ir al museo.

**Martes 25 de Noviembre 19 hs- SENTADA EN LAS ESCALINATAS MNBA –**

-El final del Eclipse

**cha cha cha dancing en el titanic el coctall era en la terraza (en cubierta).**

20, 30 hs desde media cuadra se veía tumulto en las escaleras, pero todo tranqui.

(era mayor la cantidad de policías que de artistas)

Unos 15 canas de azul de tertulia junto al cantero de plantas que cantan Vivaldi.

Unos ocho de seguridad del museo en la puerta de blindex.

En las escalinatas y la vereda los artistas juntando firmas y charlando, o sentados, mirando el tránsito de Av Libertador y saludando a la gente que entraba. Tipo gioconda.

Pierrri estaba muy comunicativo y de traje...estuvo al mediodía presentando el tema legal. Estaba elevando un documento para que la secretaria de cultura tomara cartas legales en el asunto (porque hasta ahora se hacen los sotas).

Además Glusberg vence su mandato el año entrante, pero si obtiene una buena calificación de gestión se le puede extender el plazo dos años más, se califica a fin de este año, así que es fundamental que esto se manifieste ya.

En la reunión de ayer, contó el delegado de los empleados del museo que cuando se robaron las manos de Rodin, sucedieron unas cuantas irregularidades: 1° unos diez días antes del robo las manos que estaban en una vitrina con llave se la sacó de ese lugar y se la puso en una "fiambarrera", (vitrina que sólo se levanta, sin llave)...luego se la cambió de su sitio original y se la puso en un ángulo donde la cámara de seguridad NO BARRE. La persona que estaba de guardia en ese momento le encargaron que vaya a hacer otra cosa y ahí sucedió....PAF. Decía el delegado que desde que está el museo nunca hubo robos, y que desde que está Glusberg ya se encadenaron creo que cinco. Y que el hijo de G.es quien instaló el sistema de alarmas.

Tampoco Glusberg quiere presentar el inventario de obras, y sabe que ya ha vendido dos o tres obras en el exterior para pagar deudas. Se están por perder las donaciones de tres familias al museo por no cumplimen-

tar con las condiciones requeridas.(entre ellas creo que están los Goyas). así un collar de calamidades.

La sala de muestras prácticamente vacía. En la terraza estaban de muestra con un exquisito lunch servido por telefónica. Había más gente de traje que artistas. Esa fué la primera cosa que dijo Alina: "che, no conozco a casi nadie de los que hay acá, hay pocos artistas, ¿no te parece?".Conversamos con Tortosa sobre el tema Glusberg (lo más brillante que me dijo fué que en el exterior da una imagen pésima, porque es un maleducado, un ordinario, un prepotente feudal y un bananero. Y que a los extranjeros no les gusta la gente maleducada. Y yo le dije que maleducado es cualquiera, el tema es aprender a ser cortez.

Rosa María Ravera estaba como enojada.

Glusberg estaba lo más choto.

Otros ni siquiera lo mencionaban.

En síntesis, el aire estaba raro, y esa facultad de derecho iluminada como en una película de Greenaway.

Ligeramente nervioso y visiblemente molesto con la situación, el evento corría, todos sabían que abajo se estaban juntando firmas. Los de la escalera ya se fueron, relajate.

#### **25 de noviembre – Ramona semanal web 40.4 publica La Carta Abierta.**

Museos Argentinos Firme el petitorio para cambiar su gestión.

#### **26 de noviembre-20 hs. Entrevista en casa de Marcia. GRABACION.**

#### **28 noviembre Clarín –"Investigan a Jorge Glusberg por irregularidades en Bellas Artes."**

responde Glusberg..pag 41 Sociedad.

CULTURA: ES EL DIRECTOR DEL MUSEO DESDE HACE DIEZ AÑOS **Investigan a Jorge Glusberg por irregularidades en Bellas Artes.** Glusberg cuestionado desde varios frentes (*dice el pie de foto*)

Denuncian sobrepagos en la impresión de catálogos y pérdida de cuadros. Glusberg niega todo: "Voy a defender mi buen nombre ante la opinión pública", dice.

**"La lista es larga y Glusberg, en diálogo con Clarín, se defendió así: "No estoy atado a un escritorio pero voy a defender mi buen nombre y honor ante la ley y la opinión pública. Todo esto nace de una infamia televisiva emitida el 12 de noviembre en el programa Puntodoc. Además, es raro que artistas supuestamente progresistas, para destruirme, hagan alianza con un enemigo mío como la Asociación de Amigos del MNBA que dirige Nelly Arrieta de Blaquier y quiere volver a manejar este museo".**

Por Eduardo Pogoriles. .

"Quieren que el museo sea para unos pocos" **Jorge Glusberg está indignado y se le nota. "Jamás podría asesorar a Videla, como se dijo por televisión, quisieron calumniarme. Ya presenté dos demandas por difamación", dice.**—¿Qué responde a quienes lo acusan de cobrar sobrepagos en catálogos del museo y no devolver obras prestadas?—**Digo que lo demuestren ante la Justicia. En estos diez años hice 160 catálogos, estoy orgulloso. Y siempre devolví las obras que pido, no soy ladrón.**

—¿Cree que detrás de todo esto está su pelea con Blaquier?—**Sin duda. Blaquier y su**

**Asociación de Amigos quieren que el museo vuelva a ser para pocos, una reunión de señoras que toman el té y miran óleos de Prilidiano Pueyrredón.** —Hay gente muy prestigiosa entre los que piden su cabeza... —**Me extraña que Gelman haya firmado esa solicitada. Macció y García Urriburu no son amigos. Es triste ver entre los otros a personas que yo apoyé. No me pueden acusar de autoritarismo, hice 300 exposiciones y por acá pasaron 70 intelectuales de todo el mundo. Pero tengo 80 empleados que son espías, roban y me acusan de maltratos.**—¿Qué hay de las colecciones perdidas, como la Piñeiro?—**Esas colecciones se cedieron al museo bajo condiciones, que en 25 años no se cumplieron. Los herederos recuperaron las obras y las su bastaron. El tema viene de antes de mi gestión.**

2 de diciembre EMERGENCIAS DEL ARTE Y LA CULTURA- entrevista publicada en Página/12 (de la grabación de 26 noviembre)

BEDOYA, BISSOLINO, BUFFONE, KOENIGSBERG, PIERRI, SCHVARTZ  
"Emergencias del arte y la cultura"

Los artistas que publicaron en Página/12 una carta abierta para advertir sobre el descuido del patrimonio cultural y en contra de la gestión de Jorge Glusberg amplían su posición.

Un grupo de artistas plásticos preocupados por la suerte del patrimonio cultural argentino, por la falta de políticas culturales oficiales y en absoluto desacuerdo con el desempeño del director del Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Glusberg, publicó el domingo 23 de noviembre en Página/12 una "Carta Abierta a la Ciudadanía", que comenzaba diciendo: "En un país donde la ética ha quebrado, era difícil que el espacio del arte no

se viera golpeado por la misma crisis. La pobreza, la corrupción, la malversación de contenidos, la destitución de la cultura por el circo, del trabajo por la lógica del espectáculo, que están presentes en todas las áreas, también han degradado el mundo del arte. “Los que firmamos esta carta queremos expresar nuestro desagrado ante la falta de una política de Estado respecto de lo cultural. Nos parece esencial que la población advierta la verdadera importancia de una situación cuya gravedad es creciente y que socava la cultura nacional. Formas de operar que vienen perpetuándose desde la dictadura se han adueñado del campo del arte: feudos, tramas podridas, negociados encubiertos, personajes que han hecho del interés personal el único motor de gestiones altamente dudosas. Esto es lo que impera y lo que debe cambiar” (...) “Nuestro desacuerdo con la actual dirección del Museo Nacional de Bellas Artes es definitiva e inconciliable...” El grupo que impulsó la publicación de la carta abierta, reunido bajo el nombre de “Artistas Agrupados Independientes”, participó, por iniciativa de Página/12, de una conversación abierta, para ampliar los fundamentos de su carta.

Duilio Pierri, Marcia Schwartz, Fernando “Coco” Bedoya, Maggie de Koenigsberg, Carlos Bissolino y Xil Buffone empezaron explicando qué los llevó a publicar la carta.

**La versión completa de esta charla se reproduce más adelante.**

(La carta abierta se puede leer en <http://www.ramona.org.ar>)

**3 diciembre-Clarín : “Di Tella piensa en reemplazar a Glusberg”.**

BELLAS ARTES

Di Tella ya piensa en reemplazar a Glusberg  
– Sociedad

“El secretario de Cultura de la Nación, Torcuato Di Tella, habría decidido ya que la gestión de Jorge Glusberg al frente del Museo Nacional de Bellas Artes **“cumplió su ciclo”** y por eso adelantaría el llamado a concurso para reemplazarlo en el cargo. Así lo aseguraron anoche a **Clarín** fuentes de la Secretaría de Cultura, insistiendo en que Di Tella “no quiere participar en un linchamiento mediático contra Glusberg”. Ultimamente se había deteriorado la relación de Glusberg con el personal del museo, que lo denunció por presuntos maltratos. Y el fiscal federal Paul Starc lo investiga por supuestas irregularidades administrativas, a partir de una denuncia difundida el 12 de noviembre en el programa de tvé **Puntodoc**.” En una solicitada publicada el 23 de noviembre, firmada entre otros por Juan Gelman, Rómulo Macció, Marcia Schwartz, Duilio Pierri y Juan José Cambre, se acusaba a Glusberg de ejercer un “unicato autoritario que no se corresponde con los principios de un gobierno republicano”. Pedían su expulsión, concursos, fondos propios para el museo, curadores por área y un rol para la Asociación de Amigos...

Di Tella recibirá mañana a algunos de los artistas enfrentados a Glusberg, que recordarán una deuda pendiente desde hace 30 años: la catalogación del patrimonio del museo, estimado en más de 11.000 obras, de las que **sólo se expone un 20 por ciento**.

**3 de diciembre 22 hs PUNTO DOC. 2 PARTE-**

**Emisión de la segunda parte del informe Glusberg.DOC.**

**PROGRAMA 266 | 03-12-2003**

**El retorno**

Hace tres semanas, Puntodoc reveló severas

irregularidades en el Museo Nacional de Bellas Artes. El sobreprecio en los catálogos de las exposiciones era uno de los puntos denunciados durante la gestión del Director del Museo, Jorge Glusberg. En el año 1998 se pagaron 56.875 dólares por 3500 catálogos de la exposición de Nicolás García Uriburu en el Museo de Bellas Artes.

Pero según otras dos empresas gráficas y la Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, dicho catálogo tendría - según los valores de mercado -, un sobreprecio cercano a los 30 mil pesos.

Durante la gestión Glusberg se imprimieron 185 catálogos, por lo que la suma de los sobreprecios, rondaría los cinco millones de pesos.

La mayoría de los catálogos de la gestión Glusberg fueron impresos en la ex empresa Gaglianone.

Cándido González trabajó en lo que antes era Ediciones de Arte Gaglianone. La empresa quebró y ahora está en manos de los trabajadores. Según González, los sobreprecios eran difíciles de ocultar. Horacio Gaglianone, el dueño de la empresa que imprimía los catálogos, confiesa que se veía obligado a pagarle comisiones a Glusberg por los trabajos realizados para el museo.

Puntodoc tuvo acceso a los archivos de la ex gráfica Gaglianone. En las órdenes de trabajo originales de los catálogos, hechos por el Museo de Bellas Artes, en la ex empresa Gaglianone, aparecen los porcentajes cobrados por Jorge Glusberg, por lo general del diez por ciento, y la cifra en pesos.

Por el catálogo de la exposición de Juan Carlos Distéfano, Glusberg recibió 8900 pesos. Por la de Ugo Néspolo, 4560. Por Imágenes de la Nación, 3500. Por "De Barbizón a Van Gogh", 4800. Y la lista sigue... Solo en contados casos, Glusberg resignaba su comisión.

Al parecer la felicidad de Glusberg tiene pre-

cio. Y su destino al frente del museo parece signado.

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

**Jueves, 04 de Diciembre de 2003 03.00 p.m. Entrevista con Torcuato Di Tella en la Secretaría de Cultura,** (en respuesta a la nota de Pagina 12).

14 hs en la Biela: reunión de artistas.

15 hs - Secretaría de Cultura de Av Alvear. entrevista con Di Tella . Llovía, parecíamos "los simuladores" todos con pilotos largos. Estuvimos reunidos una hora con Di Tella. Llegamos y nos atendieron al toque.

Fuimos 8 : Pierri, Schwartz, García Uriburu, Bedoya, Koenigsberg, Bissolino, Iglesias Brickles y yo. (Xil Buffone).

Nos recibió Di Tella en su living, estaba Magdalena Faillace y un asesor; también se sumó Américo Castilla.

Al principio Torcuato nos canchereó un poco.

Nos dijo que la nota era light y que lo que decimos de él es una botudez. (sic) porque la secretaria de cultura se está ocupando.

Varios aclararon que la nota completa no era light, que se "alivianó" para el marco pagina 12. Que la acortaron. (sic) el dijo que igual era una pequeña boludéz. (sic)

Le aclaré que antes era una boludéz más grande, pero que la hicimos una boludéz chiquita para que entrara en la página. (sic)

Ahí nos reímos un poco y el tipo empezó a explicar la situación:

Que Glusberg se va a ir ya está decidido. Además que Glusberg "se quiere ir porque está cansado" (sic)

Que Glusberg no se quiere ir ahora, se quiere ir luego de inaugurar unas cosas allá por mayo o junio. y que se quiere ir por la puerta grande.

Pero, que la secretaria quiere que se vaya antes. ellos piensan a fines de diciembre.

que van a ver cómo lo acomodan.

Le empezamos a hacer una romería de quejas y reclamos de alto tenor, Di Tella pareció sorprenderse por algunas de esas "revelaciones"... además le contaban las barbaridades para con los artistas y los empleados.

Di Tella agarró su agenda y dijo muy convencido que iba a acelerar todo lo que pudiera. El argumento de que no se ve arte argentino en el mnba fué también contundente.

y así.

