

ramona

62

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

buenos aires. julio de 2006 / \$7 ó 7 venus

ramona satelital | jeditorial!

Dossier ramona-Documenta 12/Magazine. Primera Entrega

Abrir el juego de Documenta 12 | Milagros Velasco

Presentación del proyecto ramona-Documenta 12 en ArteBA | Rafael Cippolini,
Roberto Jacoby, Xil Buffone, Lux Lindner, Ana Longoni, Melina Berkenwald, Mario
Gradowczyk, Pío Torroja, José Fernández Vega, Marcelo Brodsky, Francisco
Reyes Palma, Luis Alarcón, Elda Cerrato y otros.

Fuerzas lo suficientemente potentes que logren modificar el discurso canónico de
la modernidad | Mario Gradowczyk

Documenta es el mapa pero no el territorio | Mariano Oropeza

Un universo heavy de hidrocinetismos anómalos | Rafael Cippolini

Rafael Spregelburd / Glosario de Urbanidad / Club de Arquitectura

Incubadora de curadores | Justo Pastor Mellado

**Dossier: Muchachas de Vanguardia. Elementos para una historia de las mujeres
en el Arte Madí y la Asociación Arte Concreto Invención**

Introducción, investigación y entrevistas | Carla Bertone

Las revistas madí se publicaron con la plata que recibimos como regalo de
casamiento | Dyi Laañ

Había que borrarame, que es lo que hicieron siempre | Lidy Prati

Dossier Periférica (segunda parte)

¡Yo quiero un encuentro extraterrestre! | Fernanda Laguna

Ensayamos prácticas horizontales y experimentales | El Levante

Periférica nos obligó a darle una vuelta de tuerca a la definición del proyecto |

Jardín Oculto

¡Up. Up, Up! | La Baulera

Rodeados de telos | Portela 164

Pequeño Daisy Ilustrado

¡Y otras tantas delectaciones para saborear del invierno!

ramona

revista de artes visuales
nº 62. julio de 2006
\$7

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisenberg,
Jorge Di Paola, Mario Gradowczyk,
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,
Ana Longoni, Alberto Passolini,
Alfredo Prior, Daniel Link,
Mariano Oropeza, Melina Berkenwald,
Marcelo Gutman, M777.

Secretarios de redacción
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Coordinación
Patricia Pedraza

Rumbo de diseño
Ros
Diseño gráfico
Silvia Leone

Suscripciones
Mariel Morel

Distribución y Ventas
Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos
Julián Reboratti

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido
sin la autorización de los autores
www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar
Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Bs As
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto
Roberto Jacoby

Coordinación
Milagros Velasco

Producción
Mariana Rodríguez Iglesias

Producción agenda
Julieta Reynoso

Fotogalerías
Berenice González García, Guadalupe Ruiz

colaboran en Fundación Start:

webmaster
Ricardo Bravo

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Índice

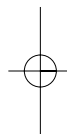
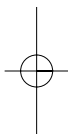
- 4 **ramona satelital**
por Rafael Cippolini
- 7 **DOSSIER RAMONA-DOCUMENTA 12(PRIMERA ENTREGA). MAGAZINE PLANETARIO**
- 8 **Abrir el juego de Documenta 12**
por Milagros Velasco
- 20 **Fuerzas lo suficientemente potentes que logren modificar el discurso canónico de la modernidad**
por Mario H. Gradowczyk
- 24 **Documenta es el mapa pero no el territorio**
por Mariano Oropeza
- 28 **Un universo heavy de hidrocinetismos anómalos**
por Rafael Cippolini
- 34 **Glosario de Urbanidad, segunda parte**
Separar la realidad de la apariencia es difícil
por el Club de Arquitectura
- 44 **La Incubadora de Curadores**
por Justo Pastor Mellado
- 49 **DOSSIER MUCHACHAS DE VANGUARDIA. TENTATIVAS Y ELEMENTOS PARA UNA HISTORIA DE LAS MUJERES EN EL ARTE MADÍ Y LA ASOCIACIÓN ARTE CONCRETO-INVENCÓN.**
- 50 **Muchachas de vanguardia**
por Carla Bertone
- 56 **Las revistas madí se publicaron con la plata que recibimos como regalo de casamiento. Diji Laañ tiene la palabra**
por Carla Bertone
- 64 **Había que borrarame: que es lo que hicieron siempre. Lidy Prati conversa**
por Carla Bertone
- DOSSIER PERIFÉRICA. PROYECTOS A MEDIDA PROPIA. SEGUNDA PARTE**
- 79 **¡Yo quiero un encuentro extraterrestre!**
por Fernanda Laguna
- 80 **Ensayamos prácticas horizontales y experimentales**
por El Levante
- 82 **Periférica nos obligó a darle una vuelta de tuerca a la definición del proyecto**
por Jardín Oculto
- 84 **¡Up, Up, Up!**
por La Baulera - Centro de Arte Contemporáneo
- 88 **Rodeados de telos**
por Portela 164
- 90 **Pequeño Daisy Ilustrado**
por Daisy Aisenberg
- 95 **muestras & galerías**



ramona satelital

Rafael Cippolini

De forma similar a la promulgada por el beato Tomás de Kempis en su archicélebre *Imitación de Cristo* (1471), alguna vez afirmé que mi tarea como editor de ramona debería definirse como una *Imitación de Google*. Pues bien, si alguna apresurada pseudo-metáfora cabe a la dinámica de este número 62 sin duda es la de una *Imitación de Google-Earth*. Y esto porque nuestra publicación se encuentra en ese punto paradójal desde el cual situados aún en la ciudad de Buenos Aires observamos ansiosamente fragmentos dispersos del mundo y el planeta se nos antoja un rompecabezas compuesto de imágenes y voces que no dejan de deslizarse y cambiar de sitio. Todo esto porque inmediatamente después de este editorial disparamos el primer capítulo del Dossier ramona-Documenta 12/Magazine, que se extenderá durante más de un año. Narrar el mundo a partir de una red, de un organismo de voces interesadas en intervenir en el análisis y construcción de lo contemporáneo dispersas a lo largo y ancho del globo, en tiempos en los que todo rankea por el podio del mejor espectáculo, por minúsculo que sea: leves protones vistos desde el cosmos mediante tecnología doméstica que obtenemos gratis de la web. ¿A qué ritmo y bajo qué parámetros seguiremos resignificándolo todo? ¿Verdaderamente transitamos una época que será recordada como un tremendo desbarajuste de paradigma, tal como sucedía a fines del Siglo XVIII? Por lo pronto, volvemos a chequear el estado y las políticas de algunas de estas transformaciones: mi tocayo Spregelburd se autoanaliza repensando su glosario de urbanidad con la inquieta gente de Club de Arquitectura como maestros de ceremonias; Fernanda Laguna nos confiesa su deseo de entregarse a un encuentro extraterrestre mientras esperamos la segunda edición de *Periférica* (ver ramona 58), un hervidero de células interactuantes que nos anticipan el futuro de muchas de las dinámicas de nuestro planeta-arte (un intercambio masivo de experiencias cada vez menos dispersas y más interconectadas); Carla Bertone activa muchos de los síntomas diseminados en el presente pero que nos transportan al corazón oculto de las vanguardias porteñas más extremas de hace sesenta años: al talento y la osadía de muchachas vanguardistas que siguen librando modernas batallas contra el olvido y la mala transcripción; nuestro tan querido Justo Pastor Mellado, un cerebro implacablemente enérgico, nos advierte sobre la represión demoníaca en algunas de las prácticas curatoriales promovidas (mejor deberíamos decir acatadas) allende la cordillera y por mi parte, en coproducción con la publicación web *Éxito* ensayo sobre un nuevo espectro de mutaciones que tuvieron su escenario en la última edición de arteBA y que dentro de muy poco no serán nada diferente de un nuevo clasicismo en esta era signada por la multiplicación de mundos reabsorbidos unos en otros como mamushkas. Ya lo decía Philip Dick, hace tantos años: “Quizá la multiplicación de tantos universos nos hunda en renovadas paranoias y éstas se transformen en un sistema de conocimiento por demás amable”. Gracias, Philip.





Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y
la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros

Valentin Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

ramona es leída en el mundo

y todos dicen

obrigado!

aguyje!

merci!

thank you!

danke schön!

grazie!

gracias

a la dirección general de asuntos culturales
de la cancillería

lesen Sie ramona die beste kunstzeitschrift in Argentinien

legga ramona la miglior rivista di arte in Argentina

CHANDON

desde siempre apoyando el **Arte** y la **Cultura.**



Magazine planetario

Dossier ramona - Documenta 12 (Primera entrega)

En este número damos inicio a la publicación de un extenso dossier que será editado en entregas y cuyo tema y eje central es la participación de la revista en el Proyecto Magazine de Documenta 12 de Kassel. El inicio de actividades del programa tuvo lugar en una reunión abierta al público que se realizó el día lunes 22 de mayo a las 20:30 hs en el auditorio de arteBA cuya transcripción reproducimos a continuación. Participaron de la mesa redonda el editor de la revista ramona Rafael Cippolini, Roberto Jacoby y los colaboradores permanentes que asistieron a la charla; Ana Longoni, José Fernández Vega, Xil Buffone, Melina Berkenwald, Luis Lindner, Pío Torroja, Marcelo Gutman, Mariano Oropeza y Mario Gradowczyk. La primera entrega del Dossier se complementa con textos de los dos últimos.

Abrir el juego de Documenta XII

Milagros Velasco

La reunión que se realizó el día lunes 22 de mayo a las 20:30 en el auditorio de arteBA, tuvo por un lado la intención de anunciar públicamente que ramona fue invitada junto a 56 revistas del mundo a participar de una elaboración colectiva durante un año y medio. Y por el otro, presentar los tres ejes de la futura *Documenta*, y ahí mismo, entre colaboradores, lectores y curiosos comenzar a replantearlos. Todos pasaron a formar parte de este nuevo proyecto llamado *Documenta XII magazine*, ramona convocó a abrir el juego, no dejando a nadie por fuera.

El procedimiento comenzó tan solo una semana antes de la reunión. Un mail y un llamado a cada uno de los colaboradores permanentes (aquellas personas que escriben más asiduamente en la revista), fueron suficientes para que se interesaran en la propuesta de redefinir los tres ejes propuestos por *Documenta XII* a un nivel local.

Recibieron la invitación, sin haberse juntado previamente, asegurando que no haya consenso de opinión y que el debate surgiera espontáneamente frente al público presente en la charla debate.

Se presentaba como una excelente oportunidad para que los lectores de la revista conocieran personalmente a los que escriben en ramona y que la pluralidad de opiniones brotara en la mesa redonda.

Por supuesto que cada colaborador reaccionó a esta propuesta a su manera; unos escribieron ensayos sobre algunos de los ejes y otros se focalizaron en el carácter político de la invitación, dejando de lado los ejes, proponiendo incluso la deconstrucción de este proyecto.

Gran parte de la charla se ha centrado en los conflictos que provoca el no contar con apoyo financiero para la participación de ramona. Otro tema que generó grandes discusiones fue si se debía traducir al inglés el material o no. Temas que no son de menor importancia, ya que se estarían realizando esfuerzos extraordinarios durante un año y de medio para ofrecer contenidos culturales a *Documenta*. Y se debe tomar una decisión conjunta.

Sin embargo todos estuvieron de acuerdo en participar, y unos y otros creyeron que *Documenta XII magazine* es una excelente posibilidad de enriquecimiento; estableciendo contacto con tan diversas revistas culturales de todo el mundo.

En este espacio ofrecemos un resumen para todos aquellos que no pudieron asistir y están interesados en participar del proyecto.

Esperamos contar con quienes deseen colaborar escribiendo, comentando o proponiendo. Pueden mandarnos un mail a editor@ramona.org.ar con sus datos (nombre, apellido) aclarando en el asunto "ramona en Documenta XII magazine".

Rafael Cippolini: Buenas noches, ¿cómo están todos? Gracias por venir. Yo estoy emocionado porque siempre hablamos en ramona de un sistema coral de voces y ahora parecemos un coro. Parece que el coro que aparecía en letras de molde, ahora se va afinando. Esperamos que al menos podamos afinar. Tenemos un repertorio interesante que comienza mostrando al público en qué consiste esto de *Documenta XII magazine*.

Fuimos invitados junto a otras 69 revistas de todo el mundo. De hecho, ya estoy viendo acá otros representantes de revistas; Francisco Reyes Palma de la revista *Curare*, a Luis Alarcón de la revista *Critica Cultural* de Chile, que también están invitados al proyecto.

En principio es un gran honor y estamos muy felices de que ramona haya sido seleccionada a participar de este proyecto *Documenta XII* de Kassel que, en términos simbólicos y reales, provee visibilidad a revistas de circulación limitada. Sin embargo, nos parece más emocionante aún, entrar en contacto con otras publicaciones y entablar un dialogo plural y horizontal. Eso es lo que vamos a tratar de hacer; establecer conversaciones con gente que, seguramente nos hubiera llevado más tiempo establecer cualquier tipo de intercambio.

Como esto es algo que se está iniciando, vamos a ir desarrollándolo todos, queremos que surja de ustedes.

ramona dentro de este proyecto va a seguir operativamente igual, no vamos a cambiar de formato. Solo adaptaremos el formato plural que mantuvimos desde un primer momento a esta nueva instancia. Igual vamos a ir experimentando porque no sabemos hacia donde nos va a llevar. Con todas las incertidumbres y también el ansia que eso conlleva. Se trata de producir un marco teórico entre todas estas

publicaciones sobre tres ejes rectores fundamentales. Esto es algo previo a la inauguración material de la feria de arte *Documenta XII*.

Roberto Jacoby: Yo voy a explicar el funcionamiento y mecanismo que plantea *Documenta XII*.

Abren un sitio bilingüe en Internet (español e inglés). No tienen alemán, por alguna razón que desconozco. En ese sitio cada una de las 69 revistas tiene un *password* por el cual pueden subir sus notas. Las notas tienen que estar relacionados con alguna de estas tres temáticas de las cuales vamos a conversar hoy.

Parte de este material va a ser publicado en tres volúmenes, que van a ser algo así como guías telefónicas.

Creo que hay un problema con los idiomas, si el posteo es en español, no tiene esta segunda esfera de visibilidad que van a ser estos libros. Otra condición es que cada una de las revistas que participe además de poner material *online*, también debe publicar material en sus medios, creo yo que es para que se hagan cargo de su discurso publicándolo en su revista. En algunos casos son revistas en formato papel y a veces son revistas electrónicas.

Otra condición muy importante, al menos para nosotros, es que no pagan las traducciones, ni pagan los artículos, cosa que es muy interesante. O sea que nosotros, desde la Argentina, o desde México, o de Guatemala, o desde cualquier lugar del mundo, tenemos que pagarnos las traducciones al inglés para poder darle el material a *Documenta XII*. Para que esto se convierta en un material de discusión en un mercado internacional de ideas y se forme como una especie de gran bolsa de discusión. O sea que va a tener un costo.

A mi modo de ver, esta condición establece un

limite, ya que no todo se va a poder traducir, y así, se modifica un poco el estilo de ramona. Porque en ramona siempre se publicaba todo, es decir, no había algo que era elegido para armar los números con cierta consistencia, podía tardar más tiempo o no, pero todo se publicaba. Ahora no va a poder ser así, no se van a poder traducir al inglés todos los trabajos, suponiendo que va a haber muchos trabajos. Igual no sabemos si estos temas van a suscitar tal pasión teórica.

Pero bueno, esto lleva a que obligatoriamente haya un criterio de selección, que para ramona es algo nuevo. Nos va a obligar a hacer una especie de comité o algo que vamos a tener que inventar para elegir qué textos van a ser traducidos y cuáles no. Es un tema interesante para discutir.

El otro punto es pensar en la forma más simple para colaborar; pensamos en crear una instancia para discutir estos temas a lo largo del tiempo, ya que es un proyecto que se despliega a lo largo de un año y medio.

Público: Desde *Documenta XII*, ¿establecen algún formato predeterminado?

RJ: No hay ningún formato predeterminado.

Público: ¿Y los plazos de entrega cómo son?

RJ: Tampoco hay plazos intermedios, sólo el final que es en mayo o junio del 2007 y el principio; ya está abierto.

RC: El material que va a ser publicado en ramona mensualmente, son tanto las notas que vayamos seleccionando, como también las notas de otras publicaciones. Va a haber un juego en todos los números de ramona, mientras *Documenta XII magazine* van a salir notas

tanto extranjeras como locales.

Marcelo Brodsky: Con respecto a las imágenes, ¿va a existir la posibilidad de publicar con imágenes?

RC: Yo entiendo esto como una extensión del proyecto ramona. ramona no tiene imágenes y creo que estas notas tampoco deberían tener imágenes.

Xil Buffone: El hecho de que sea para un público exterior, ¿modificaría en algo el tono? Porque ramona está hecha para la gente de acá.

RC: A mí particularmente no me interesa tanto establecer el tono. Va a haber un tamiz, un filtro, pero vamos a seguir siendo lo suficientemente flexibles para mantener el sistema operativo de ramona.

RJ: Cada uno elegirá el tono que quiera cuando escriba su trabajo. Lo interesante es pensar en los objetivos que plantean los organizadores de *Documenta XII*. La iniciativa es muy interesante; generar una red mundial de discusión sobre temas relacionados con teoría del arte o teoría de la cultura. Sin embargo los temas que vienen propuestos desde *Documenta XII*, son un poco, no diría discutibles, son ambiguos, son difíciles de aprehender, a mí me cuesta bastante entender las preguntas.

Lux Lindner: Si ellos son ambiguos, nosotros podríamos perfectamente ser oscuros, muy a sabiendas. Si durante tanto tiempo estuvimos entretenidos en tratar de entenderlos, no estaría mal que ellos hagan un mínimo esfuerzo para tratar de entender lo que tenemos que decir. ¡Inventemos un discurso críptico que les cueste algo de trabajo!

RC: Si desarrollamos un criptonimicón como decía aquella novela, nos quedamos como los primordiales de Lovecraft; en otra dimensión, porque nunca llegaríamos a la “guía telefónica”.