Y finalmente, al despedirnos dijo que "que Glusberg" quiera irse en unos meses no quiere decir que la secretaria así lo quiera. Torcuato está convencido que se tiene que ir lo antes posible...

Luego hablamos del foro que vamos a hacer en marzo y mucho les entusiasmó, van a recibir y espera los resultados y las propuestas del foro.

Hasta sugirió que se podía hacer en el museo de Bellas Artes ...

Rajarían a Glusberg y van a poner un director provisorio hasta que se hagan concursos transparentes. aparentemente lo quieren hacer bien, en serio.

Los concursos tienen que ser lo antes posible. él piensa para marzo, abril.

Hay que hacer una reunión convocante de artistas para llevar propuestas.

Castilla nos dió un texto de 7 u 8 páginas que él escribió anoche, en donde resume su idea de museo para los museos.

Antes de irnos, cuando levantábamos la reunión, le regalamos dos números de Ramona: 36 Breccia

29-30 debate sobre políticas culturales.

Di Tella lee Ramona.

RESUMIENDO

Se SEÑALARON 4 PUNTOS

1- QUE LO REMUEVA A GLUSBERG DE SU CARGO

2- QUE HAYA CONCURSOS TRANSPARENTES (y que también haya opinión de los artistas en eso)

3- que hasta que se haga el concurso, DESIGNEN A UN INTERVENTOR TEMPORARIO.

4- ANUNCIAR LO DEL FORO QUE VAMOS A HACER en marzo.

**5 diciembre-Revista Para Ti- "¿Malas Artes?"- "Me iré elegantemente"**

por M:F: Sanguinetti - N° 4246

Para empezar, dice que está acostumbrado que lo ataquen...manifestó a Para Ti Jorge Glusberg. "Me quieren tirotear para conseguir un director manipulable y para que el museo vuelva a ser un coto de caza".../ "A mí me hicieron una cama, pero yo no tengo ninguna culpa. Y a esta altura no quiero afligirme. Me voy a dedicar a escribir, como siempre hice. Ahora mismo estoy escribiendo un libro para chicos, para que entiendan qué es el surrealismo y el cubismo"... J:G:

**5 diciembre- La Nación- "Jaqueado por denuncias se va Glusberg" pag 14- Cultura**

Por Jesús A. Cornejo

**Jaqueado por denuncias, se va Glusberg**

**Acordó su alejamiento con el secretario de Cultura, Torcuato Di Tella; tiene abiertos cuatro sumarios administrativos**

Se ordenó una auditoría

El funcionario saliente asegura que permanecerá hasta marzo, pero podría irse antes de fin de mes

#### □ Ya se barajan nombres para sucederlo

Pese a que Glusberg -como se informa por separado- afirmó que continuará en la dirección hasta marzo próximo, fuentes del área de Cultura aseguraron que el funcionario cuestionado dejará su cargo antes de fines de este mes y que en marzo se llamará a un concurso para elegir la nueva conducción del museo.

...

. El presidente del Senado francés, también director del Museo de Luxemburgo, se quejó porque para trasladar uno de nuestros cuadros al Museo de Milán, Glusberg le pidió tres pasajes aéreos a París”, explicó Di Tella. Según el funcionario, el escándalo pudo ser controlado gracias a la rápida intervención de la Secretaría de Cultura, que autorizó el traslado del cuadro sin ninguna exigencia.

. El último sumario administrativo surgió a partir del informe periodístico difundido por el programa Punto.doc. donde se aseguraba que Glusberg cobraba sobreprecio en la confección de los catálogos. Glusberg le entabló juicio a la productora.

#### **Una figura mediática que perdió en su ley Por Alicia de Arteaga De la Redacción de LA NACION**

Desde los tiempos del Cayc (Centro de Arte y Comunicación) en la calle Viamonte, Glusberg fue tejiendo una trama de influencias, con estratégicas alianzas internacionales que le permitieron disfrutar de un poder casi absoluto y erigirse en el curador “abonado” de las bienales de artes visuales y de arquitectura.

. Volaba de San Pablo, a Venecia, a Valencia, París o Nueva York con la obsesión -confesada abiertamente- por los vuelos en prime-

ra clase y los hoteles cinco estrellas. Finalmente, esa presencia internacional que lo encumbró, se convirtió en su talón de Aquiles cuando trascendió el reclamo de autoridades francesas ante la negativa a prestar un Modigliani.

.

En los papeles, su mandato termina en julio de 2004, pero dejará el cargo en medio de un escándalo que lo tiene como blanco fijo.

.

Para la transición circulan dos nombres: Américo Castilla y José Emilio Burucúa. Castilla, hombre de la Fundación Antorchas, es hoy director de Museos y Patrimonio de la Secretaría de Cultura de la Nación y responde a Torcuato Di Tella. Burucúa, ex vicedecano de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), es un investigador de prestigio y tiene un perfil más académico.

.

Cansado, Glusberg admitió semanas atrás que sus días en el museo estaban contados. Habló de operación y denunció “maniobras interesadas”. Presentía que la silla de director tenía otro destinatario y que el tiempo de hacer la cosas a su manera y sin rendir cuentas se había terminado.

.

Aunque las acusaciones que arrecian en su contra no son nuevas, la balacera mediática resultó decisiva: perdió en el terreno que mejor creía conocer.

**6 diciembre-Clarín: “Glusberg se irá de Bellas Artes la semana que viene”-**  
pág 53 sociedad

**Glusberg se irá de Bellas Artes la semana que viene** Torcuato Di Tella confirmó que su ciclo al frente del museo llegó a su fin. Glusberg acumula cuatro sumarios, incluida una denuncia del Senado francés. **Eduardo Pogoriles.**



Di Tella anticipó también que designará un **director temporario** en el Bellas Artes, cuyo nombre no reveló. Y dijo que se está trabajando en los criterios del llamado a concurso para elegir un nuevo director del museo. El concurso se haría en marzo, "hay que definir la selección de jurados y los lineamientos de un nuevo modelo de museo".

..."Anoche, Di Tella explicó que "si bien Glusberg no renunció formalmente, eso no importa, **yo puedo sustituirlo en el cargo la semana que viene**. Esto se demoró un poco porque hay pasos administrativos que debemos respetar, como el derecho de Glusberg a responder a las **gravísimas irregularidades** que encontraron los auditores que están trabajando desde hace dos meses en el Bellas Artes". Al respecto, Di Tella aseguró que "el informe de los auditores para la Fiscalía Nacional de Investigaciones estará la semana entrante. Lo concreto es que yo voy a designar un director temporario mientras se prepara el concurso". "... ya el 2 de diciembre Glusberg admitió ante sus colaboradores más cercanos que "perdí esta pulseada contra Nelly Arrieta de Blaquier, me voy porque no soporto más, tengo tres operaciones cardíacas y una familia para cuidar". Sin embargo, Glusberg tendría la intención de quedarse al menos hasta el 17 de este mes para presidir la fiesta anual del museo, donde se entregan los premios del Banco Ciudad a artistas plásticos y los Premios Vitrubio a los arquitectos."

**Martes-9 de diciembre 19 hs- SENTADA MNBA con pancartas y megáfono.**

Inauguración de Clorindo Testa MNBA – e-mail invitación-

Sentada ruidosa en las escalinatas con pancartas y coros con megáfono. CORRUPTO, COIMERO- CAPANGA, decían los carteles con la cara de Glusberg con pipa.

**14 diciembre-Buenos Aires Herald "The Glusberg affair in focus"**

Sunday, December 14, 2003

By **Alina Tortosa**

For the *Herald*

That Jorge Glusberg, the outgoing director of the MNBA National Fine Arts Museum has been devious in the management of this museum, as he was devious as long time president of the *Asociación Argentina de Críticos de Arte*, is no news to anybody concerned with the recent past and the current affairs of the visual art world.

....

The next step was to apply the new regulations to the museums, so he started by the MNBA, which is Argentina's leading museum. Though Castilla is in no way against Glusberg personally and is appreciative to a point of what Glusberg has done towards promoting Argentine artists abroad, he is adamant about ethical and professional matters. As Castilla studied the details of the spurious administrative misdemeanors supposedly committed by Glusberg as director of the museum, it made it impossible for the once all powerful director to stay on. Jorge Glusberg has finally resigned as director of the MNBA.

This resignation is the result of a formal official auspicious development in Argentine cultural matters that has nothing to do with some of the rather noisy, confusing and self promoting events in which a few artists took active part.

**Renuncia Glusberg**

**18 de diciembre- 19 HS- ASUME BELUCCI**

—— Mensaje original —— **De:** Ceremonial

**Enviado:** Martes, 16 de Diciembre de 2003 01:08 p.m.

**Asunto:** SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACIÓN

**Presidencia de la Nación**  
**Secretaría de Cultura**

El Secretario de Cultura de la Nación, Lic. D. Torcuato DI TELLA,

tiene el agrado de invitar a usted a la ceremonia de asunción del nuevo Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Arq. D. Alberto G. BELLUCCI.

Se realizará el próximo jueves 18 de diciembre a las 19:00 en el Museo Nacional de Bellas Artes, Av. del Libertador 1473, Ciudad Autónoma de Bs. As.

**19 diciembre- Clarín\_ pag.57 –Sociedad**  
**“En un clima de fiesta asumió el nuevo director de Bellas Artes-“**  
**“Agradecen a Jorge Glusberg”**

EL SUCESOR DE GLUSBERG, ALBERTO BELLUCCI, PROMETIO “PRIVILEGIAR EL PATRIMONIO”

Hubo algarabía, mucha presencia de la Asociación de Amigos y pocos artistas.

Por **Socorro Estrada**.

¿Cuándo se hará ese concurso? “Yo no pongo las manos en el fuego por los tiempos de los concursos oficiales”, dijo Bellucci a **Clarín**. “No creo que se pueda llamar a concurso antes de 90 días y supongo que se tardará en concretarlo otros 60 o 90 más”. Como en 1991, Bellucci es también director del Museo de Arte Decorativo. Pero ahora es, además, interventor del Museo de Arte Oriental. ¿No son mucho **tres museos** para un solo director? “Voy a tener que intensificar el trabajo, que apoyarme en la rutina del Decorativo e ir delegando algunas cosas me-

nores para poder poner mi atención en el Bellas Artes, que va a ser prioritario en el primer momento”. El acto de ayer —al que no asistió ningún artista importante— empezó con palabras de la subsecretaria de Cultura, Magdalena Faillace, quien destacó la ética de Bellucci y su “generosidad para asumir el desafío”. A continuación, Di Tella dijo que “los diez años de la gestión anterior fueron de gran creatividad, pero nadie es perfecto”. Bellucci subió luego y anunció que destinaría la sala 29 —la única del Museo que cumple requisitos internacionales— y **el primer piso completo** a la pintura argentina. Aquí fue que la concurrencia festejó, gritó “Bravo”, aplaudió, sonrió feliz. En el mismo sentido, el nuevo director le había dicho un rato antes a **Clarín**: “Voy a tratar de privilegiar el patrimonio del museo frente a las exposiciones itinerantes. No porque éstas no se vayan a hacer sino porque el patrimonio del museo es tan grande y de tanta **calidad** que no se puede ignorar.”

Bellucci dijo que asume en un momento “agitado”. Pero: “Yo no voy como juez, como auditor, ni como interventor. Voy a tratar de calmar las aguas, ver que todo sea lo más transparente posible, de respetar los compromisos en la medida de lo posible y sobre todo dar mucha confianza a la gente que trabaja allí”.

En un recuadro del mismo diario:

Agradecen a Jorge Glusberg La caída de Jorge Glusberg —que enfrentaba varios sumarios administrativos— se aceleró el 23 de noviembre, cuando salió una solicitada firmada por más de 50 artistas que pedían su alejamiento del Museo. Entre los firmantes estaban Juan Gelman, Rómulo Macció y Nicolás García Urriburu. Ayer se difundió otra carta, esta vez a su favor. “Un grupo de ami-

gos queremos **agradecerle** a Jorge Glusberg los años de gestión en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Cayc, Centro de Arte y Comunicación”, dicen. Y firman, entre otros, Luis Felipe Noé, María Elena Walsh; Lili Berni; Josefina Robirosa; Carlos Gorriarena; Renata Schussheim; Mario Roberto Alvarez; Clorindo Testa; Sara Facio; Ana Eckell, Luis Bedit; Jorge Demirjian, Nora Iniesta y Margarita Paksa.

— Mensaje original — **De:** Artistas Agrupados Odexclin

**Enviado:** Sábado, 22 de Noviembre de 2003 03:50 p.m.

**Asunto:** Amigos de la cultura y el arte Ciudadanos amigos de la cultura y el arte:

Un grupo de artistas plásticos argentinos preocupados por la banalización de la cultura, efecto de políticas de gobierno que han devastado nuestro país, y no sólo, hemos tomado la iniciativa de hacer oír nuestra voz en desacuerdo con los criterios utilizados para la gestión de los museos nacionales, especialmente el Museo Nacional de Bellas Artes desde hace años dirigido por el señor Jorge Glusberg quien ha incurrido en francas incompetencias y probadas irresponsabilidades.

Quien desee apoyarnos, argentino o no, puede hacerlo firmando la carta que a continuación enviamos poniendo su nombre actividad o profesión, país y reenviándola a: [escobada@yahoo.com.ar](mailto:escobada@yahoo.com.ar)

También difundíendola entre sus amigos.

Algunas de las adhesiones son de: Leopoldo Presas, Rómulo Macció, Antonio Pujía, Nicolás García Urriburu, Juan Gelman, Norberto Gómez, Uki Goñi, Hugo de Marciani, Fermín Eguía, Marcia Schwartz, Víctor Chab, y si- guen las firmas.