XB: A mí me surgía la pregunta cuando leía sobre esto, ¿qué grado de legibilidad tienen que tener los trabajos? Porque leí los temas que son bastante obtusos... Usan palabras que uno alguna vez escuchó tanto en mesas redondas como en títulos. Y pienso... esto es lo que ellos tienen ganas de conversar y de debatir. No sé si coincide con lo que nosotros tenemos ganas de conversar y de debatir. Creo que también cabe preguntarse eso. Y en el caso de que no sea esto lo que queremos debatir, bueno...

RC: Leamos las preguntas porque estamos hablando sobre nada.

RJ: La primer pregunta dice: ¿Es la modernidad nuestra antigüedad? ¿Sí o no? (risas). La segunda es la mas misteriosa, nadie la va a entender, porque no es una pregunta, falta el verbo, es muy rara. Dice así “La nuda vida (Subjetivización)”. La segunda tiene un término filosófico. Y la última y tercera es “La Institución local (Educación)”. Después tenemos una serie de preguntas que amplían nuestra comprensión: “Las cuestiones que deben plantearse con relación a estos tres temas: ¿Qué significa en realidad la transferencia cultural? ¿Dónde está la frontera entre las suposiciones teóricas y las prácticas estéticas? Esta pregunta es rarísima: ¿Cuál es el objetivo de las imágenes? ¿Cómo se representan los distintos discursos en los supuestos “centros” y en las áreas aparentemente periféricas? ¿Qué cambios de énfasis temático y qué giros paradigmáticos se producen entre distintas disciplinas?, y ¿en qué se

diferencia, si es que existe alguna diferencia, el trabajo artístico de otro tipo de trabajo?

Ana Longoni: Algunos datos que tengo pueden ayudar a seguir conversando estos temas. Lo primero que habría que decir es que la selección de revistas convocadas es bastante heterogénea, que hay revistas de lugares insólitos, de Nigeria, Argelia... Hay también revistas que uno ya conoce, o ya tiene un diálogo como la revista argentina *Punto de vista*, *Curare*, *Critica Cultural*, *Parachute*. Hay muchas revistas que no tienen que ver con temas artísticos, que son revistas políticas, e incluso revistas clandestinas por lo que estuve rastreando. Es decir que el contexto, no es un contexto previsible, eso es una primera cuestión que hay que tener en cuenta. De hecho no están las más previsibles, por ejemplo la revista *Lápiz* no está. Es decir, las revistas hegemónicas del arte no están. Es una cuestión interesante porque abre el diálogo a otro tipo de debates.

Público: ¿Hay revistas europeas?

AL: Sí, hay muchas, pero sobre todo de Europa del este; de Rusia, de Ucrania, hay varias revistas españolas. Pero no son las revistas de arte que las bibliotecas coleccionan. Eso me parece la primera cuestión, para no encorsetar las preguntas en términos de arte, porque creo que están discutiendo en términos más generales. Después lo segundo que me gustaría plantear es que esta vaguedad de los tres ejes de la convocatoria, es paralizante pero también puede ser un estímulo. Cuando recibimos la convocatoria, la primer pregunta que le hice a Cordula fue acerca de un tema que me parece que faltó plantear dentro de los ejes, no se planteaban nada sobre las nuevas formas de la guerra. Si hay un tema para discutir hoy con 69

revistas de todo el mundo es justamente éste. Y esta convocatoria parecía dejarlo explícitamente afuera. Lo que ella me contestó textualmente es “pienso que está muy relacionado con el segundo tema, el de la *nuda vida*; los cambios en las representaciones visuales y verbales de guerra; la paulatina transformación hacia un permanente estado de emergencia; incluso el concepto de terrorismo o crisis como herramienta de control colectiva y psicológica en relación con los tipos de subjetividad que produce eso y por el otro lado también parece interesante pensar sobre las definiciones de normalidad; la disolución de un estado de emergencia; las identificaciones que llevan consigo al nivel subjetivo colectivo”. Es decir, muchos temas pueden entrar dentro de estos ejes. Primero es importante pensar qué nos interesa discutir. Y saber que tenemos a disposición un tramado de revistas culturales muy heterogéneas, ya que tienen que ver con experiencias políticas muy diversas y esto puede resultar muy interesante. Yo hice el ejercicio de empezar a pensar el tercer eje “la Institución local (Educación)”, otra vez nos lo mandaron de otra forma: anteponiéndole la pregunta “¿qué hacer?”. Y yo me agarré de eso para hablar del “¿Qué hacer?” de Lenin, hice el ejercicio de empezar a pensar sobre eso. Después si quieren lo leo.

RC: Como dice Ana, me parece que esas preguntas no son un punto de llegada sino más bien una plataforma de despegue. Entonces bienvenida es la semiosis. En ese sentido podemos sorprendernos de la cantidad de enfoques prismáticos que tiene cada uno de estos temas, ¿no?

Melina Berkenwald: No sé cómo se está programando bien el tema del envío de cada

trabajo. Quizá de esos trabajos haya ciertas lecturas o puede ser que los temas se vayan desarrollando en función de cómo vayan surgiendo en red. Que un poco es el carácter de ramona.

RC: Una vez que se empiecen a subir los trabajos, lo que pretendemos es que esos trabajos produzcan un tipo de efecto, ese efecto va a determinar nuevas direcciones, creo que en eso hay un aspecto dinámico. Acá estamos abriendo un diálogo más complejo, porque puede ser una discusión interna pero también debe ser externa.

Mario Gradowczyk: Ahora, ¿está pensado que es un trabajo en progreso, o cuando se sube a la web es un trabajo definitivo? Porque ahí hay distintas alternativas, acá hay un bosquejo, una sinopsis, un esquema y después en una segunda etapa puede haber una fundamentación, se puede darle una forma mucho más académica. Con respecto a lo que dijo Lux Lindner me parece interesante lo que él plantea; usar un lenguaje totalmente diferente. El problema es que no nos pase como a Xul Solar, que creó un lenguaje que sólo él entendía, porque si uno quiere comunicar...

Lux Lindner: No, el problema es qué tipo de efectividad se busca. Porque justamente, al ser una instancia con focos tan diversos, la pregunta es ¿cómo vamos a hacer para tener efecto sobre algo? Si ya es difícil determinar quién es nuestro interlocutor.

RC: En principio entran todo tipo de textos, incluso los más crípticos, hasta que establezcamos un comité de selección. Les comento que sí, es un *work in progress*, sin ningún lugar a dudas. Y volviendo al tema que planteó Xil Buffone

con respecto al tono, me parece que, si tu estrategia es encriptar, bueno OK. El comité estará formado por los que venimos haciendo ramona, la célula de los colaboradores permanentes. Como sabemos es un grupo heterogéneo que escribe con texturas diferentes. Por lo tanto, el criterio de selección será también heterogéneo.

Lo más interesante de esta nueva etapa de ramona es establecer diálogos externos con todas estas publicaciones. Puede pasar de todo, como puede no pasar nada. Yo personalmente apuesto a que sí. Y va a haber diferentes etapas de desarrollo de esta participación. Es importante que tengan en cuenta que el sitio ya existe, y sí hay un código, pero para subir el material, no para leerlo. Obviamente uno puede acceder al material entrando a la dirección web www.documenta.de

Marcelo Brodsky: Dos cosas, primero voy a citar una obra de Boltansky que vi en Londres que era justamente una colección de todas las guías de teléfono de todo gran mundo, están todas las guías distribuidas en una gran sala, iluminadas con una sola luz chiquitita, exponiendo digamos la dificultad de no poder leer ninguna, eso es el problema que plantea esta muestra de la guía telefónica, y eso decía la instalación pero creo que el debate de ramona acotado en nuestro país permite hablar sobre obras de arte, en parte porque cualquiera que quiera puede tener acceso a esas obras, por medio de un mecanismo mínimo de investigación y de búsqueda, y en ramona hay alguna referencialidad. Pero, en un debate más internacional, creo que la decisión de no tener imágenes debería tener un sistema de cómo indicar a un afgano de qué se está hablando, en ramona es más fácil porque estamos como en casa.

RC: No se trata solamente de publicaciones de arte, el marco es más amplio también. Por ejemplo, la otra revista argentina que va a participar es *Punto de vista*, es una revista de crítica cultural, política y literaria, no es una línea puramente estética. Eso es algo que hay que tener en cuenta; el dialogo que se va a establecer, no es puramente estético, por más que ramona solamente apunta a estética.

Público: ¿Cómo se hará para que la gente pueda acceder a las imágenes de acá, a las obras que muchas veces se refieren los textos de ramona?

RC: Yo soy un convencido de que ramona no tiene que cambiar, pero vuelvo a decir: es mi opinión. No creo que tenga que cambiar de forma de trabajo, o sea quiero seguir leyendo toda clase de textos. Yo decía en una mesa que lo que me fascino siempre de ramona es lo improbable que resulta la lectura. En una misma ramona podrán venir una nota sobre el parantelonta de Burucúa y Gradowczyk y una sobre gastroenterología de artista, o sea sobre los pedos, una charla entre Yuyo Noe y Benito Laren. Y los dos textos funcionaban en dos líneas de discurso diferentes. Me gustaría también que eso suceda. Un poco teniendo en cuenta que hay ejes, hay que ir viendo los lugares a los que pueden llegar esos ejes. Hay que tener siempre en cuenta que una vez que comience, espero que haya respuestas, que haya diálogo, pero no podemos prever qué es lo que se va leer en el mundo de los textos que vamos a ir subiendo a la página.