**Firmaron La Carta Abierta hasta el 9 de diciembre:**

- **Julián Agosta** - - **María Inés Aguilar** (Dir. Museo Roca) - **Coriún Aharonián** (Uruguay-Compositor) - **Claribel Alegría** (Nicaragua-Poeta) - **Marta Alvarez Molindi** - **Federico Argento** - **Ricardo Badía** (Periodista página 12) - **Coco Bedoya** - **Queli Berthold** - **Eduardo Bianchetti** (Delegado gral. ATE/CTA) - **Pablo Birger** - **Carlos Bissolino** - **Elena Blasco** - **Claudia Mabel Blitstein** - **Dominique Bicqard** - **Pablo R. Bonaparte** - **Patricia Borgarini** - **Dr. Gustavo Bruzzone** - **Rafael Bueno** - **Xil Buffone** - **Jona Burdhardt** (Alemania-traductora) - **Tobías Burghardt** (Alemania-escritor, ensayista) - **Juan José Cambre** - **Carlos Carmona** - **María Casado Sastre** - **María Causa** - **Elda Cerrato de Zubillaga**- **Víctor Chab** - **Alejandro Chomsky** - **Rafael Cippolini** - **Hebe Clementi** - **Marcelo Cofone** - **María Teresa Constantini** - **María Luisa Crespo** - **Claudia Demichelis** - **Horacio Devitt** - **Juan Pablo Doménech** - **Fermín Eguía** - **Roberto Elía** - **Noemí Escudero** - **Isabel de Estrada** - **María Teresa del Conde** (Méjico Ex-Directora Museo de Arte Moderno) - **Alberto del Monte** - **Guadalupe Fernandez** - **Roberto Fernandez** - **Lic. Noemí Fernández-Duran** - **Estela Ferrazzano** (Delegada ATE/CTA) - **Olga Ferrari de Sánchez de la Vega** - **Ana Florin** - **Tamara Florin** - **Diego Fontanet** - **Luis Freiltav** - **Marisa Gallo** - **Santiago García Saenz** - **Nicolás García Urriburu** - **José Garófalo** - **Juan Gelman** - **Mario Gi-lardoní** (Periodista) - **Federico Gómez** (Pre-sidente del Consejo de los Derechos Humanos de la Municipalidad de La Plata-Periodista) - **Uki Goñi** (Periodista-escritor) - **Margarita Gordyn** - **Mario Gurfein** - **Antonio Guzzo** - **Graciela Henríquez** - **Oscar Eduardo Herrera** - **Lic. Susana Inés Herrera** - **Pinky Holmberg** - **Eduardo Iglesias Brickles** - **Roberto Jacoby** - **Camila Jose-**

levich - Saúl Kaminer (Méjico-Escultor) - Alejandro Kelly Hopfenblatt - Bárbara Kelly Hopfenblatt - Maggie de Koenigsberg - Patricia Koremblit - Gyula Kosice - Mara Lamadrid - Paola Stefani Lamadrid - Pilar Larghi - Gabriel Levinas - Arq. Martha Levisman - Guillermo Mac Loughlin - Rómulo Macció - Florencia Mabromata - Cecilia Mántica - Hugo de Marciani - Gustavo Marrone - Mariana Masera Cerutti (Méjico-investigadora) - Fernando May - Alberto Méndez - César Giuliani Mendiburo - Eleonora Molina - Hernán Molina de Castro - Eduardo Lucio Molina y Vedia (Escritor y periodista) - Patricia Müller - Graciela Paats - Florencia Pacheco Solana - Roberto Paez - Lucila Pagliai - Dora Pandiani - Graciela Paraskevaldis (Uruguay-Compositora) - Luis Parenti - Carlos D. Pérez - Rosemay Philippe - (Francia) - Carolina Picasso - Dullio Pierri - Jorge Pietra - Felipe Pino - Jorge Pirozzi - Alfredo Plank - Leopoldo Presas - Antonio Pujía - Dalila Puzovio - Susana Raffo - Revista "Ramona" - Martín Reyna - Claudia Rivero (Comodoro Rivadavia) - Félix Rodríguez - Juan Carlos Romero - Gabriel Romero - Belén Rosenberg - Ricardo Roux - Alberto Salamanca (Méjico-coeditor de la sección Cultura en el periódico "El Universal") - Nuria Aldana Sanchez - Claudia Schwartz - Graciela Schwartz - Marcia Schwartz - Francisco Squeo Acuña - Charlie Squirru - Bruno Serrano Navarro (Chile-escritor) - Sebastián Silva (Méjico-cineasta) - Marta Simón - Oscar Smoje - Agustín Solbelman - Elsa Solbelman - Luciano Spanó (Méjico-pintor) - Clelia Speroni - María Inés Tapia Vera - Emilio Torti - Liliana Trotta - Mónica Vazquez Avila (Méjico) - Enzia Verduchi - Luis Vignoli - Jorge Torres Zavaleta  
 .... y siguen las firmas... (el listado no está completo)

#### CARTAS DE ATE/ CTA

Buenos Aires, 17 de noviembre de 2003

#### **CARTA ABIERTA A LOS TRABAJADORES DE LA CULTURA, AL SECRETARIO Y A LA OPINIÓN PÚBLICA**

**Punto Doc** realizó muy graves denuncias sobre la actuación del Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Todos conocimos su contenido. Las autoridades de la Secretaría también. También sabemos que esto se sabe desde hace mucho y que no fue impedimento para su nombramiento y "validación" durante el menemismo. Tenemos derecho a pensar que se lo protege desde adentro o que nadie quiso o pudo ponerle el cascabel al gato.

Todos sabemos pero, hasta que un grupo de artistas se acercó al programa y éste investigó en profundidad y lo hizo público, los únicos que denunciamos las irregularidades fuimos los trabajadores. Basta ver el Expediente SC N° 64/03. Exigimos que la Secretaría de Cultura de la Nación **vaya a fondo** en serio y tome una decisión con la premura que este caso merece. **Si Glusberg no puede seguir al frente del Museo que se vaya.** Sus responsabilidades deben quedar claras, asegurando la dignidad de los trabajadores y el resguardo del patrimonio cultural de los argentinos. Existe una auditoría en curso, que amplíe el objeto de su investigación o que se dé conocimiento de la situación a la SIGEN, la Oficina Anticorrupción o la Fiscalía Nacional de Investigaciones Administrativas.

Los trabajadores sabemos que esto no es el único foco de corrupción y maltrato en la Secretaría. **Otros museos y organismos quedaron al frente de personajes de similares**

**o peores características.** Seguiremos luchando, y denunciando todas las irregularidades y arbitrariedades que sufrimos y que pesan sobre nuestro trabajo y sobre las obligaciones que tiene la Secretaría de Cultura para con el pueblo argentino.

Eduardo de Bianchetti  
Delegado General

Buenos Aires, 20 de noviembre de 2003

**Al Señor  
Presidente de la Nación  
Dr. Néstor Kirchner**

Hace más de una semana se hizo público un informe periodístico del programa televisivo Punto Doc. sobre el Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Las denuncias allí presentadas son contundentes. Los elementos para sostenerlas también parecen serlo, pero no es nuestra función corroborarlo. En una carta abierta, cuya copia adjuntamos, señalamos nuestra postura: exigimos que se investigue a fondo ya. No debemos esperar que actúe la Justicia, es imperativo poner a actuar las instancias administrativas de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y de otros organismos investigativos del Poder Ejecutivo para deslindar claramente las responsabilidades en cuanto a lo denunciado.

El caso del señor Glusberg -de comprobarse estas denuncias- sería gravísimo. Como delegados gremiales tenemos constancia de la veracidad de muchas cosas que allí se dijeron, sobre todo en cuanto a los malos tratos a los trabajadores. En el Expediente SC 64/03 varios compañeros lo denuncian y - hasta el momento- no hay resolución alguna al respecto.

No es nuestra intención desconocer a las autoridades de la Secretaría pero el caso es tan grave que nos pareció imprescindible hacerle llegar nuestra opinión en forma directa. Porque esperamos que la situación se aclare y resuelva lo más pronto posible. Porque descontamos su preocupación por la Cultura y conocemos su preocupación por eliminar la corrupción dentro del aparato del Estado. Porque el patrimonio cultural de los argentinos y la credibilidad de nuestro trabajo están en juego.

Insistimos, la investigación debe realizarse con la seriedad y urgencia que el caso amerita. Le recordamos que durante la gestión de Glusberg sucedieron una serie de episodios que suponen un alto riesgo para el acervo del Museo. Estamos hablando del principal reservorio de arte del país y debemos ser mucho más que escrupulosos en su defensa. En este caso, más que nunca, no sirve ningún "puente de plata".

También queremos expresarle que estamos seguros de que el MNBA no es el único foco de irregularidades y maltrato en nuestros organismos. Esto también lo denunciamos a las autoridades de la Secretaría de Cultura de la Nación y, más allá de la buena voluntad expresada por el Secretario, Lic. Torcuato Di Tella, y algunos Directores Nacionales, estamos hablando de erradicar prácticas oscuras y, lamentablemente, muy arraigadas. Muchas de ellas se vieron favorecidas por la crónica falta de presupuesto y desinterés de las autoridades políticas en el servicio público que brindamos. Siempre faltó una visión de lo estratégico que es nuestro sector a la hora de definir políticas públicas. Salvo unas cuantas excepciones, cada organismo se pudo transformar en lo que sus directivos quisieron, bueno o malo, a pesar de la resistencia de los trabajadores de Cultura en es-

tos últimos casos. No faltan ejemplos de dignidad pero, lamentablemente, muchas veces no fueron la regla.

Creemos -queremos creer- que usted y el Secretario de Cultura buscan un camino distinto. Podemos aportar los datos que tenemos y los que nos acerquen nuestros compañeros. La lucha es ardua y requiere un trabajo constante. Nosotros estamos dispuestos a hacerlo.

**Atentamente,** Eduardo de Bianchetti  
DNI 11.759.541- Delegado General

26 de noviembre 2003, 20 hs-  
Casa de Marcia

### **AH, USTEDES LO QUIEREN**

#### **BAJAR A GLUSBERG!!!!**

Conversación abierta con: Duilio Pierri, Marcia Schwartz, Fernando Bedoya, Maggie Koenigsberg y Carlos Bissolino, algunos de los Artistas Agrupados que publicaron su "Carta Abierta a la Ciudadanía"

Entrevista: Xil Buffone

#### **XII: Cuál fue elemento disparador de "La Carta a los Ciudadanos"?**

**Marcia Schwartz:** Hubo un programa de Punto Doc (emitido por tv el 12 de noviembre) en donde hablamos varios artistas, estuvo Nicolás García Urriburu, Duilio Pierri, Gabriel Levinas, Pérez Celis, estuve yo, y estuvieron muchos trabajadores de Modulor. Y después de eso nos llegan comentarios de : **"Ah, ustedes lo quieren bajar a Glusberg,**

después van a poner otro peor, bla, bla, bla..." . Entonces decidimos hacer esta carta, como para dejar en claro que el objetivo no era que lo saquen a él y poner a otro que se continúe con la mismas políticas, sino que se llame a concurso urgente, que haya una clarificación de las políticas del museo, de la Asociación de Amigos (porque otro rumor muy grande fue que estaba la gente de la Asociación de Amigos atrás, porque estaban enemistados con Glusberg desde hace años...que eso colabora con la falta de transparencia del museo ...)

Entonces pusimos que queríamos una Asociación de Amigos transparente, que haya concursos, que haya curadores por área, que se instale una discusión ahí adentro, con gente capáz y con la participación de los artistas plásticos, que fueron dejados de lado completamente por el museo desde hace años (en "los museos", diría).

Entonces surgió lo de la carta para eso, bueno, y para ver que había gente que nos apoyaba en todo esto, que no estábamos solos en eso, y que tampoco hay algo digitado estrictamente contra Glusberg.

Lo que pasa es que también pensamos que Glusberg es una figura paradigmática, y que si se va él todo un entorno de cosas que él creó a su alrededor, bueno, va a hacer aguas por todos lados.

#### **X: Concretamente, ¿cuáles son las acusaciones del informe presentado en ese programa de Punto Doc?**

**Duilio Pierri:** El informe de Punto Doc está centrado en la figura de Glusberg, era un programa de investigación y como dijo Marcia, algunos fuimos y les contamos nuestra experiencia negativa. Bueno, a partir de eso se movió el avispero, y empezamos a recibir llamadas de colegas, a favor , en contra...

osea que promovió una especie de pensamiento crítico sobre el tema...

### **X: Una onda expansiva**

**Pierrri:** se produjo como una onda (*“obra”, lapsus*) expansiva, la cosa estaba muy dormida y bueno, ...lo que nos ayudó a pensar en el tema.

Punto uno: Lo que queríamos aclarar es que el grupo este que se armó ad-hoc y que nunca vamos a formar ninguna institución formal ni nada por el estilo, no tiene ningún candidato, ni se le ocurre a nadie; sino que simplemente está llamando a concurso -y no solamente al Museo de Bellas Artes sino a todos los Museos- porque nos parece que la problemática base es que el Estado Argentino no tiene un plan estratégico hacia la Cultura, no le da la relevancia que merece y eso ha permitido a lo largo de los años que la gestión de Glusberg ha sido negativa. Pero como nada es completamente negativo, ha tenido ciertos puntos...

Cambió algunas cosas... Por ejemplo antes estaba “prohibido exponer a artistas vivos” (que es una cláusula un poco absurda a menos que bueno, seamos el Museo del Cairo, viste que expone momias)...pero...

Las políticas que a veces se toman en la Argentina son pendulares, y se pasa de un extremo, osea el extremo de la época Blaquier era que “solamente exponen los muertos”, el extremo de Glusberg es **“un Centro Cultural degradado por prácticas dictatoriales”**. Pero como que hay una continuidad en lo dictatorial con diferentes criterios de intereses tal vez económicos y sectoriales, pero eso es precisamente con lo que queremos romper y no solamente en el lugar Glusberg, osea no es un escarnio a Glusberg, sino bueno, esto fue un disparador y a lo mejor puede ser el punto de partida (si la bola se hace más grande).

También empezamos a reconstituir la significancia de la palabra “colega”. Osea, ¿por qué carecemos de un gremio?...¿por qué se acusa a Marcia, o a Nicolás o a otros artistas que expusieron...Bueno, pero por qué expusieron?...ahora, yo pienso que eso fue una circunstancia en particular pero el Museo es Público. Yo creo que la obligación de Glusberg era exponerlos y la obligación que tiene el Estado es exponer en su Museo a la obra de la gente que tiene talento.

### **X: No es un ataque a la gente que ha expuesto con Glusberg, por cierto; pero es este un elemento que divide aguas, en el sentido de quién está a favor y quién está en contra de la continuidad de la gestión...**

**Pierrri:** Yo pienso que este elemento en la situación actual tiene que ser para unirnos en el sentido de que en el futuro, cada uno de nuestros colegas que tenga un problema en alguna entidad pública de censura, o de los temas que hemos tratado acá, también reaccionar todos juntos en su defensa.

**Fernando Bedoya:** voy a agregar que obviamente estamos a favor del lenguaje artístico, esa es una cuestión básicamente política, osea defendemos básicamente los derechos de los artistas, y en este caso tiene una ingerencia sobre el Museo Nacional de Bellas Artes. Eso es una política premeditada por los artistas. Lo que pasa es que esta acción es una “acción política” (por eso es que no buscamos diferencias de tendencias entre los artistas, o diferencias de si estuvo o no estuvo en el museo, porque pienso que tiene que ver con una responsabilidad de los artistas de exigir, que verdaderamente sean transparentes los lugares de exhibición y las condiciones de producción de arte en la Argentina, tiene que haber transparencia tanto para la crítica, como para la curaduría, como para los artistas. Toda la institución del ar-

te tiene que ser transparente. En ese sentido, lo que se busca con este movimiento, o este grupo de artistas que ha impulsado digamos esta acción a partir de la denuncia de Punto Doc, es justamente eso: llamar la atención sobre cómo en el espacio del arte, que son recontraconocidas las denuncias contra Glusberg, desde que hace veinticinco años que yo circulo por el espacio del arte, es un tema de discusión la forma de actuar de este personaje.

**Carlos Bissolino:** lo que se me ocurre decir, más allá de lo que se habló es que, yo creo que con respecto a la situación del Museo de Bellas Artes antes de la gestión de Glusberg en que había una situación de bastante descalabro... en el sentido de que no había una política consensuada y pensada por parte de la Secretaría de Cultura, yo creo que Glusberg resolvió de alguna manera una falta de política cultural -por lo menos con respecto al MNBA que es lo que yo conozco- y que de alguna manera este cuestionamiento que se puede hacer a esta gestión trasciende y trata de alguna manera de organizar a los artistas para reclamar o pedir a la Secretaría de Cultura un mayor interés en sus responsabilidades con respecto a políticas culturales. Yo lo veo más en esa dirección, a este tipo de entre comillas "presión" que nosotros queremos ejercer.

**Maggie Koenigsberg:** me parece que hay una especie de falta o abandono en todo el campo cultural, que se ve claramente desde la dictadura hasta hoy en día. Es como que nadie mira y parecería como que nadie se interesa por lo que están viviendo o sintiendo los artistas plásticos. También me llama la atención que después del programa de Punto Doc, no han salido notas escritas, hay un silencio en todos los lugares donde escriben los críticos, con lo cual, esto también si uno lo piensa es sospechoso, es como que denuncia

que hay toda una red armada. Creo que es un momento importante para que los artistas plásticos reflexionemos un poco, como que es un momento en el cual por ahí se pueden lograr cambios para mejorar las cosas.

**X: Lo que se quiere cambiar es esta red de complicidades para que pueda funcionar naturalmente.**

**Koenigsberg:** Claro, porque en realidad si uno lo piensa, el "poder" lo tienen los artistas. Osea, uno escucha declaraciones como por ejemplo, que Glusberg llega a decir que los "artistas" ahora son los curadores. No sé, me parece que hay una confusión muy grande, osea por lo menos por lo que yo tengo entendido, los creadores y los hacedores son los artistas. Ellos (los curadores) deberían ser un instrumento de esto.

Y más allá de todo, yo estoy bastante en desacuerdo con la gestión de Glusberg, es una persona que siempre se está fijando en modas, no tiene ningún concepto de mirar a nuestra propia Historia, siempre se prende a tendencias, viaja al exterior y cuando vuelve "instala" o lleva a hacer a todos "cosas conceptuales", y bueno,... muchas veces los artistas se prenden en esto, pero se ve claramente que no es algo propio, es como una especie de obligación. Me parece que todas estas cosas no hacen bien, hacen daño en el fondo.

**X: con respecto a las acusaciones sobre el no control que hay del patrimonio?**

**Pierrri:** uno de los argumentos que más fuerza tiene cuando la gente firma nuestra carta abierta, es precisamente la "negligencia" de cómo se está administrando el patrimonio, que es una cosa que existe anteriormente a la gestión de Glusberg, osea que él ya cuando asumió en el cargo, conocía cuáles eran los cargos que tenían esas colecciones do-



nadas. Entonces, en forma sospechosa, “se están perdiendo donaciones”, hay muchas donaciones amenazadas...y bueno...

#### **X. Se están perdiendo por qué razón?**

**Pierrri:** bueno, las colecciones donadas se pueden perder por no cumplir con requisitos o condiciones (por ejemplo que el cuadro tiene que estar exhibido por un mes, por ejemplo se puede construir una sala como la colección SantaMarina que creo que la condición específica es que tiene que estar toda en una sala, y en este momento está dividida en dos salas y entonces no cumple de alguna forma con las cláusulas...a veces se alega desde los museos (porque es la verdad) a veces la colección es lo que podemos llamar “envenenada” porque ya la condición es muy difícil de cumplir. Pero bueno, ahí está la responsabilidad del funcionario público de no aceptar una donación o que no sirve, o que no se puede cumplir con las condiciones, entonces ahí entra un halo de sospecha también en las gestiones...(en esta y en la anterior gestión) ...bueno, en todas las gestiones de estos museos, y de este museo en particular, y nos parece que en este momento hay una emergencia real, (aparte de no coincidir con los criterios) y de que en una república -como decimos en la carta abierta- que el museo este sea un unicato, que hay un solo curador, y que no hay un directorio, y que bueno, habría que replantear la organización del museo.

Pero específicamente por ejemplo que no se haga incapié cuando los depósitos de un museo que alberga valores multimillonarios, que todo el empeño sea puesto en estas muestras de arte contemporáneo con las que estamos de acuerdo, pero sin desatender...osea los museos se basan en su patrimonio. Los museos no son centros culturales, tienen un patrimonio, entonces tiene esa responsabilidad

a su cargo. Y lo que también llama la atención es que siendo un funcionario público G., un empleado, entonces como que ya la responsabilidad va subiendo, osea cómo sus jefes, advirtiendo -y siendo la política central de este gobierno, la lucha contra la corrupción, y la defensa de los derechos humanos, una persona sospechada de alguna forma de haber participado en un trato comercial con un gobierno ilegítimo, y a la vez está en este momento con una causa abierta penal (o varias), con los robos, creo que hay otras abiertas y cuarenta sumarios públicos, ...bueno lo que decimos en la carta: ¿la falta de interés no será de algún interés en especial?.

**Schwartz:** aparte esas pérdidas de las colecciones son por valores millonarios...

**Pierrri:** de la colección Piñeiro, se ha comentado que ya uno de los cuadros ha sido rematado en Christies por el valor de un millón de dólares y toda la colección vale diez millones, y todo lo que se está por perder si no se actúa ordenadamente, podría tener un valor de ochocientos millones de dólares.

#### **X: Ochocientos millones de dólares de Patrimonio Nacional Argentino**

**Schwartz:** Claro, es un museo que tiene obras importantísimas, carísimas, a nivel internacional y a cargo de ese museo está una persona con muy dudosos antecedentes, entonces eso es peligrosísimo. Como mínimo debería haber una respuesta de la secretaria de Cultura, la crítica especializada, hubo un silencio tan sospechoso...

#### **X. Reclaman que se tomen medidas, que realmente se investigue y se tomen medidas.**

**Schwartz:** exacto, reclamamos una investigación sobre todo el patrimonio, todo lo que

hay que quede claro, y que se deleguen responsabilidades, osea que haya un grupo de gente trabajando en el tema del patrimonio, en el tema de las muestras que se generan y su circulación.

Se arman exposiciones importantísimas (que cuesta mucho trabajo armarlas...no sé, la muestra de Nicolás García Urriburu, la de Distéfano...y que es un mes ahí, y después termina...y eso podría ir al exterior...o al interior. Siempre hablamos de que no se lleva el arte argentino al exterior, pero tampoco al interior... también estas muestras que cuestan tan caro generarlas, (por eso se traen acá muestras que ya vienen armadas, de Brasil, etc,... porque lo que más cuesta es armarlas, y lo que menos cuesta es trasladarlas...y al interior no llegan. Y del interior a acá lo mismo. (asiente Maggie)

Entonces estas son cosas que se hacen solamente para el brillo personal de alguna gente, de poder decir "armé esto", "hice lo otro", pero es una pérdida de energía y de dinero increíbles. Y bueno, es doloroso realmente; para un artista, armar una retrospectiva de su obra y que esté veinte días en el museo y "chau pichu" se acabó la cosa. Aparte del tema de los catálogos y aquello que ya denunciamos de la sobrefacturación, todo lo relativo a las muestras. Porque si se decide que se van a hacer muestras de artistas contemporáneos, muy bien, pero ¿qué artistas van a exponer ahí?, si no tenés sponsor no exponés, entonces ahí ya hay un límite entre los artistas que pueden conseguir la plata y los que no, que bueno....viste es tremendo, se está propagando un arte de elit. Y eso es nefasto,...más en un país como este, con todo lo que pasó recientemente.

**Pierrri:** pero al contrario que una "elit", porque una "elit" es lo mejor.

**X:** elitista

**P:** claro, elitista.

**Pierrri:** Por eso, el estado tendría que administrar mejor sus recursos como para disponer de una suma anual de dinero para hacer muestras. Y el museo tiene que convocar a curadores invitados y bueno, redefinir esta situación de la Asociación de Amigos.

Porque lo que también nos hemos enterados es que el museo este se fundó hace años pero no tiene un estatuto. Entonces, por ejemplo, el director puede ser él el único curador, o si quiere puede nombrar a otros curadores. Lo que estamos planteando es que se arme un estatuto claro donde diga claramente cómo el privado o la gente puede apoyar al museo, (pero no con una asociación de amigos de señoras que toman el té, pero para ser socios no se sabe qué cantidad de plata ponen, , no se sabe qué cantidad de socios son.. digamos para ser socio de la asociación de amigos del museo de N Y hay categorías: ponés diez pesos por año y tenés entrada libre los martes a las tres de la tarde, ponés cien y entrás al cine gratis, ponés mil y vas a algunos cócteles...y a medida que vas poniendo más ...si ponés a lo mejor diez millones de dólares, formás parte del directorio, digamos...y tenés responsabilidades. Pero digamos, estas comisiones de "amigos" que hay en todos los museos (que muchas veces han sido llamadas comisiones de "enemigos"), es como la tertulia de la colonia, es como que quedó de la época colonial,...donde a los tipos no le interesa el arte, sino que lo que quieren es como una "chapa" curricular, y no tiene ninguna exigencia...

**Schwartz:** es como que la pintura es un lugar de acceso rápido al prestigio y al poder, y eso no es de ahora...como que te relacionás con gente y etc y etc... Pero bueno, eso tiene que estar también reglamentado y si el ti-

po está ahí también tiene que hacer su aporte ahí. No puede ser un lugar solamente de conexiones y siempre pasando por encima de los artistas. El otro día leí en una nota que muchos como “psicópatas” se meten en esos lugares donde no están claros los estatutos, entonces son lugares raros donde se junta gente que no es útil digamos

Y ahí los miles de ñoquis. Nos habían dicho que en subsecretaría de Cultura habían sido contratados cinco asesores también elegidos a dedo. Los asesores tienen que estar votados por la gente que esté trabajando en museos, calificadamente decir, “bueno, va a ser asesor este tipo porque tiene tal y tal mérito. No puede el director decir “bueno, vos sos asesor” porque vivís al frente de mi casa.

**X: Digamos que es la misma situación que se dió en otras áreas y otras situaciones ...y es una mecánica que ya está instalada de hace muchos años.**

**Schwartz:** Que haya concursos de artistas es perfecto, pero ¿quién es el jurado?. Los jurados también están elegidos a dedo entre gente de los medios (la cosa mediática que siempre fascinó al menemismo y a este personaje en particular). Entonces pone a gente que trabaja en medios, de dudosas calificaciones, o gente que no está formada como para decidir de jurado.

Entonces hay muchísima gente que no manda a estos premios porque dice: a mí no me puede juzgar este tipo que no tiene...que por ahí escribía en una revista de antigüedades, pero no es gente formada en la plástica. Y siempre se sabe que de última el que decide es él.

Entonces, la cosa mediática dió como resultado a un grupúsculo de gente, que son los que “bailan al compás del mono” y nos representa de manera muy triste. Y recalcar que, hay mucha gente también me dice: “pe-

ro cómo decís eso vos que expusiste ahí?”, pero yo tengo todo el derecho del mundo a exponer en el museo porque es “mi museo”. Y hay otros que dicen: “a menos mal que estás vos que sos representativa, porque sinó sería una cosa generada por resentidos”... osea que las bolas viene de los dos lados. Nosotros no somos resentidos, estamos hartos, yo personalmente estoy harta de sopor-tar todas estas ...

**Pierri:** y después estamos preocupados por estas pérdidas de patrimonio al divino botón. La cosa es decir bueno, está el estatuto del museo y está suponete la donación Quirós, por ejemplo que Romero Brest, dicen que no quería aceptar esta colección porque no eran uno o dos, donó todo, eran cuarenta Quirós de dos metros por tres...entonces había que revisar con un criterio, habría que revisar, un inventario...