MB: Creo que sería bueno conservar el formato de ramona. Al ser una convocatoria internacional, quizá sería bueno armar un sistema de nota a pie de página, o armar una web con

imágenes, la traducción de cierto lunfardo. Es decir, que se siga escribiendo con hermetismo, que el texto quede igual, como dice Luis Lindner, pero que haya ciertas notas de traducción, para que sea mas legible.

RC: La complejidad, la referencialidad más cerrada para mí puede ser sumamente atractiva. Pero estaría dando una complejidad enorme, cuanto más oscuro es el texto, más difícil de traducir, tampoco nos engañemos en eso. Es el mismo grado de ruido e incomunicabilidad. Yo creo que hay muchos tipos de ilegibilidad, quiero ver qué grado de ilegibilidad es el que están proponiendo. Como sabemos lo ilegible también ocurre, ¿no? La obra que decía Marcelo a mí me encanta, una gran holografía de guías telefónicas, pero al mismo tiempo, más allá del estado Gutemberg, más allá de lo que publique *Documenta XII*, lo importante es generar una red de comunicación grande con las revistas, me parece que hay que pensar en ese estado experimental.

XB: Lo concreto es que tenemos un espacio que hay que aprovechar. Siempre nos quejamos de que América latina no existe. Con respecto a esto de interactuar, yo me pregunto, ¿Qué idea tienen en Nigeria sobre el arte argentino? Podemos hacer una encuesta en Nigeria de cómo se imaginan que es el arte argentino, o qué saben del arte argentino. Hacer una encuesta preguntando a todas las revistas qué conocen de acá. Eso sería factible.

Francisco Reyes Palma (revista Curare de México): Bueno, espero no meter ruido, yo vengo de otra experiencia de explicación. Nos costó mucho trabajo entender qué querían desde *Documenta XII*. O sea, era como muy críptico el proyecto y tenía muchos niveles.

Voy a decir lo que yo entendí (lo cual no quiere decir que eso sea). Hay un compromiso dentro de la publicación de publicar lo que a uno le da gana relacionado con estos tres temas, no otros; no el arte argentino; no el arte mexicano, no se hacen proyectos aparte, no hay giro, o sea, está cerrada la propuesta. Tres temas unifican la participación internacional. Ellos publican indiscriminadamente en la red y, de ese material, ellos eligen publicar en los tres tomos. Creo que la condición es que se publique también en las revistas.

Los participantes son también revistas virtuales, por ejemplo, uno de los participantes que es súper interesante es un artista que compró tierra virtual, es decir, compró mucho espacio en el aire, se vinculó a los zapatistas y con quienes mantiene comunicaciones privadísimas. Al mismo tiempo trabaja con literatura e imagen.

Nunca se habló de imágenes, sólo de textos. Va a haber un espacio en la feria de *Documenta XII*, un espacio para que el público fotocopie lo que quiere de las publicaciones. Cierro con 2 cuestiones, me pareció muy inteligente establecer un sistema para reunir 80 revistas que iban a hablar de *Documenta XII* y que van a estar publicando antes de que ocurra. *Documenta XII* tiene cobertura durante la feria, pero además, ésta es una manera de tener prensa desde un año y medio antes y globalmente. No sé si es una estrategia de descentrar, porque dan espacio a publicaciones y lugares que no se tomaban en cuenta, de dialogar y de poner en contacto los espacios.

Hay una cantidad de cuestiones que se mueven, además de promoverse y sin costos. Yo creo que hay que ver todo lo que está operando. Creo que es hay que ver como le entra a uno conceptualmente estos tres temas que centran la discusión. Hay que trabajar sobre

esos tres temas. Por ejemplo, lo de la *nuda vida*, que es el planteamiento de Agamben, toca fronteras, toca estado de excepción, toca guerra, toca todos los países, es decir, a todos nos toca ese tema de alguna manera. ¿Cómo lo vincula uno con el arte?, a nosotros es justamente el tema que nos interesa. Creo que debemos empezar por yo te mando lo que tengo, tú me mandas lo que tienes.

Luis Alarcón (revista *Crítica Cultural*, de Chile): Bueno, en el caso chileno, quisiera también comentar cómo se dieron las cosas allá, pero como dice Francisco, las negociaciones han sido parceladas. Insisto, negociaron de distinta manera con los distintos países, por así decirlo. Una de las primeras cosas que analizamos con la revista, fue el tema del financiamiento. Por ejemplo, la información que uno tiene de artistas que ya están seleccionados para la *Documenta XII*, los cuáles les están financiando las obras y estamos hablando de grandes sumas de dólares. Nosotros insistimos en eso y nos dijeron que no había forma de financiar las revistas, pero la única posibilidad es que los estados nacionales, en este caso el chileno, se hicieran cargo de este envío. Después de una discusión se decidió que sí se va a anticipar. La otra decisión es que se va a hacer un número especial de la revista, o sea un número de noviembre de este año, encaja en los plazos. Vamos a tratar de que ese número sea un diálogo, en la forma de *Crítica Cultural*, en relación a estas difusas y ambiguas tres preguntas que nos están pautando editorialmente desde la metrópolis. Lo que sí está claro, es que desde nuestro lado, se va a hacer un número especial sobre los 3 temas. Lo que hemos discutido es que los vamos a tomar y transformar, ¿no?. Y lo que está absolutamente claro es que nosotros no vamos a hacer traducción

de los textos. La revista es en español, jamás hemos traducido, y lo más probable es que no subamos los textos a la red, lo mas probable es que enviaremos una cantidad de ejemplares y los números de la revista se exhibirán en ese local donde estarán todas las publicaciones. Ese es el informe que les puedo dar de Chile. Ah, un pequeño dato, dentro de esta curatoría anómala de *Documenta XII*, en Chile fueron convocados dos espacios; una institución cultural y un espacio bien marginal, un sitio web de un grupo de jóvenes que se llama www.arteycritica.cl que, de hecho, recién ahora van a tener el sitio porque era un link de otro sitio que se llamaba www.unavuelta.com que cubre artes visuales. Un dato que sirve para saber qué está pasando allá.

RJ: Me parece bárbaro, me gusta mucho, yo creo que deberíamos proponer hacer lo mismo, lo que yo creo es que no tendríamos que gastar ni un peso en darles material a los alemanes, a eso yo no estoy dispuesto. O sea en español sí. Si después ellos lo quieren traducir, bien, que lo hagan. Si no lo quieren traducir, que no lo traduzcan.

MB: Hay gente que capaz quiere traducir los textos desde acá.

Elda Cerrato: A mí me parece que es una actitud realmente muy saludable el no traducir los textos. Los textos en inglés no los traducen al español, ¿Por qué vamos a traducirlos?

Pío Torroja: Me parece interesante y problemático esto de que ellos no pongan un peso y hagan una movida global impresionante. Me interesa mucho contactarme con todas esas revistas. Se puede trabajar con todas esas revistas y empezar ya. Me parece un garrón traducir

pero es como indispensable, me parece que no tienen que ser buenas traducciones...

MG: Yo creo que si uno se quiere comunicar, hay que usar un lenguaje que sea comunicable. Yo entiendo la postura de la revista de Chile, porque ellos tienen una postura ideológica muy tomada y responden a ese paradigma. Ahora, si uno piensa en términos diferentes creo que tomar una actitud así, principista, sobre la traducción o no me parece que es problemático, porque lo que uno quiere es poder transmitir a alguien que está en otro lugar algo, y si está en español, nunca vamos a lograr entender, cuestión es que nunca va poder entender cuál es la problemática que uno plantea. Así que me parece que aislarse del foro por un problema principista...

Me parece que debería haber un fondo para financiar eso, porque es una revista argentina, a lo mejor Cancillería...

XB: Tranquilamente puede haber una postura editorial de cuestionar esas cosas al foro.

RC: Ya planteamos esto a *Documenta XII*, una de nuestras primeras comunicaciones con ellos, se ha centrado principalmente alrededor del cómo ramona financiaría su participación, y qué apoyo recibiríamos. Ahora, como dice Francisco Reyes Palma, los temas son maleables, pero hay que centrarse en esos tres, no podemos salirnos de esto.

RJ: Como alguna gente se está yendo, les quería decir que la dirección de mail para comunicarse por este tema es editor@ramona.org.ar tanto para mandar colaboraciones como para discutir propuestas, etc. Público: Básicamente la pregunta que quiero hacer es la siguiente, para aquellas personas

por ejemplo de Nigeria, o cualquier otro lugar que tienen acceso por primera vez a Ramona... ¿Va a haber una especie de retrospectiva como para poner un poco al tanto, ¿no? Porque creo que sería interesante, no digo de hacer una recopilación lineal, desde el primer número, pero sí por ejemplo una retrospectiva.

RC: Lo que creo al respecto es, por un lado ya habíamos pensado, y empezamos a trabajar en una compilación de textos, pero lo que pasa es que son tres ejes muy precisos, y además lo que estaba pidiendo en principio es que se trabaje a partir de estos ejes.

MG: Lo que estuve pensando en relación a este tema, lo que me atrajo personalmente es el tema que se refiere a si es la modernidad nuestra antigüedad. O sea, es poner en evidencia, si en el contexto del arte conceptual, la modernidad es un proceso que está muy lejos o si es un proceso que todavía existe. Si todavía estamos dentro de ese proceso, esto replantea un debate, que para muchos, pareciera lateral ante la variabilidad de propuestas y formas que adquiere la práctica de la construcción y difusión de imágenes en el mundo contemporáneo. [Lee "Fuerzas lo suficientemente potentes que logren modificar el discurso canónico de la modernidad", texto publicado a continuación de esta charla]. Es una discusión que está viva. Por ejemplo, la muestra *Bárbaros*, con curaduría de Cippolini, planteaba algo muy similar a lo que digo.

José Fernández Vega: Bueno, para lo que me interesaba hacer, quizás es un poco tarde, básicamente lo que me interesaba era pensar un poco a quién se le pueden haber ocurrido estas preguntas; es decir; que tenía en la cabeza el que convino estas preguntas. Uno lo

puede ver como algo cómico pero también lo puede ver en el sentido de buscar las intenciones. Me parece especialmente interesante partir desde aquí, porque también creo que sería una manera de saldar cierta discusión soterrada que tenemos acá y que es una pregunta que siempre se plantea cuando hay una propuesta desde el norte que es ¿Cómo nos quieren joder? Es decir; ¿Nos quieren joder traduciendo las cosas en inglés? ¿Nos quieren joder con contenidos baratos para sus revistas, para sus libros? ¿Dónde está la trampa? Esto es demasiado lindo para ser verdad y debe haber una trampa en algún lado. Y entonces, uno podría averiguar algo más sobre las supuestas trampas, y ya empiezan a sonar las alarmas, (risas). Pensando un poco qué hay detrás de estas preguntas. En resumen y a mi modo de verlo, lo que hay detrás de estas preguntas es como una profunda desorientación del que las plantea. No hay, me parece a mí, algo articulado, sino más bien son preguntas que se pueden identificar adónde va cada una, pero de alguna manera son formulaciones como esteticistas o culturalistas de problemas que no se logra identificar muy claramente. Sólo la primera es una pregunta y las otras son como frases que no tienen verbo como decía Roberto Jacoby (risas). El otro tema es que la formulación de las preguntas tiene un tono profundamente conservado, por ejemplo la primera es una pregunta archi-alemana, esto remite a la cuestión del clasicismo alemán en el sentido de que la antigüedad es una especie de molde sobre el cual vaciar una modernidad posible, a finales del siglo XVIII, principios del XIX, es una pregunta híper antigua en sí misma, es una pregunta como de secundaria. No es una pregunta muy inspirada, y tiene quizás para nosotros un poco más de chispa porque estamos menos familiarizados con este tipo de planteos.

Acá lo que están preguntando es si como para los alemanes la utopía estaba realmente en el pasado más que en el futuro, ¿verdad? Es decir, qué hacemos con la modernidad, ¿la convertimos en una utopía pasada?

XB: A finales de los 80, principio de la posmodernidad, el debate era Habermas o Lyotard. Se hablaba de que estábamos como en un reuerce de la modernidad, y se la llamaba la posmodernidad. Esta misma fue caracterizada como el “no compromiso” o el “fin de la utopía”. Es decir, este es un debate que ya viene medio gastado. Yo igual no sé en qué quedó el debate.

MG: El tema no está gastado, porque por ejemplo en el Malba, cuando hizo la exposición, él plantea el problema de que muchos problemas tienen que ver con la modernidad siguen actuando. El tema se mantiene, no es un tema viejo.

XB: La pregunta quizás es un poco...

MG: Bueno, la pregunta... hay que ver cómo es en el idioma original...

LL: Una sola cosita quería decir... Esa pregunta yo también me la hice. Habría que ver en qué idioma se hizo originalmente la pregunta. Esto es una cuestión importante. Yo lo que quería acotar es que dentro de “¿Es la modernidad *nuestra* antigüedad?” la palabra problemática es “nuestra”. ¿El *nuestra* qué abarca?, ¿que elementos entran en ese nosotros?

XB: Con respecto a la palabra modernidad, ¿estamos todos de acuerdo? (risas). Yo me preguntaba: ¿nuestra modernidad es nuestra vergüenza?

RC: Preguntarse por las preguntas también puede ser un principio y de hecho lo es. Hacer un cuestionamiento de estas preguntas, ¿por qué no?

Elda Cerrato: A mí me atrae “la trampa” que plantea José. ¿No es una actitud nuestra, como países periféricos, que siempre pensamos que nos van a joder? Yo de la mentalidad inglesa, alguna idea tengo y dudaría que un inglés se pregunte si lo van a joder. A mí me atrae, pero me pregunto... ¿por qué me atrae?

Luis Alarcón: Yo quiero dar un datito. Roger Buergel está invitado a dar una conferencia y no conozco el tenor de la conferencia pero al menos puedo citar el nombre de la misma “El legado de la modernidad”. En ella participará Roger Buergel, curador de la *Documenta XII*. Era solo para agregar un pequeño dato.

RJ: Nos piden que terminemos, entonces yo sugeriría que termine José y seguimos en otros futuros encuentros. Lamentablemente, Ana Longoni no ha podido exponer, y ella había comenzado a realizar una pequeña investigación en los tres temas que propone en *Documenta XII*.


JFV: Bueno, hablo rápido, creo que la primera pregunta es una reformulación sobre la vieja pregunta sobre la condición de la época, el postmodernismo, etc. Dicho de otro modo, ¿no? Y la segunda es puramente una cita; lean a Agamben. Por lo menos, a mí me parece eso, el término *nuda* lo busqué en el diccionario, no sé qué significa porque no leí a Agamben, pero en realidad es un término jurídico que quiere decir algo que no tiene el usufructo, eso es lo que quiere decir. Por ejemplo la *nuda propiedad* significa una propiedad que uno puede poseer pero no usufructuar. Es un término de escriba-

nía “la *nuda vida*”. Como la propiedad potencialmente plena, pero... “la *nuda vida*”, creo yo es, la que tenían los esclavos, o sea que tenían la vida pero no podían usarla, la usaban otros, ¿no? Y la última, creo que también es una cosa conservadora en el estilo, no digo políticamente conservadora, como convencional. La pregunta por la educación siempre queda bien. O sea que hay, más que una gigantesca trampa, yo me inclinaría por ver, como que no está resuelto lo suficiente.

Eso es lo que quería decir, gracias.

Francisco Reyes Palma: Creo que no es ingenuo, creo que tiene mucha cola y creo que hay textos más largos. Es decir, hay más saber del que uno imagina. No son tan ingenuos, “la *nuda vida*” habla del estado de excepción y el estado de excepción es el que vivimos ahora. O sea, Estados Unidos que puede entrar a un país y declararle la guerra, es cuando la gente pierde derechos, y no queda más que la vida cruda, es la vida expuesta. Y se basa en Agamben, es clarísimo que está inspirado en un autor específico. Yo creo que hay que mantener el escepticismo. Y más bien hay que leer el evento *Documenta XII*, sin perder la exposición, sin perder que va a haber consulta de la gente dentro de muchos textos que no van a estar dentro de su libro. O sea, el libro no es la última instancia, y además ellos tampoco son la última instancia, sí hay un diálogo entre revistas, yo creo que ese es el eje que no hay que perder.

RC: Para comunicarse con el proyecto *Documenta XII magazine* interfase ramona editor@ramona.org.ar, gracias por haber venido.



11" data-bbox="788 185 800 215"/>

MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LLARIL DEL ASLSORAR

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

Fuerzas lo suficientemente potentes que logren modificar el discurso canónico de la modernidad

**Mario
H. Gradowczyk**

Uno de los tres temas propuestos por *Documenta Magazine* es: “¿Es la modernidad nuestra antigüedad?”. Esto replantea un debate que para muchos, pareciera lateral ante la variabilidad de propuestas y formas que adquiere la práctica de la construcción y difusión de imágenes en el mundo contemporáneo. La pregunta que plantea Documenta está en fase con mis inquietudes, volcada en diferentes artículos publicados en ramona, y con anterioridad en la revista *El surmenage de la muerta* (Nº 1). Me refiero particularmente al análisis realizado junto con Gastón Burucúa sobre el significado de los modelos de las “constelaciones” propuesto por Mari Carmen Ramírez y su utilidad para el desarrollo de una teoría que permita integrar al arte latinoamericano en el contexto más amplio (ramona Nº 31). Por mi parte, he introducido en otra serie la idea alternativa de que nuestra modernidad no es “periférica” sino “no deseada” (ramona Nºs. 41, 42, 46, 47, 49 y 52), lo que ofrecería otras conexiones que podrían ser investigadas en el contexto del debate que plantea *Documenta*.