**X: con respecto al inventario actualizado, se sabe cuál es el patrimonio concreto que está a la guarda del museo?**

**Pierri:** en una mesa redonda en Arte BA, donde él fue acusado de ser el “Barrionuevo de la cultura”, en una charla que estaba Patricio Loizaga, él, Rosa María Ravera, Levis y alguna gente del Museo Eva Perón. Y luego cuando el público podía preguntar, un artista plástico le preguntó a Glusberg por el tema de “las manos” y él se defendió como que él no era el que había comentado el delito. Entonces yo ahí le pregunté, como que estaba preocupado le pregunté a todos (bueno, había dos directores en ese momento, el de las Salas Nacionales, le pregunté a Patricio Loizaga ? Y me dijo que no hay inventario, pero cómo entrás a un lugar sin...es como entrar a una caja de caudales sin inventario. ...

Entonces le dije a Glusberg, bueno que el ro-

bo de las manos es un hecho que se se está investigando y demás. Pero lo que me preocupaba, lo que me dejaba sin dormir era si en el museo había un inventario o no, porque había personas que decían que no había inventario. Y él me dijo que sí, que había inventario...Y le dije ¿pero y eso está en internet?, y me dijo que no, que interpol le había aconsejado no ponerlo. Como si los ladrones de cuadros, o sea hay un tipo en Texas que por internet busca un Monet...se pone una capucha .... (risas)  
Osea que bueno, no sabemos si hay inventario o no.

**X: En definitiva, planteás algún tipo de control.**

**Pierrri:** esto es un descontrol total , y yo me acuerdo por ejemplo el Ministerio de Educación tiene una colección con los cuadros hechos pelota, con agujeros, con los cuadros todos sucios, y bueno los restauraron y los inventariaron. Pero previo al inventario, sucedió que esa colección estaba hecha con los cuadros que venían del Gran Premio de Honor que eran adquisición, (esos iban al Ministerio) y un día viene un amigo y me dice "un cuadro de tu padre -que ganó ese premio- está en una concesionaria de autos". Hay gente que se robó cuadros, como no había inventario.

Que quede claro, no es que no queremos que haya muestras de arte contemporáneo. Que quede claro: que en un lugar donde no hay inventario, primero estamos preocupados por que alguien haga un inventario.

**Schvartz:** aparte que lo piense gente calificada, como decimos ahí, curadores por áreas y que haya una discusión entre ellos, que se instale la discusión, basta de dedo en todo eso, porque los que perdemos somos todos. Los artistas y los curadores, o los críticos se-

rios, o los investigadores de arte que también están raleados, porque como decíamos antes, se rodea de obsecuentes y gente que trabaja en medios,. (que no digo que todos los que trabajan en medios los sean), pero la gente calificada está totalmente al margen. Y eso es una realidad lo sabe todo el mundo, que es una realidad lamentable, y después el tema que se dice que él no escribe los catálogos que firma -y eso es de conocimiento público- y es una denuncia muy seria .

Se puede decir bueno, hay deficiencia con el tema del inventario, pero es un intelectual destacado que escribió ...no sé cuántos, se dice quinientos catálogos...y eso se sabe que no es verdad. Es poco serio, porque un curador es especialista en un tema, o en dos, o en tres, pero no en cincuenta. Eso es una realidad, y todos los miembros de la Asociación de Críticos que ha avalado esto, porque obviamente lo ha avalado, entonces obviamente ellos no pueden defendernos a nosotros porque sienten que la mierda los salpica también a ellos.

Ahora, nuestro llamamiento es también a la gente honesta que está ahí y que clarifique también su tarea y que trabajemos todos juntos para que las tareas de curaduría, o de crítica o de investigación, obviamente que no la vamos a hacer nosotros, lo tiene que hacer gente calificada. Entonces llamamos a que ellos también hagan una clarificación en su area que está recontra podrida.

**X: consideran a este "movimiento de clarificación" como una obra de arte?**

**Se oye:** Yo creo que no...

**Bedoya:** Es una acción política básicamente política, porque el problema es político. Estamos hablando de nuestro patrimonio y estamos hablando de cómo se manejan los espacios de distribución y de consumo del arte. Osea que es un tema político que atañe a

los artistas tratándose de arte.

Claro, esto se puede confundir como que es un movimiento estético cuyo eje central sería Glusberg, sería un gran error considerarlo de esa forma. Nosotros convocamos a todos los artistas de todas las tendencias a que participen y adhieran a esta denuncia que están haciendo algunos artistas pero de ninguna manera lo consideramos como una obra de arte, porque los primeros que lo comprarían serían ellos.

**Pierrri:** Para mí es una acción política cultural que pasa de la preocupación de una conciencia común.

**X: Que podría darse en cualquier otro área.**

**Schvartz:** Fijate vos el miedo nuestro a caer en esos rótulos, porque hay tanta gente que se ha montado sobre el tema de "arte político" que nos da miedo decirlo y quedar es-crachados como ellos que se montan en conflictos de los demás, pero esto es un "conflicto nuestro". Que después se empiece a discutir desde los lugares pertinentes.

**X: primero hay que reconocer que es un "conflicto nuestro".**

**Schvartz:** exactamente.

**Pierrri:** puede ser hasta un "caso testigo" si tenemos éxito, y que éxito no es el escarnio contra Glusberg, es que se haga lo que se debe: que un funcionario que está sospechado de una cantidad de causas... pedimos que de un paso al costado, pedimos un acto de dignidad, y que a partir de eso la máxima sería que realmente el Estado se decida tener una política cultural. Y que una política cultural puede decidir si invierte o no invierte, entonces acciona las leyes necesarias para que

los privados puedan invertir, entonces el costo es un costo de pensamiento, es un costo intelectual.

**Bedoya:** y aparte también históricamente, si uno lee un poco la historia del arte argentino, te das cuenta que el campo de los artistas es un campo muy solidario con respecto a todas las luchas sociales y políticas. Se puede hacer una historia del arte argentino en donde se ve claramente el apoyo y la solidaridad de los artistas a todos los conflictos que han habido. De hecho, lo que se da en el Di Tella, es una ruptura frente a Romero Brest, a una institución ya cristalizada digamos. Hay una ruptura desde el punto de vista estético, pero se da en un contexto muy politizado, digamos, de manipulación a los artistas y justamente todo lo que estaba pasando en la década del sesenta.

Todo lo que pasó luego en la década del ochenta, por ejemplo, y los artistas que trabajaron con los movimientos de los derechos humanos, no actúan en el campo de las instituciones de arte, sino que se van a las plazas y a los espacios públicos, porque la institución de arte no tenía recepción posible a todas las críticas... Desde ese punto de vista obviamente, esta puede ser considerada una cuestión estética. Pero porque históricamente ha habido una solidaridad muy grande en los artistas.

## LADO B

**X: A ver un recuento de los hechos, el punto en que estamos y cómo seguiría...**

**Pierrri:** primero fue la convocatoria de Punto Doc y eso lo teníamos que mantener en silencio y ahí empezamos a pensar, a trabajar lo del por qué hablar en punto doc...

**X: y que en paralelo no pasaba nada...**

**Pierri:** todo igual, nada, bueno empezó a haber, provocó todo tipo de rumores, hablaba la gente y nos sentamos y ante la falta de respuesta de las autoridades decidimos hacer una carta donde expresamos ya nuestro pensamiento más allá de las denuncias, digamos.

**X: esta carta fue publicada en página 12.**

**Pierri:** en página 12 y en la Ramona (web y contratapa 37 papel). Como los medios que apoyan, o que por lo menos que estan de acuerdo, los que accedieron a publicarla por ahí la Ramona es mucho más fuerte es el énfasis, más específica. Bruzzone me dió un apoyo total.

**X: el objetivo fue instalar ese asunto como discusión entre la gente y que adhieran con su firma...**

**Pierri:** y también llamamos a esta minimarcha, (porque la hacemos en 20 hs) y entre todos por ahí viene algun medio, alguna radio que nos escuchen.

**X: Redactaron la carta, se publicó en estos dos lugares, se juntan firmas y se hizo una invitación a estar presente en la Inauguración del Final del Eclipse en el MNBA el martes 25 de noviembre. Y ahora qué?...**

**Pierri:** el pensamiento es que si en la situación no hay algún quiebre, digamos un llamado a negociaciones, algún movimiento de parte de las autoridades, es ya organizar una marcha más grande. Porque, también esto nos sirvió para entrar en contacto con los obreros, con los trabajadores de la CTA, con los trabajadores de museos y de centros cul-

turales, los cuales nos invitaron a la comision de cultura, fuimos en plan de explorador, fuimos y vimos que ellos tenían, sin que ellos supieran de nuestra carta, ellos firmaron nuestra solicitada y ellos nos mostraron una de carácter muy similar que la hicimos circular por mail, y una dirigida a Kirchner.

**X: en paralelo.**

**Pierri:** Fue hecha en paralelo y después, por ejemplo, un delgado de la CTA vino a la sentada en el museo...y es como un plan de lucha hasta que esto se mediatice o las autoridades reaccionen. Bueno, otra de las decisiones que tomamos fue pedir una entrevista con Torcuato Di Tella,... decirle, bueno si, queremos cambiar la política de museos, porque esto está planteado, pero hay una emergencia cultural, que es la pérdida de patrimonio y ver cómo se deterioran las obras ...después solicitamos ayer por fax y por email una reunión urgente con Di Tella o con el subalterno que él considere, pero tiene que ser rápido, y todavía no han contestado, estamos esperando una respuesta.

**Schwartz:** También los trabajadores de la CTA nos contaron las internas del museo, osea que tiene disminuída a la gente, que hay gente que recibe favores y gente que no, que tienen miedo de declarar. Toda una situación que cuando yo expuse en el museo la viví, porque nadie podía tomar ninguna decisión que no fuese aprobada por él: " Jorge, Jorge, esperate que le pregunto a Jorge. Jorge que no se qué, Jorge que va al museo cuando se le canta. Un día lo estuve esperando hasta las diez de la noche y cuando el tipo llega, empiezan a decirse todos por el celular "llegó Glusberg", "llegó Glusberg" y todos entran en pánico... o sea cosas que son realmente dictatoriales.

**X: ellos tenían ya radicadas varias denuncias de parte de los empleados del museo...**

**Pierri:** Ellos tenían ya radicadas varias denuncias por maltrato al personal y por pérdida del patrimonio, ellos ya estaban en un plan de lucha, digamos . Ellos estaban , sin que nosotros supiéramos...

**X: como una interna del museo en sí.**

**Pierri:** sí, del museo y de los delegados de la CTA que atienden los casos de los del museo, había un plan de lucha y ya tuvieron reuniones con Di Tella , con Américo Castilla, pero no le dan bola.

**Bedoya:** Treinta denuncias hay.

**Pierri:** sumarios administrativos son.

**X: Y con respecto a la nueva convocatoria.**

**Pierri:** Bueno, las firmas siguen llegando y aparte lo interesante es que también llegaron de Alemania, de Francia, de toda Latinoamérica, de Chile. Hay una firma que me parece fundamental, que es de una directora de un Museo Nacional de acá, de General Roca.

**Schwartz:** y del museo también de México, y de Costa Rica.

**Pierri:** La ex directora del museo de México hasta el año 90 (Teresa C.)...A nivel latinoamericano el desprestigio del personaje es total. Bueno, están las denuncias hechas anteriormente, por pilas de cartas. Tiene una carta que mostraron en punto doc, de muestras que ha hecho en el exterior y después lo putean, bueno, es un desprestigio ante el exterior por sus actitudes.

**Schwartz:** bueno, el caso, ahora que hay una denuncia de cultura que habían pedido de Francia un Modigliani, y él dijo que sí, que lo llevaba, porque alguien tiene que acompañar a una obra de ese valor, y lo acompañaba pero si le daba pasajes de primera a él, a la mujer y al hijo. Una cosa totalmente irregular. Pero eso durante el menemismo, imaginate cómo debe haber sucedido. Y es todo, como la historia del avión Tango, es exactamente lo mismo. Pero la gente piensa siempre que la cultura se maneja con otros parámetros ... mentira, ha sido un terreno fértil para todo tipo de truchadas.

Me decía otro artista que expuso en el museo: "bueno, pero lo tendríamos que haber denunciado en su momento" (alegando para no firmar) y le digo bueno, este es un momento políticamente propicio...para hacerlo. Yo hice una denuncia contra Fermín Fevre en la época de Alfonsín, que era un momento...y después vino de nuevo la oscuridad y este aparentemente es otro momento donde políticamente podría tener un eco eso, pero en vez en el menemismo no te podías parar ahí a decir...

**X: como que también socialmente hay una necesidad de una respuesta diferente.**

**Schwartz:** tal cual.

**Pierri:** finalizando así, digamos, que todo personaje de la cultura que te encontrás, tiene una anécdota de carácter negativo con este tipo, pero me parece que lo importante es la toma de conciencia de que es imprescindible ...porque después a lo mejor, por ahí de casualidad ponen a alguien con mejor onda, a lo mejor gana el concurso, pero con estos estatutos de los museos...osea lo que hay que cambiar, hay que reeplantear es el sistema, organizativo de los museos en el sentido de las estructuras.

**Bedoya:** si, el funcionamiento y las relaciones de producción verdaderamente, como que eso es el tema específico ... Pero el tema específico de lo que hablábamos del arte y la política...es decir, yo señalaba que obviamente hablar de una gran solidaridad de los artistas hacia temas muy concretos, "ideológicamente" que han tomado temas desde el arte hacia el tema de lo político ...pero esto es lo más específico de la cuestión cultural, de decir, bueno qué pasa con nuestro patrimonio, que pasa con las relaciones de producción que se establecen en los museos, y bueno, no dejar de apoyar un conflicto, sino de mirarse el ombligo, que es el conflicto en vivo...la carne está viva, acá, no?

Ahora que hay artistas que lo quieren tematizar como obra, bueno, me parece que también está bien, que se yo. Queda al criterio de cada uno, de hecho hay un montón de imágenes que ya están circulando como obra, Por ejemplo hay una imagen que dice "pasemos la navidad sin papá noel", y es papá noel bajando por las escaleras del museo con la bolsa...