Quizá no resultaría posible continuar con los modelos secuenciales o arborescentes, que abundan en el discurso canónico sobre la modernidad. Es necesario pensar a la historia como una estructura rizomática, saliendo del reduccionismo en que se encuentra, tal como lo relatan muchos textos. Si se imagina a la historia como una metáfora “pared de piedras no cementadas”, tal como lo sugiere Deleuze, es difícil pensarla como un sistema lineal tipo Gran Muralla china o mediante estructuras tridimensionales, como las pirámides egipcias o mayas. En el primer caso, ese sistema requeriría cansadoras y aburridas caminatas a lo largo del muro para establecer conexiones y entrecruzamientos. (Además, elegir una dirección para su traza, aunque se adivina la dirección elegida por historiadores del Hemisferio Norte). En el segundo caso, si hubiera que mover piedras del interior de las pirámides, esto demandaría

esfuerzos hercúleos con el consiguiente riesgo de derrumbes. Si se piensa en un muro circular, el crecimiento será imposible. Y si rechaza el complejo esquema hexagonal propuesto por Jorge Luis Borges para su biblioteca, la espiral conforma un trazado adecuado para esa pared metafórica. A esta figura simbólica se le superpone un sistema ortogonal radial que minimiza las distancias entre los diferentes elementos que la componen. Así, se ha concebido un modelo de la historia en espiral que podría ser imaginado como un muro de elementos sueltos que sigan la traza de la caparazón de un caracol o de un molusco. En este caso, no solo se expande el campo en forma indefinida, sino se vincula a elementos distantes entre sí por medio de cruces entre valles y crestas, con beneficiosos ahorros. La utilidad de este modelo será probada en una próxima muestra sobre fotografía argentina.

Venimos de asistir en la feria de arteBA 2006 a una mesa de discusión donde se debatió sobre la inserción del arte latinoamericano en los medios del "centro". Allí se refirieron, entre otros temas, a dos tácticas diferentes que se vienen desarrollando en los EE. UU. destinadas a alcanzar una mayor penetración del arte latinoamericano en este país: por un lado reafirmar las características de las minorías latinas como si se tratara de un único conjunto, o abrir las puertas del gueto, lo que implicaría una progresiva integración entre artistas de diferentes países. Mari Carmen Ramírez, aunque reconoce el peligro de un reduccionismo ingenuo que desconozca las diferencias entre los distintos países y culturas, propone la noción igualmente limitadora de "utopías invertidas" para categorizar buena parte de las vanguardias latinoamericanas. La otra fuerza, con la que se identifica Gabriel Pérez Barreiro, propone modificar la actual estructura de división entre arte internacional y arte latinoamericano desde su interior, para que los artistas de diferentes países puedan conversar entre ellos. Este es el criterio con que se instaló

la colección del recientemente inaugurado Blanton Museum en Austin, Texas. Este curador señala que las “discusiones de políticas de las minorías resultan ser conflictivas para los latinoamericanos, que no se consideran parte de ninguna minoría.”

Quizá el problema haya que replantearlo según otros ejes, ya que ambas propuestas podrían identificarse como tácticas “frágiles”, que carecen de la posibilidad de articularse como proyecto global, y que dependen, en ambos casos, de condiciones locales que ocurren en dos ciudades de características tan disímiles como Austin y Houston. Por un lado, los contextos y exigencias de las minorías latinas locales y la necesidad de elaborar estrategias lampedusianas de contención adecuadas. Por el otro, la no disponibilidad de fondos suficientes como para articular una colección muy representativa que permita incrementar el patrimonio del museo, por lo que la integración ofrece posibilidades de sumo interés, precisamente por el desbalance de representatividad en la colección. En cambio, siguiendo a Michel de Certeau, son las estrategias las que permiten establecer plataformas teóricas robustas donde anclar modelos que articulen las necesarias líneas de fuga por donde se desplacen fuerzas lo suficientemente potentes que logren modificar el discurso canónico de la modernidad.

Hacia allí habría que apuntar, a la manera cómo se escribe la historia desde el “centro”. Se trata de una pelea difícil y desigual, pero que no resulta tan onerosa, si se tiene en cuenta el costo que requiere realizar una exposición de obras de arte (seguros, fletes, catálogos, etc.) cuando se desea dar a conocer a un artista en el plano internacional. Esta estrategia apunta a la formación de nuevas generaciones de historiadores que sean capaces de reelaborar y reescribir la historia con modelos más abarcativos. Lo que hay que tener en cuenta, cuando se analiza esta situación, es la potencia de las fuerzas del mercado que se encuentran fuertemente instaladas, particularmente en aquellos países como los EE. UU. donde las instituciones culturales, en su gran mayoría, están financiadas por grupos privados, ya sean personas o multinacionales poderosas, cuyos intereses se entremezclan, y en muchos casos guían, los poderosos comités de adquisiciones.

Desde un punto de vista molar (macroscópico) marxista, se podría afirmar que esa élite de la burguesía de los países más industrializados que integra esos comités adoptó los productos de las vanguardias puesto que portan los gérmenes de la sociedad moderna en pleno desarrollo; este es el sector “ilustrado” que en buena medida se instituyó como “guardián” del modernismo. Esta *élite* no se propone, con ello, modificar su propia estructura de clase, sino afirmar su control no sólo de los medios económicos y políticos, sino también de las instituciones y los medios que controlan la “alta” cultura y los medios masivos de comuni-

cación. Por otra parte, si se entra en consideraciones moleculares, es decir, microcósmicas, habría que señalar las genuinas motivaciones personales que se establecen en el espacio de contemplación entre el productor y las necesidades intelectuales y psíquicas del consumidor de la obra de arte.

Dentro de la fragilidad que prima en el estrecho espacio que ocupa el arte contemporáneo, conviene recordar que el último manifiesto argentino preparado en el año 2000 por Gachi Hasper, Siquier, Ballesteros, Kacero y Cippolini se denomina precisamente el “manifiesto frágil”. Si los artistas de la vanguardia, como apunta Clement Greenberg, están ligados a la *élite* ilustrada por “un cordón umbilical de oro”, esta relación está cambiando, precisamente por las estrategias de resiliencia implementadas por los artistas contemporáneos, para contrabalancear esa percepción de fragilidad que domina el arte de hoy. Ya la modernidad, como movimiento único y exclusivo de diferenciación intelectual está cada vez más lejos, las nostalgias por su reinstalación son cada vez menores, es un eco que se transforma, transmutado por el nuevo contexto que subyace en el período post-industrial.

En este contexto valdría la pena recordar lo expresado por Thierry de Duve, quien se pregunta: ¿Puede la actividad artística [o cultural] mantener una función crítica si se aparta del proyecto de emancipación?, la que podría ser reformulada de esta otra forma: ¿Sería posible sostener la actualidad del movimiento moderno cuando no se lo plantea como un proyecto con contenido revolucionario? Esto admitiría una respuesta positiva siempre que las acciones se sostengan por sí mismas (por su rigor), con conductas éticas y posiciones críticas respecto de las fuerzas políticas y económicas dominantes, sosteniendo esa aspiración de la que habla el filósofo Jürgen Habermas: el proyecto incompleto de la modernidad.

Las imágenes pueden ser de contemplación pura o de denuncia absoluta, pero para que trasciendan y perduren el ser que las crea debe poseer una conducta ética. Y por supuesto, estar construidas por medios lo suficientemente poderosos para que transmitan esas vivencias en forma efectiva al observador.

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

Documenta es el mapa pero no el territorio

Aportes a la convocatoria *Documenta XII*. El nudo de la vida: apuntes sobre objeto y sujeto del arte contemporáneo.

Mariano Oropeza

“¿Dónde ha quedado la responsabilidad de los actos en este mundo dominado por la línea de montaje?”

Jorge Di Paola, *Minga!*

El acceso a un objeto artístico contemporáneo instala radicalmente la pregunta: ¿por qué Nada? Aunque esta pregunta no necesariamente implique aceptar los términos homogenizadores y totalitarios de los comisarios del fin de los megarelatos. Es probable que nos encontremos en una nueva fase del modernismo, en que la autorreflexión iniciada en Kant ponga a la conciencia artística en disolución, pero los relatos colectivos, las imágenes compartidas en el juego y el dolor de la vida, continúan ahí sin ningún ánimo de retirarse. El ocaso de los dioses incluye pertinentemente sostener que esos mismos dioses siguen vivos al igual que el fin de los megarelatos infiere seguir pensando las formas históricas de opresión de la subjetividad. No es casual que la primera *Documenta* en 1955, en pleno auge económico y social alemán, haya propiciado una reparación simbólica en la memoria colectiva a través de la muestra de “arte degenerado” según la lingüística nazi.

La destrucción del espacio de las artes visuales de nuestra época tiene como correlato una nueva sensibilidad hacia los problemas cotidianos. Cuando las realidades tecnocientíficas quedan huérfanas de una metafísica que las acompañe, la esencialidad de un arte hacia lo distinto, plantea las chances de complementar el mundo de la vida. Porque ontológicamente el arte contemporáneo más relevante cuestiona los logicismos de las teorías, que ven a los objetos artísticos contemporáneos como un signo, los formalismos que plasman gastados manifiestos, y coloca un borde entre lo humano y lo simbólico. Hablamos de reponer la experiencia en la praxis artística, una vuelta a la problemática de la temporalidad que desde el gesto inaugural de los impresionistas sigue agujeroneado la producción artística occidental.

Valery hablaba de las producciones artísticas como objetos ambiguos. Desde ya ponía en tela de juego cualquier objetivo manifiesto del arte, y de la imaginación estética, en la idea de que los objetos artísticos son “cosas que el mar nos arroja a la orilla”. Aunque parezca haber cierta vaguedad a primera vista podemos argumentar que el poeta francés establecía una acertada metáfora del nexo entre las elecciones de los artistas

y el imaginario histórico-social. Ponía en primer plano la acción liberada del artista con respecto a un medio, que si bien puede contener los posibles e imposibles de su objeto, no puede en la concreción ser más que una posición en la obra. Contra las teorías institucionalistas o las hiperestéticas que entablan un monólogo metodológico con las obras, el objeto contemporáneo define miniestéticas que presuponen la indeterminabilidad del placer estético y superan tanto lo puramente físico como lo puramente simbólico. Una cualidad que presenta al núcleo que construye el mundo sociocultural y estético de cualquier fenómeno artístico: el cuerpo. Podemos coincidir con Duchamp en cuanto que los objetos artísticos contemporáneos socavan las dimensiones del creer y del juzgar, palabras más que odiadas por este artista-pensador, pero poco pueden hacer para demoler el ser que se manifiesta en la corporalidad. Al contrario invitan a la extensión plural del ser mundano y prosaico, y deja al sujeto soplar hacia donde quiera sin elidir la reflexión ni el placer. Una de las críticas a la última *Documenta*, a partir de las más obvias en cuanto a que su director poco tenía de tercermundista, pasaba en la idea de que los artistas seleccionados eran poco representativos de las escenas locales debido a una dilatada carrera en el extranjero (en nuestro caso Víctor Grippo que expuso allí obras ya distinguidas en anteriores encuentros internacionales). Esta concepción simplista anula la constatación de que el reacercamiento que produce el fenómeno estético modifica sustancialmente los marcos significativos del objeto artístico. Vale como ejemplo de la última edición la instalación de la cubana Tania Bruguera, y su recorrido de la historia de la ciudad de Kassel, en donde resignificó y potenció la sensación de “entrelugar” de una ciudad alemana en medio de la Alemania “rica” y la Alemania “pobre”, y que solamente alguien insular y latinoamericano podía diseñar; y la acción del brasileño Cildo Meireles, quien en uno de los centros mercantilistas del arte moderno creó una ligera variación sobre el tema arte y comercio con sus pequeñas carretas que se desplazan por Kassel vendiendo arte por un euro: un helado. *Disappearing Element/Disappeared Element* se leía en el envoltorio. Sólo imaginen los efectos de esta acción en Latinoamérica y comprenderán que repetir el libretto académico de que “la *Documenta* no serían así representaciones de la cultura del país o la ciudad en que se organizan, sino espacios de negociación

de agendas, mercados y prestigios del capital artístico global”, solapa y finalmente licua el potencial de conflictividad semántica e imaginaria que los artistas procuran en cada acontecimiento. Por lo tanto no tenemos un “no lugar” en *Documenta* sino un campo de batallas de experiencias y al artista como aquel que devela/vela una modalidad existencial del ser-en-el-mundo. La *Documenta* es el mapa pero no el territorio.

Para nada avalamos la línea de justamente la edición XI que privilegió una mirada sociológica del arte, partiendo excluyentemente de las teorías políticas hacia las producciones artísticas. Con eso sólo se logró una acumulación pírrica de imágenes de denuncia de la dominación y explotación global. El arte en sí no funciona como documento sociológico, como ya lo probaron suficientemente el realismo socialista o el muralismo mexicano, y en cambio, tiene una valencia antropológica que revisa la praxis tanto en la poética (producción) como en la estética (recepción). Gadamer es quien analiza el objeto artístico en esta vertiente humanística y la coloca en los planos del juego (hacia la participación y la intersubjetividad), del símbolo (hacia la colectividad y la memoria) y de la fiesta (hacia la comunicación y simultáneamente a la indiscernibilidad). Tal vez ese sea el sentido que el berlinés Roger Buerger, responsable máximo de la *Documenta XII*, haga hincapié en 2007 tal como surge del meta-concepto de la muestra que organizó en Barcelona hace dos años. Allí se propuso montar en el exterior, la precariedad y fragilidad humana muy cerca de un entorno demasiado amable -el Fórum- para tantas “vidas desnudas” (Walter Benjamin); mientras tanto en el interior, la sublimación a la que el arte somete los conflictos de la sociedad. Y en su visión en conjunto una demostración de que el artista contemporáneo en un gesto político parte la modalidad deóntica de la modernidad, quiebra el deber ser, y desinfla el “deber” a la vez que indexa vitalmente el “ser” en el nudo de la vida.

Desde nuestra posición austral, en el extremo de una modernidad que asumimos como nuestra sin haberla vivido, el pasaje violento desde las estéticas materialistas a las estéticas del significado deja una estela a la cual vale volver. Porque la opción experiencial sobre los formalismos filosóficos, que quieren domar el placer estético, no quiere decir que no haya nada que decir. Las transformaciones de los ejes de la actividad artística, desde la clásica tripartición de Francastel estabilidad/objetividad/permanencia hacia el combo cambio/subjetividad/deterioro, no expresan una inmersión acrítica en las vanguardias del vacío que reinan en

la escena actual. Más bien invitan a un compromiso vital de los artistas con la existencia para refundar la comunidad pública y en contra de ironías conformistas o de verdades totalitarias que persiguen la reproducción y/o la destrucción. Rescatamos en esta dirección unas líneas del prólogo de Alberto Guidici para el catálogo del artista detenido-desaparecido Franco Venturi: “La obra de Franco -color y línea en la superficie; sangre, cáustico humor y talento irrigado en cada trazo- anuncia una y otra vez el jubiloso triunfo de la vida”.

Por último nos gustaría reflexionar sobre la condición postmedia que tuvo un fuerte reconocimiento tanto en la *Documenta XI* como en la última ARCO 2006. En la fase contemporánea dicen los especialistas el propósito de muchos artistas es mezclar los ámbitos específicos de los medios. El video triunfa las narrativas cinematográficas y los múltiples puntos de vistas. La fotografía emprende en la etapa digital una comprensión inaudita de los mundos posibles. Incluso la pintura y la escultura se trastocan en torno a los recursos fotográficos o las dimensiones espaciales del cine. Por ello, la condición de la práctica artística actual debe ser denominada condición postmedia, ya que ningún medio domina por sí mismo sino que todos los medios se influncian y se condicionan entre sí.

Base a estas presunciones se sostiene que los cambios paradigmáticos y temáticos que cada uno de los medios conlleva en el transjuego de soportes anuncian una comprensión totalmente contemporánea de la fenomenología urbanita actual. Esta condición rompe definitivamente con la dicotomía entre las artes del espacio y las artes del tiempo, incluso defendida por vanguardistas históricos como Kandinsky y Mondrian, y quiere centrarse en el grano material que opera temporalmente entre los planos humanos y simbólicos. La experiencia perceptiva que arraiga en la corporalidad del espectador actual, esa espacialidad del propio cuerpo que organiza el espacio, el modo material e incluso la relación intersubjetiva, y que en estos momentos hace de su mundo cercano el más lejano de sus mundos, mella realmente esa condición postmedia lábil y frágil. Cambiar las energías de la actividad artística, moldeadas en los mandatos productivos y de explotación del sistema de acumulación tardocapitalistas, por energías de creación es el desafío del sujeto histórico. Como decía el poeta: “Allí donde está el abismo también se encuentra la salvación”.

Un universo heavy de hidrocinetismos anómalos

Acerca de una novísima camada de mutantes en el arte contemporáneo argentino. Un informe sobre dos obras clave en la última edición de arteBA. Una topología diferencial en la construcción de la contemporaneidad. Un ensayo en coedición con Éxito nº 12. (www.hacemellegar.com.ar)

Rafael Cippolini

Intro

Podría comenzar así: hace unos días resalté un párrafo de las crónicas de uno de los héroes de mi adolescencia, James Ballard (una nota publicada en *The Guardian*, hace quince años) en el que leemos:

“Convendría notar que los originales de los libros de historietas de diez centavos que se publicaban en los años treinta ahora valen miles de libras, lo cual excede en mucho el valor de las primeras ediciones de la mayor parte de los escritores de ese período. La separación entre cultura alta y popular ahora es prácticamente total, probablemente en detrimento de la primera. Ninguno de los artistas presentes en estas dos enciclopedias [*La enciclopedia del cómic norteamericano*, editada por Ron Goulart y *El libro internacional de los cómics*, al cuidado de Denis Gifford] habría ganado nunca el premio Turner, pero la influencia de las historietas sobre el cine, la publicidad y la iconografía cotidiana ha sido mucho más vasta que la de ningún favorito del Consejo de las Artes que recogiera su cheque de manos del Príncipe de Gales. En los últimos cincuenta años, tan sólo Dalí, Magritte y Warhol han podido competir con los artistas anónimos que llenaban de tinta sus viñetas en el “redie” del King Features Syndicate, creando así las imágenes de una cultura popular que van del traje del Príncipe Valiente con que Elvis Presley enamoraba a las matronas de Las Vegas a los clones de Superman que venden una batería de automóvil o un producto de limpieza para el baño”.

Y enseguida vino a mi cabeza otro texto, también resaltado, pero hace cuatro años; esta vez del crítico conservador Pierre Daix, a quien admiro (sobre todo su prosa y la construcción de sus ideas) sin coincidir casi nunca en sus propuestas, aunque siempre con sus implacables diagnósticos. Forma parte del capítulo décimo de su *Historia Cultural del Arte*

Moderno y se titula *Un mutante llamado Manet*.