**Schwartz:** carcajada

**X: con respecto al día de la junta de firmas, el Final del Eclipse en MNBA, concretamente.**

**Pierrri:** muchos firmaron, de la gente que entraba muchos firmaron.

**X: Cómo se desarrolló el evento?**

**Pierrri:** Fue una sentada, vino la prensa, hubo una cantidad de gente y le entregamos la solicitada a todos los que ingresaban al museo (la carta abierta), y muchos decidieron firmaban ahí ...

**Koenigsberg:** y otros a la salida

**Pierrri:** y otros que eran gente muy cercana a él y yo le decía bueno, ponela en un bolsillo y leela...

**Schwartz:** mucha policía

**X: y es habitual esa cantidad de policía en las inauguraciones?**

**Pierrri:** No eso se ve que es que los tipos, habrán leído el mail...

**Schwartz:** nosotros estábamos en el bar primero, y estaba el hijo de Glusberg estaba con el abogado de él (Pierrri agrega: "no sé, es un gordo") y tuvimos así como un intercambio de insultos "ya van a ver", "ya van a ver" y el pibe ...un pibe que tiene no sé, veintipico de años y él lo ha puesto de jurado de premios...yo me acuerdo un a vez el Premio Leonardo que entregaban el hijo y entregaba la mujer...mirá vos si la mujer de Glusberg tiene que estar entregando un premio!...es tan poco serio, se ha desprestigiado tanto el campo del arte que es campo de chiste de televisión, desde Gasalla hasta esa otra señora que iba a las inauguraciones de verdad y la gente lo miraba para reírse, no me acuerdo como se llamaba ...Chopy, de no sé...

**Pierrri:** a de Lima Limón...

**Schwartz:** no sé una tipa que iba a las inauguraciones y hablaba y la gente la miraba como si fuera un chiste. La gente lo miraba para reírse, para reírse de nosotros. O sea, se ha desprestigiado muchísimo.

**Pierrri: vos viste si había mucha gente en la inauguración esa?, entraste?**

**Xil:** había mucha gente...pero había pocos



artistas. Había mucha gente de traje porque lo organizaba telefónica.

**Pierri:** qué sala era?

**X:** La sala del primer piso, la grande lateral, estaba la exposición que estaba montada con bastante criterio en el sentido de cómo estaba el espacio para cada obra, es decir bien puesta, había obras buenas, había obra de mexicanos, colombianos, argentinos, brasileros... yo llegué 8,30 hs más o menos y ya la sala estaba casi vacía. Osea en toda la exposición había diez personas, veinte como máximo en toda la sala.

**Pierri:** menos gente que la escalera.

**X:** la sala tenía menos gente que la escalera, y la mayor cantidad de gente estaba en la terraza, no sé calcular la cantidad de gente pero estaba uno de los sectores de la terraza habilitados con un lunch servido por Telefónica, pero había mucha gente de traje y muy pocos artistas, fue el comentario de alguna gente que me encontré ... yo creo inclusive que hay artistas que no fueron para no tener que firmar, para evitar ese momento digamos. Pero sí arriba se comentaba lo que pasaba en la escalera. Lo que era interesante es que había Toda una cosa muy tranquila, como que no pasaba nada, pero vos te encontrabas y o que no tocaban el tema, o te empezaban a hablar del tema.

**Pierri:** es interesante.

**X:** y me dicen: "yo también lo detesto a Glusberg pero tampoco está bien, porque acá se están sumando un montón de cosas.../ y a los que están abajo...no habría que mandarles unos sandwichitos o algo?..."

**Pierri:** ja, ja me parece genial.

**X:** Era como que todo el mundo sabía. Estuvo bueno porque no hubo ningún gesto explícito ni de violencia, ni de contra, o sea, y se mantuvo en una presencia silenciosa.

**Pierri:** me parece muy interesante.

**X:** y en la parte de abajo estaban como con una sonrisa, muy tranquilos, ahí sentados. Y arriba había una cosa de indignación, o de planteos también, hay gente que se planteaba en serio las cosas.

**Schwartz:** otra de las cosas que nos decidió a escribir esta carta fué que fuimos a una inauguración que hubo en el Recoleta, una inauguración importante, de Liliana Porter y comentábamos con Nicolás García Urriburu, que la gente te decía "hola qué tal?", "en qué andás", "estás por exponer?", como si no hubiera pasado nada, lo sabía todo el país!. Y otros artistas te venían a saludar y no te decían nada. Pero no que te decía "ché qué mal", o qué bien, nada con todo lo que había sucedido. Entonces dijimos; che tenemos que insistir con esto porque esto es tremendo, el silencio.

**X:** Pero estuvimos diez años así, porque estas cosas salen ahora salen a la luz juntas pero internamente, fragmentariamente uno iba conociendo las irregularidades, como pasó en también otras areas. Pero no había una voluntad, o tal vez no había una fuerza, o tal vez no había un diálogo entre la gente o entre los artistas como para tomar una actitud concreta.

**Schwartz:** gente que se acerca para felicitarte y pero no quiere firmar por miedo. Son cosas realmente humillantes, viste?...a mí me da vergüenza ajena, por los otros, ese tipo de actitud.

**X:** pero también son contradicciones comprensibles, humanamente comprensibles, si bien lo que hay que entender es que es otro momento, que tal vez exige actuar de otra forma. Sin repetir otras cosas inclusive que pasaron y osea desde el hoy y desde la experiencia que tenemos .

**Bedoya:** de otra forma, exactamente

**Koenigsberg:** bueno, y la situación política también acompaña... supuestamente.

**Pierri:** lo más llamativo es esa contradicción entre el acompañamiento y esta "plancha" que está haciendo las autoridades de la Secretaría de Cultura"

**Koenigsberg:** cuando este gobierno asume después de que casi todo el mundo declaró "que se vayan todos", no?, por qué los de cultura no se van, también.?...

**Pierri:** yo no sé si adhiero al que se vayan todos...por ejemplo, el día anterior Kirchner había pedido a la ciudadanía que se denunciara...y bueno, hace como un mes que se denunció esto y ahí están de coctel con empanaditas, nosotros abajo sonriendo... y otra cosa que quería decirles, en el bar, cuando me encontré con Marcia, porque dijimos, no vamos a ir directamente a la escalera porque hay ahora una patota de Modulor adentro del museo, y cuando fui al bar Módena (que me resultaba mucho más simpático cuando era de estudiantes y no de la Ferrari con esa estética horripilante...), entonces se vé que le avisaron y bajó el hijo de Glusberg con un gordo en traje, fumando un habano que se me acercaron y ahí hubo una escena desagradable...y después ví que se retiraban, con el gordo que parecía venido de Palermo, Italia, y después vi que había una escena en la puerta, porque estaba en-

trando. Marcia, -porque Marcia los cagó a pedos, o no sé lo que pasó- y me acerqué porque la trataban de agredir a Marcia, y habíamos tenido un intercambio simpático de palabras ...Digo, pienso ir al museo cuando tenga ganas, a visitarlo para admirar una obra.

**Bedoya:** Lo que estamos pensando es ir el 9, el 11 y el 17 de diciembre, en todas las inauguraciones.

**Pierri:** Vamos a ir a todas las inauguraciones, y vamos a movilizarnos junto con la CTA

**Bedoya:** Lo más posible que lo que hagamos sea el 9.

**X: o sea, son como una presencia.**

**Pierri:** una presencia, juntada de firmas y si la secretaria de cultura no nos recibe... o sea porque yo llamé por teléfono pero hay conmutador...le dije: "Soy Duilio Pierri, de Artistas Agrupados...que hablamos en página 12 y estamos muy preocupados por la inminente pérdida del patrimonio y queremos una cita urgente con el secretario de Di Tella. Eso exige todo una formalidad y me dice bueno, tiene que mandar una carta y en cuarenta días les contestamos...y yo le digo : Una marcha callejera, una manifestación callejera, lo considerarían como una formalidad que tomarían en cuenta?"...entonces ahí me pasó con la secretaria privada y me dio el email, y a su vez lo mandé y mandé un fax y pedí el recibo.

Hacer una marcha pero en paz, en armonía. Con una educación

Osea, ayer le di la carta a un tipo muy cercano al elemento...y le dije bueno, estudiala, leerla, me interesa saber tu comentario, me interesa lo que piensa la gente; no es el enemigo, ni los artistas, ni los críticos son nues-

tros enemigos. Son nuestro bando. Ahora parece como que las cosas están confundidas, hay como "lealtades"... Si a Marcia, o a Maggie, a Fernando o a Carlos, los expone un director de museo y resulta que después el tipo es un crápula, el tipo eligió exponerlos a ellos...pero...

Ningún artista tiene ningún compromiso por haber expuesto, osea no es un contrato de por vida. Aparte, las cosas que están bien, están bien. Si alguien hace diez acciones buenas, y después comete un delito, no es que las diez acciones le dan un aval para cometer delito.

Lo bueno, proponemos que se mantenga. No es el único que hace las cosas bien en el mundo.

**Schwartz:** lo bueno es lo que corresponde que haga.

**Pierri:** por ejemplo : ¿exponer arte contemporáneo fue un avance?, yo veo que sí, que exponer arte contemporáneo fue un avance, se expone arte contemporáneo y se tiene que mejorar...ahora, donde termina la sala no se mueven cuadros todo el tiempo, las colecciones.

**Schwartz:** Se discute quién va a exponer. Quién reúne los méritos para exponer. Porque si no tiene medios, la Asociación de Amigos se hace cargo del catálogo. No que expone gente que tiene la plata, eso va en contra de un amplio criterio,...también, hay gente que está paranoica porque sabe que llegó donde llegó porque usó sus influencias, y entonces esa gente lo va a defender a muerte. Eso está claro. Hay gente que dijo: "yo si no es por él, no soy nadie"...entonces, por algo es: no sos nadie. Ja, ja, Ja, ja...

**Pierri:** que cada uno presente su propuesta

de museo. Yo por ejemplo, yo en el museo no tendría una Asociación de Amigos, porque es un resabio de las damas de la caridad que fueron las que tuvieron el conflicto con Eva Perón. Entonces yo no quiero tener "una asociación de damas que toman té", quiero tener "una asociación de contribuyentes que pongan plata", de gente que labure y que ponga guita.

**Schwartz:** guita o ideas, Duilio, porque hay gente que puede ser socia y pagar la cuota, la cuota puede ser de cien pesos por año, pero tiene una cantidad de ideas y de fuerza de trabajo para, para...

**Pierri:** bueno Marcia, pero entonces lo contacto, si el tipo tiene muchas ideas, no le pido plata, lo contrato, le pago.

**Schwartz:** no sé cómo se maneja eso.

**Pierri:** bueno, cada uno que presente su proyecto...hay muchos modelos de museos.

**Schwartz:** bueno que se discutan en las areas pertinentes, no vamos a ser nosotros tampoco, a dedo a...

**X:** los especialistas de eso sabrán...

**Schwartz:** exacto, pero sí siempre con artistas plásticos, sobre todo en las decisiones de curaduría, de qué exposiciones se hacen. Si es nuestro museo, que se exponen nuestras obras, cómo no va a tener voz y voto el artista plástico. Es una locura, hemos sido raleados...

**Pierri:** por ejemplo en la asociación de tenis son algunos directivos y algunos tenistas, claro. Aparte como también como que pensamos en esa cosa de los "curadores profesionales",

como esquema, en lugares donde esta discusión se dió , entonces nosotros queremos importar cosas en lugares donde ya resolvió temas como la identidad y esas cosas, que nosotros todavía no resolvimos, entonces importar a lo mejor es un momento proto, el más idóneo para resolver y proponer ideas... Por ejemplo Nicolás García Urriburu tiene una colección , un museo privado que lo hizo él...(de arte indígena agrega Marcia).

Lo que te dicen es como que no, que en estados unidos está mal visto que un artista sea curador (ahora se está reviendo eso) pero eso es porque tienen un montón de curadores formados, y en todos los museos hay muchos curadores, no hay ningún museo donde hay un solo tipo que te dirige todo.

**Schwartz:** aparte no tiene por qué ser nuestro modelo Estados Unidos, osea es una sociedad muy distinta a la nuestra. No tiene por qué ser nuestro modelo, ni nuestro paradigma Estados Unidos, ni mucho menos...España, por ejemplo, la cantidad de exposiciones que han venido acá bancadas por Telefónica, por el ICI. La cantidad de artistas españoles re-crotos, berretas, berretas, berretas que hemos tenido que soportar... Y nunca hubo una exposición buena de arte argentino en España, y nosotros tragándonos todas las porquerías que no saben dónde meterlas...También eso sucede con el arte brasilero, tuvimos una abalancha de arte brasilero que me parece genial , pero...

**X:** bueno pero eso tiene que ver con una política cultural de un país que sí la tienen organizada.

**Schwartz:** exacto, pero que se hagan también muestras de arte argentino en Brasil. No.

**Pierrri:** porque no hay estrategia, no hay una política estratégica.

**Schwartz:** eso lo denunció un tipo que fue director del ICI acá, que después lo rajaron (*Tono Martínez*). Lo denunció que el ICI hay una cosa que llama "la marca española", donde era mentira que hubiera becas para artistas latinoamericanos, entonces lo único que se hacían era promocionar "la marca española", y vender su producción cultural (de bastante dudosa calidad) a nosotros (como si estuviéramos en el virreinato), y todo el mundo hay sí qué lindo exponer en el ICI, el ICI...a mí me ofrecieron exponer ahí y dije nooo.

**X:** decí que los artistas siguen produciendo igual, y no pasa como a nivel empresarial, que te traen una importación de cosas y te funden la producción nacional.

**Koenigsberg:** te dan la libertad para hacer lo que quieras...

**Schwartz:** eso es lo genial, es como dice Bedyoya, cómo en el lugar donde hay conflicto es donde el arte florece, y eso es real.

**Pierrri :** lo interesante que dice Marcia es, (yo ponía el ejemplo de estados unidos porque es lo que conozco, pero bueno), era un modelo de organización...A lo mejor nuestro modelo...por eso me parece que hay que pensarlo me parece como en la época de Quinquela, Pettoruti, Guttero, se juntaron en el Tortoni, y las tertulias eran , discutían a ver cómo iban a organizar las cosas., ellos dieron el pie para inducir al arte moderno en argentina.

**X:** es bien contundente destacar que si vos

querés ver arte argentino en el MNBA tenés que ir a la planta alta, al fondo a la izquierda. Osea, el lugar reservado para el arte propio es ese.

**Pierrri:** aparte mirá que poca visión estratégica, a lo mejor podés poner en la sala donde está Saura a un Noé, o un Macció...en cualquier museo ponés a un Pettorutti con los cubistas, no a todos aparte como en un getho es una posición muy gethista.

**Bedoya: es una concepción** antropocéntrica.

**Pierrri:** para crear una identidad, como que no la piensan

**Schwartz:** yo creo que sí que la piensan.

**X:** bueno, vos querés ver arte argentino acá, pero Glusberg opina que lo interesante es después del sesenta, por ejemplo, entonces hay todo un enorme descuido con respecto a los actores anteriores, y con los de esa época, también. Porque la historia es toda la historia.

**Schwartz:** y es una discusión, nosotros no tenemos la verdad... el otro día vino acá Fermín Eguía y decía : "yo pienso que tiene que estar muy bien presentada la colección de arte argentino y que no tiene que haber arte contemporáneo", eso se descubrirá, son criterios...

**X:** el ejercicio es el de la discusión pero también de opinar sobre estos temas que se habían delegado en funcionarios políticos.

**Bedoya:** y que no se transparentaba lo que discutían, porque no llegaba esa discusión tampoco, bajaban directamente el final, eran finalistas, se juntaban y chau, se resol-

vía. Y no entraba todo el circuito de arte en esta discusión, que es un tema importantísimo.

**Schwartz:** y la gente de planta del museo que es valiosa... cada uno que sube contrata asesores, que ganan diez veces más que ellos y claro, y como después no van a trabajar a destajo y lo mínimo, si ellos se sienten que su palabra, su opinión no tiene ningún peso.

**Bissolino:** yo sigo pensando, recordando que desde los setenta ya se venía diciendo que la sede del museo no es la sede idónea para alojar al MNBA, eso en un momento se discutía y después se dejó de lado. Y después me parecía que en general, por una responsabilidad que viene creo de la parte de la secretaría de cultura -o quien corresponda- me parece que si nosotros tenemos un solo MNBA tendría que tener cubiertos todos los requisitos técnicos, de iluminación, de seguridad, de depósito, que siempre se dice que se pide pero nunca hay ningún eco,...entonces los directores de museo están ahí y tienen que cumplir políticamente. Políticamente lo que le exige el estado es más cantidad por calidad, me parece. Yo veo muestras ahí que se hacen, que se hacen infinidad de muestras ahí, como si eso fuera un logro, y de repente veo un cuadro que no tiene un spot. Uno sí y uno no.

**X: el Morandi está sin luz.**

**Bissolino:** a mi me parece que es básico.

**Fin. Xil Buffone- Bs As, casa de Marcia. 26 de noviembre 2003- 20 hs.**

 **Universidad Nacional  
de Tres de Febrero**

**Licenciaturas:**

- **en Artes Electrónicas**  
Coordinador: Dr. Norberto Griffa
- **en Gestión del Arte y  
la Cultura**  
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre

  
**MUNTREF**

**Sede Académica Caseros**  
Valentín Gómez 4838

**Informes e inscripción** **4759-3528**  
**info@untref.edu.ar** **4759-3537**

**solicitud de suscripción - ramona papel**

Seleccionar categoría:   6 números = \$ 30  
12 números = \$ 60

Nombre y Apellido: .....

Calle, nº y piso: .....

Localidad, CP y provincia: .....

Tel: ..... E - mail: .....

Seleccionar forma de pago:

Efectivo  Cheque  Deposito

Enviar solicitud a  
Fundación Start Bartolomé Mitre 1970 5º B C1039AAD Buenos Aires,

# La SAAP responde

**Por Pedro Gaeta**  
Vicepresidente de la SAAP

Con referencia al artículo aparecido en el número 34 de la revista "Ramona", cuyo autor es Mariano Oropeza, considero necesario responder a algunas apreciaciones que allí se formulan.

En primer término quiero decir, a propósito de declaraciones atribuidas a Juan Carlos Distéfano, que en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos era tradición que se nombrara socio honorario al artista que no sólo acreditara una obra sólida y destacada, sino que además participara activamente en la entidad y en las luchas que ésta siempre condujo en defensa de los artistas plásticos. Esto fue así hasta la década del '90 cuando, en consonancia con el deterioro institucional de la época, la Comisión Directiva de entonces privilegió el amiguismo y concedió esa distinción a colegas que, si bien muy dignos de respeto, no se caracterizaban por haber asumido un claro compromiso societario, habiéndose dado el caso de algunos que ni siquiera eran socios de la SAAP.

Como bien dice el artículo, la fundación de la entidad tuvo lugar en 1925; lo que no dice es que los autores de la iniciativa fueron artistas para quienes, como definió el gran poeta Raúl González Tuñón, era "evidente la vinculación del hecho artístico con el hecho humano, social, político". Imbuidos de ideología y de espíritu de lucha, afrontaron la responsabilidad de armar una institución que apoyara y protegiera los intereses de los artistas plásticos y, por extensión, se solidarizara con las luchas de otros sectores de la población. A los anarquistas, so-

cialistas y comunistas fundacionales les sucedieron hombres y mujeres con distintas ideologías, que se integraron en una tarea común que dio lugar a etapas florecientes de la SAAP, cuando ésta llegó a constituirse en centro de convocatoria y encuentro, no sólo de los artistas plásticos, sino de cultores de distintas disciplinas del arte y de la cultura; por mi parte, fue en la SAAP donde conocí a Spilimbergo, Raquel Forner, Carlos Alonso, Castagnino, y muchos otros.

Fueron momentos en que numerosos grupos de pintores -Grupo del Sur, Buenos Aires, Arte Nuevo, Espartaco, Bermellón, por no citar más que algunos- desplegaban intensas actividades, y la SAAP desarrollaba las suyas integrando también a otras instituciones, como MEEBA y Estímulo de Bellas Artes. Recuerdo que todas las muestras realizadas en adhesión al cordobazo, el tucumanazo y la lucha del pueblo vietnamita, por ejemplo, fueron organizadas por nuestra entidad. Jorge Santa María que fuera colaborador permanente de SAAP, fue uno de los colegas que promovieron y organizaron este tipo de manifestaciones relacionadas con las luchas populares.

A partir de los últimos tramos de la década del '70, a favor de la dictadura y de sus secuelas, la SAAP, del mismo modo que otras instituciones similares, entró en una crisis que todavía persiste y, como nadie ignora, se extiende a todo el país. En una charla que di en mayo de 1996 en el Club de Arte, dije que uno de los rasgos característicos de esa crisis es el individualismo, exacerbado por el capitalismo salvaje y sus correlatos posmodernos y globalizados; dije también que las entidades que agru-

pan a los artistas son cada vez menos representativas, porque aquéllos perdieron el interés por proyectos y realizaciones en común.

Es malo que la entidad no sea representativa, pero es peor que nadie quiera ser representado; se diría que no hay quien sienta la necesidad de sumarse al otro y acompañarlo en la lucha. Por eso valoro y respeto a los colegas que asumen ese compromiso, aunque sus ideas no coincidan con las mías. Me refiero concretamente a Osvaldo Attila, quien parecería estar condenado a ser presidente de la SAAP; si bien la primera vez que encabezó una lista se impuso a otras dos, me consta que en las sucesivas oportunidades en que vencían los periodos estatutarios, nadie aceptó el desafío de integrar una lista alternativa.

Siempre que menciono a Attila recuerdo el pensamiento expresado por Jean-Paul Sartre en su obra "Las manos sucias", en el sentido que uno debe tender las manos a los demás, aunque el contacto las manche. Attila nunca ha vacilado en dar las suyas, mientras otros, que critican desde su cómodo aislamiento intelectual, prefieren lavárselas, como Pilatos. Y aclaro que no estoy en desacuerdo con que se critique a la SAAP y a sus miembros; acepto todas las críticas, pero sería bueno que estuvieran acompañadas de propuestas y de una mayor participación. Lo que enjuicio negativamente es que esas críticas se fundamenten en imprecisiones y en desconocimiento de los hechos.

Por su parte, Attila ha dado sobradas pruebas de solidaridad, ética e idoneidad. En no pocas ocasiones, fue gracias a su aporte personal que la entidad logró hacer frente a apremios económicos, tan frecuentes en nuestros días. Es sabido, además, que renunció a ser jurado en el Salón Nacional porque su hijo enviaba una obra al mismo. Y a fin de cuentas el hecho de mantener en estos momentos la Sociedad a flote es, por sí mismo, un logro importante, más allá de apreciaciones estéticas. No comparto sus opiniones sobre Andy Warhol y Jack-

son Pollock, por ejemplo, pero eso no lo invalida para conducir los destinos de una entidad que, a lo largo de su historia, tuvo como integrantes de su comisión directiva a representantes de las más variadas tendencias estéticas. Si alguno de los que componen la actual tiene preferencias por expresiones pictóricas que no están a la vanguardia, no me parece un hecho censurable, máxime si esas preferencias no se esgrimen para discriminar a quienes no las comparten.

La siguiente declaración no la hago a título personal, sino en representación de todos los miembros de la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos: no pretendemos enquistarnos en ella, sino, por el contrario, queremos que se presenten otras listas y se produzca una renovación. Nuestro propósito no es anquilosarnos en los cargos: si permanecemos en ellos es para ayudar a la institución a sobrellevar esta época de crisis, en el convencimiento de que si la SAAP desapareciera, no existe en la actualidad nada que pueda reemplazarla en sus funciones. Si bien, a lo largo de los años, hubo intentos por parte de distintos grupos de formar organizaciones similares -como el Sindicato Argentino de Plásticos que en la década del '50 es de lamentar que todos ellos fracasaran.

En mi caso personal, he integrado la Comisión Directiva en varias oportunidades, y tuve el honor de presidirla durante dos periodos consecutivos: estoy convencido de haber cubierto mi etapa societaria. Me resultaría más fácil y sosegado consagrarme de lleno a pintar y a enseñar; si he aceptado seguir participando es porque me siento obligado a afrontar una responsabilidad que de otro modo quedaría desatendida.

Por consiguiente, hago un llamado a todos los colegas para que concurran a la SAAP, conformen una o varias listas alternativas, y se presenten a elecciones; yo sería el primero en apoyarlos, e incluso en votarlos, porque nos librarían a los integrantes de la Comisión de



continuar en ella; compromiso que asumimos, insisto, porque otros se desentendieron.

Convoco especialmente a las nuevas generaciones, para que salgan de su individualismo, producto de la globalización que soporta el mundo, y especialmente nuestro país. Llevo muchos años en la docencia, y sé lo que cuesta luchar contra las ideas impuestas por las clases dominantes; es muy difícil discutir con los jóvenes temas relacionados con nuestra identidad, historia e ideales, y hacerles comprender que es preciso salir de uno mismo y comenzar a pensar en los demás.

En otro orden de cosas, y acerca de las actividades que lleva adelante la SAAP en estos momentos, se puede mencionar la publicación del periódico mensual de distribución gratuita a los socios, que lleva ya siete años de aparición ininterrumpida. La portada siempre está dedicada a destacar a un artista, y el interior contiene la lista de todos los concursos y salones que se realizan en el país, así como críticas y notas de interés. Las páginas del periódico están a disposición de todos los socios, quienes también pueden acceder al uso de la sala por la mitad del alquiler que se les cobra a los artistas que no están asociados.

Asimismo, hace poco se realizó el *outlet* de las artes, que en momentos en que ha mermado tanto la venta, hizo posible que muchos artistas pudieran comercializar su obra. Como la iniciativa se concretó a través de una empresa, a raíz de conflictos con ésta, algunos participantes no cobraron a su debido tiempo; a pesar de que la SAAP no fue la causante del incumplimiento, contrajo la obligación de cancelar la deuda y así lo hizo, en todos y cada uno de los casos.

Por otro lado, es una cuestión de exactitud, y no personal, la que me mueve a hacer constar que Leopoldo Presas fue el gestor e impulsor de la compra de la sede de la calle Viamonte; a sus instancias se desarrolló la Campaña pro Casa Propia, y se iniciaron las subastas a las que contribuyeron con su obra

prestigiosos colegas; recuerdo que Presas decía que cada una de ellas era un ladrillito más para la casa. Pero durante su gestión no se logró reunir el dinero necesario para la compra del inmueble; ésta se concretó en 1974, cuando estaba en funciones la Comisión Directiva que yo presidía.

Y si de precisiones se trata, creo oportuno recordar que el comandante Ernesto Guevara fue asesinado el 8 de octubre de 1967; un mes después, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos convocó a una muestra en su homenaje. Cada participante debía interpretar, según su estilo y expresividad, la conocida fotografía que Korda tomó del Che; la medida de la obra tenía que ser de un metro por un metro. Los trabajos se colgaron uno al lado del otro: todos eran pinturas, todos en color, todos interpretaciones de la célebre imagen; en la obra de Castagnino había una rosa sobre el rostro del comandante: esa fue la única variante.

A la inauguración asistió una numerosísima concurrencia -vale la pena recordar que la SAAP funcionaba todavía en la sede de la calle Florida-. En un momento dado aparecieron varios coches policiales, de los que descendieron efectivos que cerraron las puertas de acceso, de modo que nadie pudiera salir ni entrar. Se produjeron escenas de pánico; el secretario de la entidad, Eduardo Orioli, fue llevado detenido, y a los miembros de la Comisión Directiva nos intimaron a levantar la muestra. Como no accedimos, la SAAP fue clausurada. Es posible que, como asegura la revista, algún grupo de plásticos haya organizado además otra muestra en homenaje al Che, que se realizó frente al Círculo Militar; si esto fue así, yo no lo recuerdo.

Muchas otras cosas me quedan por decir, pero no quiero fatigar la atención del lector. Sí deseo puntualizar que, en mi opinión, las críticas deben ser fundadas y las investigaciones, rigurosas. Con todo el respeto que me merece el autor de la nota, me permito señalarle que sus averiguaciones no han llegado al fondo de la

cuestión, y que el trabajo adolece de inexactitudes por no haber recurrido a las fuentes correspondientes ni haberse documentado convenientemente.

Y ramona le contesta

## Consideraciones a partir de la carta del Sr. Vicepresidente de la SAAP, Pedro Gaeta

**Por Mariano Oropeza**

Celebro las líneas del Sr. Vicepresidente de la SAAP, Pedro Gaeta, en cuanto a que creo que comprendió el ímpetu aperturista del artículo sobre la sociedad. Además de su réplica otros artistas, tras la lectura de la nota, me han manifestado interés de acercarse a las problemáticas del campo artístico a través de la asociación gremial y conocer más de su larga historia. Es de destacar, en algo que tal vez Gaeta pueda coincidir, que falta un intento riguroso de reconstruir la trayectoria de la SAAP y que si se desea hacerlo en primera instancia las pesquisas periodísticas son una herramienta adecuada.

Mi artículo intentaba abrir una brecha hacia la discusión de las formas de representatividad de los artistas ante otros sectores de la sociedad civil, por eso no solamente se menciona a la SAAP, y difundir las alternativas de participación existentes. Pero simultáneamente procuraba la toma de estado público del difícil presente de la SAAP. Si Gaeta tiene contacto con alumnos y artistas noveles bien debe saber del desconocimiento de la existencia y de las acciones de la agrupación.

Asimismo en ningún momento se vertió por parte de este periodista una opinión hacia los juicios estéticos del Sr. Presidente de la SAAP,

Oswaldo Attila, ni que éstos lo invaliden para la función. Resulta necesario remarcar que las opiniones fueron emitidas por los entrevistados en todas las oportunidades; de las cuales se guarda registro electrónico.

En cuanto a la referencia de Gaeta de “no haber recurrido a las fuentes correspondientes ni haberse documentado convenientemente” vuelvo a subrayar que se trata de un artículo periodístico, no de una monografía universitaria o de un trabajo académico, y debe ser leído con parámetros comunes a la prensa. Por lo tanto si aparecen inexactitudes o errores de apreciación se deben a distintas percepciones de las ocho fuentes, incluido el Sr. Presidente de la SAAP, y las magras fuentes documentales que además reuní durante la investigación. Creo haber cumplido con los criterios de rigurosidad periodística en este caso particular ante la escasez de fuentes que excedan el abc periodístico del “yo estuve allí”.

Con lo último pienso también dar mi opinión sobre la importancia de que el artículo fuera acompañado de “propuestas” que rompan “un cómodo aislamiento intelectual”, un reclamo que percibo entender en algún párrafo de Gaeta. En tren de ser sintético sostengo que mal le puede ir alguien que pretende hacer periodismo cuando trueca información por opinión. Para eso están los consultados. Una frase común es que el periodismo es “el primer borrador de la historia”. Me reconforta que un primer acercamiento, papel que muchas veces le cabe a la prensa, genere un debate que creo imposterizable sobre el sentido actual de las instituciones. Eso quiere decir que hay algo urgente y profundo en qué pensar y pelear “por proyectos y realizaciones en común”.

Aclaración: la nota fue escrita a fin de marzo de 2003 y la información sobre la deuda con participantes del “Outlet de las artes 2002” fue obtenida a través de un artista cercano a la comisión directiva de la SAAP y chequeada con el Sr. Presidente de la entidad. Felicito a la sociedad por la resolución del conflicto.

## El Taller de Carlos Kravetz

### TALLER DE ARTES VISUALES

- \* Desarrollar la creatividad
- \* Enriquecer la expresión
- \* Investigar técnicas
- \* Reflexionar sobre la imagen
- \* Explorar diversas poéticas
- \* Disfrutar del aprendizaje

4771-2676 / 4778-7115

## AD-HOC

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

[www.adhoc-villela.com](http://www.adhoc-villela.com)

### “PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS”

PROGRAMA **SIN IMÁGENES** DE  
ARTES PLÁSTICAS  
Y VISUALES  
RADIO CULTURA FM 97.9  
SABADOS de 14 a 15 hs

[www.artea.com.ar/pinceladas](http://www.artea.com.ar/pinceladas) -  
ENTREVISTAS ON LINE CON AUDIO  
RADIO EN VIVO ON LINE

## Fundación Descartes

LUN A JUE DE 17 A 22

Billinghurst 901

### Por Rafael Cippolini

Por el número 36 de **ramona**, dedicado íntegramente al maestro Alberto Breccia, recibimos una avalancha de e-mails incondicionales, tanto de lectores habituales de la publicación como de otros muchos cultores de la historieta y la gráfica que nos felicitaron, demostrándonos un cariño inmenso. A todos ellos, nuestro agradecimiento, así como (una vez más) a los autores que participaron en el homenaje, con un fervor encomiable.

Antes de esto, exactamente al día siguiente de mandar el número a imprenta, nos llegó una carta de Jorge Di Paola, Dipi o Dipinius según el caso, excusándose por no poder participar de la edición. A continuación la transcribimos.

----- Original Message -----

From: "jorge di paola" <[dipinius@yahoo.com.ar](mailto:dipinius@yahoo.com.ar)>

To: <[cipp@dd.com.ar](mailto:cipp@dd.com.ar)>

Sent: Thursday, October 16, 2003 1:09 PM

Subject: Re: Breccíadas

Rafa, no te me irás a enojar porque no puedo encontrar nada consistente, que haga relato, con mi querido Alberto. Solo recuerdo ráfagas de afecto, vaya a saber si porque en ese entonces andaba(mos) muy borracho(s) y soñadores como dos adolescentes, practicando el leteo. Se que tomábamos whisky en un pequeño boliche enfrente de la revista Mengano, en la calle San Martin casi Paraguay, y mirábamos pasar a la gente por la calle, preferentemente a las chicas. El quería

# Foro de discusión sobre las artes visuales

La fecha: en Marzo 2004

El lugar: a convenir – (en Bs As, Capital)

**OBJETIVO:** Del Foro saldrá un documento, que abarque todos los puntos que surjan, sobre el campo de las artes plásticas/visuales.

Los resultados serán elevados a la Secretaría de Cultura, quien se ha comprometido a tenerlos en cuenta para programar una política cultural mínimamente coherente con las necesidades reales.

**CONVOCATORIA ABIERTA** Están convocados a participar artistas, gestores de espacios, curadores, críticos, coleccionistas, funcionarios estatales, docentes, etc. de todo el territorio nacional.

Se llama a todos los que están gestionando o investigando efectivamente algo para que vayan trabajando sobre temas específicos y propuestas.

Se necesita a gente de Historia del Arte, de gestión cultural, de sociología para que analicen todo ese material y hagan una suerte de resumen de los problemas y reclamos.

Es sumamente importante que la convocatoria

sea indiscutiblemente amplia y representativa.

Se cuenta con el auspicio de la Secretaría de Cultura y el Centro Cultural Rojas financiará la “edición” papel de las propuestas.

**PRE-FORO:** recopilar todas las discusiones, propuestas, etc. para establecer los ejes temáticos.

Un primer paso sería ir aportando información, opiniones, etc. Que se aproveche todo lo que ya se discutió en numerosos debates, mesas, encuentros, declaraciones, propuestas, ponencias, etc. durante los últimos años para ir definiendo los temas.

el foro on line : con el objetivo de establecer ejes temáticos, contactos y recibir información. Será una “prediscusión”, para fijar las temáticas a proponer en el foro posterior.

**FORO EN MARZO :** Se invitará a especialistas en cada tema para que brinden un panorama actualizado a los asistentes al foro.

Ramona digital está disponible para poner todo el material digitalizado.

Tiren las propuestas que se les ocurra.

## direcciones

Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	
Aldo de Sousa (arenales)	Arenales 966	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
Aldo de Sousa (Florida)	Florida 860 Loc. 104 y 105	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
A. Francesa (MdP)	La Rioja 2065	
Arguibel Andrés	Arguibel 2826	MA-DO: 17-24
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA 13-19
Atica	Libertad 1240 PBº9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Bar y café Roma	Olavarría esq.Alte.Brown	
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Biblioteca Nacional	Agüero 2502 3º	
BMS (Darwin)	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 16-20
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pasaje Revol	DO: 20-24
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
Facultad de Psicología	Independencia 3065, P.B.	
Centoira	French 2611	entrevista
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Av. Dorrego 176	LU-SA: 10-12, 16-20:30
Clásica y Moderna	Av.Callao 892	LU-DO: 8:30-2
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Diletto Caffé	Perú 193	LU-DO: 9-23
El Borde	Uriarte 1356	LU-SA: 12-24
El Purgatorio	Borges 1766	
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20: SA: 11-14
En acción	Paraguay 5560	LU-VI: 16-20; SA: 9-13
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio La Tribu	Lambaré 873	LU-SA: 10-21
Espacio Telefónica	Arenales 1540	
Filo Arte Contemporáneo 180 °	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Centro de Estudos Brasileiros	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Galpón Trivenchi	Av. Caseros 1712	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20; SA 10-13
Hoy en el arte Pinamar	Edificio Café III	
Jardín Japonés	Av. Figueroa Alcorta y Av. Casares	LU-DO: 10-18
Kowasa Gallery	Mallorca 235	MA-SA 10.30-14 17-20.30
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Plantación	La Plantación, Km 47,5 Panamericana Ramal Pilar	LU-VI: 10:30-19 hs.
Lelé de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11-22
Los Cuencos	Roca 1404	JU-SA: 9:30-13; 16-20:30, DO: 16-20
Luxolar	Pacheco de Melo 2984 PB "A"	
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-VI: 12-20; MI: 12-21; SA-DO-FE: 10-20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30
Mugafo	Pasaje Dardo Rocha	MA - DO: 10-20
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Principium	Esmeralda 1357	Lu-Vi: 11-20 SAB: 11-13
Rue des Artisans	Arenales 1239 4-H	
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Suipacha	Suipacha 1248	LU-VI: 11-20, SA: 11-13

## muestras

Artistas varios	Alianza Francesa (Belgrano)	Fotografía	11.3 - 11.4
Duarte, Eduardo	Alicia Brandy	Pintura	1.4 - 30.4
Rueda, Morales, Romero	Arcos de la Estación Hipólito Yrigoyen (Roca)	Documentación	17.12 - 25.3
Vaitsman, Marcia	Boquitas Pintadas	Arte Digital	7.2. - 2.3
Dalí	CC Borges	Pintura	4.2 - 4.3
Maggiora, Nora	CC Borges	Pintura	5.2 - 5.3
Cassiau, Clarisa	CC Paseo Quinta Trabucco (Florida)	Pintura y escultura	23.3 - 25.4
Lífschitz, Jenne, Bratlie, Milosavlevic,			
Klabin, Mc Carthy, Peretti, Glaiman	CC Recoleta	Técnicas varias	11.3 - 11.4
Hagen, Ive	CC Recoleta	Pintura	5.2 - 7.3
Artistas varios	CC Sendas del Sol	Pintura	23.1 - 23.2
Pacenza, Casais, Pérez Molek,			
Pérez Temperley, Scannapieco	Centro de Museos de Buenos Aires	Fotografía	21.12 - 21.3
Bianchedí, El Azem, Jiménez,			
Maza, Gómez, Testa, Trilnick	Ciudad Cultural Konex	Técnicas varias	30.1 14.3
Malaspina, Marité	Diletto Caffé (Acasusso)	Fotografía	25.12 - 31.3
Artistas de 25 Países	Diseño Alternativo Argentino (Mar del Plata)	Técnicas varias	7.1-15.3
Dobarro, Nora	El Borde. Arte contemporáneo	Fotografía	11.3 - 11.4
Malaspina, Marité	El Purgatorio	Fotografía	1.2 - 31.3
Trotta, Andrea	Escape al arte (Haedo)	Pintura	14.11 - 14.12
Aguirre, Benech Arnold, y otros	Vidal Escuela Nacional de Fotografía	Fotografía	5.12 - 2.4
Alumnos	Esc. Nac.de Fotografía	Fotografía	5.12 - 2.4
González, Jacinto	Foto Club Argentino	Fotografía	6.3 - 31.3
Artistas varios	Hoy en el arte (Pinamar)	Esculturas	28.2 - 28.3
Messing, Alicia	Isidro Miranda (San Isidro)	Pintura	2.2 - 28.2
Berlin, Robert	Kowasa Gallery (Barcelona)	Fotografía	11.2 - 28.3
Schiavi, Cristina	MALBA	Objetos	18.9.03 - 1.3
Brouchoud, Guagnini, y otros	Malba	Teorías	25.2 - 5.4
Martin, Luis	Museo Carlos Gardel	Fotografía	11.12 - 11.3
Romero, Paz, Tarsia, y otros	Museo Carlos Gardel	Técnicas varias	1.1- 10.3
Pérez Browne, Rodrigo	Museo del Holocausto	Arte Digital	18.11 - 18.3
Museo Rosa Galisteo de Rodríguez	Museo Eduardo Sívori	Patrimonio	26.11 - 14.3
Rey, Romero, Pereda y otros	Museo Nacional del Grabado	Grabados	5.2 - 5.3
Alonso, Planas, Bengochea, Butler,			
Faradje, Laham, Macció,			
Presas, Solar, Yrurtia	Pabellón de las Bellas de la UCA	Técnicas varias	10.1 - 28.3
Muestra Colectiva	Palatina	Pintura y Escultura	8.12 - 15.3
Ferrari, León	Ruth Benzacar	Pinturas y Dibujos	24.3 - 30.4
Crespo, Ricardo	Walmer	Pintura	8.1 - 24.3

# dada y surrealismo

en la colección schwarz,  
museo de israel, jerusalén

del 12 de marzo al 17 de mayo de 2004

malba  Colección Castantini

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES  
AVENIDA FIGUEROA ALDORI 315 CIVISCLA  
BUENOS AIRES, ARGENTINA  
T +54 (11) 4882 6908 | F +54 (11) 4882 6909  
info@malba.org.ar