“Al contrario que los impresionistas más jóvenes que él, Manet sí vio el museo español del rey Luis Felipe, que le dejó un descubrimiento precoz de Velázquez y Goya, pero como sus condiscípulos, empieza a pintar cuando la Restauración y la Revolución ya pertenecen al pasado. La industria lo arrasa todo. La vida moderna ha dado un gran paso en sus transformaciones irreversibles con el impacto del ferrocarril. Los trenes se despliegan desde París, con velocidades medias que superan los 60-70 km/h, que es la velocidad máxima autorizada en 1853. Désiré Nisard, crítico literario que podría ser su padre (1806-1888) descubre 'En cinco minutos, lo que estaba en el horizonte se convierte en el punto central de otro horizonte'”.

Lo cierto es que en mis hipótesis un párrafo y otro no forman más que las dos caras de una misma moneda, los dos lados de una cinta de Moebius, o eso que Slavoj Žižek llama *visión de paralaje* (imperdible la ejemplificación que propone en el libro homónimo con el arquitecto anarquista Alphonse Laurencic y sus cámaras sádicas inspiradas en el arte moderno, ¡Mondrian y Buñuel como instrumentos de tortura!). Al modo de una amalgama estilística reformateada por un sampler (para mí el sampler es una metáfora de nuestro cerebro), o como en el yin y el yang: la gran división pedagógicamente descrita por Andreas Huyssen que fue la marca distintiva de la sensibilidad moderna tal como afirma Ballard, sigue funcionando (los fauves y los cubistas por un lado, *Little Nemo* o *Yellow Kid* -dos fabulosas historietas de hace un siglo atrás- por otro). Lo que sucede, diferencialmente, es que lo que hoy denominamos contemporáneo no es más que la emergencia y exploración de esa zona intermedia, el aire de la cinta de Moebius o el contorno de la moneda,

donde las dos facciones aún inconciliables están procreando una nueva generación de mutantes que podrían citar como ancestros no ya a las antiquísimas y hoy clásicas apropiaciones de los artistas pop (una viñeta de una historieta de los '50 pintada por Lichtenstein como obra de arte), ni siquiera a Pierre Boulez dirigiendo las piezas de Frank Zappa, sino a los discursos transversales de Sonic Youth, quienes con su habitual formación de dos guitarras-bajo-batería apostaron por un repertorio que comprende a John Cage, Steve Reich, Nicolas Slonimsky y Cornelius Cardew (su genial doble Goodbye 20° Century), o la afición a la polirritmia del jazz por parte de György Ligeti que según muchos críticos no es nada distinto al ADN de experiencias como las del pianista Brad Mehldau reinterpretando composiciones de Radiohead y Nirvana o el trío de neo-jazz The Bad Plus reversionando a los Pixies.

Muchos de los artistas argentinos más interesantes de los años 90 (pienso en Pombo, Costantino, Harte, Macchi, Siquier, Laguna, Gordín, Laren, Lindner y Forcadell, por citar unos pocos), hicieron del amurallamiento de su subjetividad e intimismo un rasgo de estilo y una bandera de combate en tiempos en los que el imperio del internacionalismo glusberguiano hacía estragos. Heterogéneamente, estos nuevos mutantes del siglo XXI exhiben sin pudor una subjetividad porosa, felizmente contaminada, que en sus mejores aciertos podríamos vislumbrar al modo de *máquinas de exploración* en un territorio ambiguo que se extiende entre los antiguos reinos de lo alto y lo popular. Parecen estar situados a mitad de camino entre uno y otro, siendo ellos mismos mediums y sus obras canales de comunicación. Ya no pertenecen ni a lo popular ni a lo alto, sino que nacieron y se formaron en ese mundo intermedio, donde no tiene sentido ni la conciliación ni la apropiación, a la vez cercanos y próximos a ambos hemisferios. Este *entre deux* nada tiene de limbo, ni siquiera de estado fronterizo, sino de una novísima geografía por fuera de la dualidad. En un futuro, seguramente no tan lejano, el mundo intermedio abarcará el mundo a secas y las trincheras del pasado sólo serán materia de eruditos y arqueólogos culturales.

A fines de febrero pasado, fui jurado de selección del Premio arteBA-Petrobras (hubo otro jurado, de premiación, que eligió con posterioridad a los ganadores). De esas intensísimas jornadas de más de trece horas de análisis y discusión junto a Valeria González, Martín Rejtman, Mariana Oberstein y Roberto Echén (además de Eva Grinstein y Santiago García

Navarro, directores del premio) resultaron seleccionados ocho atractivos proyectos -entre aproximadamente 400- que serían los finalistas del certamen. Entre estos, especialmente dos propuestas resultan paradigmáticas en la conquista de esta nueva zona mutante: la primera, segundo premio del certamen, podríamos definirla como una autopista de circulación entre las zonas altas y bajas; la segunda, un re-ensamblaje de elementos de uno y otro mundo, dando a luz un *frankenstein hidrocinético*.

Heavy Mental Records

Es (hasta el momento) la última fase de una plataforma de trabajo mucho más amplia “que se presenta -al decir de su creador, Gastón Pérsico- como un crossover entre el pensamiento filosófico contemporáneo y el Heavy Metal”.

Conocí el proyecto por una muestra colectiva realizada entre julio y agosto del 2005 en el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca. Junto a propuestas de Leonardo Mercado y Pablo Rosales, Pérsico presentó una instalación que entonces entendí como un más allá de las que había realizado con anterioridad junto al colectivo *Suscripción*. Altamente especializada, en esta oportunidad los fetiches y la iconografía del Heavy Metal citaban a algunos de los pensadores más célebres del siglo XX. Si bien el artista declaraba

“Trabajo a partir de la convivencia e intoxicación de lenguajes y materiales disímiles entre sí y cercanos al mismo tiempo: pistas que hacen al recorrido no de algo en proceso sino más bien de un proceso que colapsó”

Lo cierto es que la presencia de Foucault o Deleuze simplemente se limitaba a la reformulación de las marcas heavys más famosas, como los logos de Judas Priest o Metallica. Era un muy auspicioso punto de partida (el origen de la plataforma-crossover) en un museo que hoy, menos de un año después, ya ha dejado de existir por completo en el mapa del arte contemporáneo.

Cuando tomé contacto con la nueva fase del proyecto, sus dimensiones habían crecido: volviendo a capitalizar lo ya recorrido, Pérsico proponía textos claves e incluso canónicos como *Vigilar y Castigar*, *Mil Mesetas*, *La verdad interior* y *El espinoso sujeto* en el formato de canción de Heavy Metal, para lo cual convocó a las agrupaciones Insurrección, Exocet y Sacred Thrash.

Si la idea inicial fue la grabación de un disco en el cual los solicitados interpretaban letras de canciones escritas a partir de la técnica de *cut-up* de William Burroughs-Brion Gysin y usando como materia prima los libros anteriormente enumerados (de hecho, otro de los desafíos del artista fue construir un stand que no distrajera lo central del proyecto, o sea, el cd con las versiones heavy) fue maravilloso vivenciar (muy bien lo apuntó Jorge Porcel de Peralta) cómo señoras sexagenarias que en ninguna otra oportunidad hubieran accedido a acercarse a expresiones del Nú y Thrash Metal escuchaban y aprobaban el material sacudiendo sus cabezas con auriculares en el centro de la Feria; sincrónicamente pequeñas hordas metaleras se fascinaban con obras muy contemporáneas, sacudiendo de este modo arraigados preconceptos (un heavy metal boy me confesó: “antes de esta movida, yo estaba convencido que el arte actual era cosa de putos y pelotudos. Pero la posta es que hay cosas re-copadas”).

La plataforma se expandió generando una obra que, más que relacional, resultó inter-relacional.

Dos detalles: *primo*, me llamó la atención que nadie señalara que la expresión heavy metal es una invención de William Burroughs, al igual que el *cut-up*, de manera que Pérsico volvió a conectar y reelaborar dos elementos provenientes de un mismo imaginario (un tercer elemento sería una Interzona Tácita que se manifiesta en la edificación de un sitio apto para reconsiderar dos entidades que parecían por completo divorciadas). *Secundo*: ninguna de las páginas de arte de las publicaciones de rock que leo habitualmente (La Mano, Inrockuptibles y Rolling Stone) mencionó siquiera a Heavy Mental Records. Algo que no me sorprende en absoluto y resulta por completo simétrico a la escasa cobertura que tuvo la muy recomendable biografía que dedicó a Antonio Berni el crítico de rock Fernando García en las páginas dedicadas a las artes visuales de los principales diarios.

Relatar la agonía de un río que se suicida en cassettes

Octavio Garabello Borús es uno de los artistas más sugestivos y notables surgidos en esta década. Es guitarrista de un grupo de free-rock llamado *Capitanes del espacio*. El proyecto con que resultó finalista en el Premio arteBA-Petrobras podría sintetizarse en uno de los párrafos del texto que acompañó, a modo de epígrafe-leyenda (tal cual la vemos en los museos de ciencias naturales):

*“De una manera alternativa; para que esta maceta no sea una futura planta; sea otra cosa.
Un cerebro atrofiado,
una entropía hidroespacial.*

*Lagunas y preguntas, reflejos en las zonas cristalinas.
La tierra son las neuronas. El agua la electricidad.”*

Hace ya un tiempo que Garabello Borús se fascinó con la noción de *entropía*, la que introduce habitualmente en sus escritos y conversaciones. Por supuesto, la *entropía garabelliana* no está tan cerca de la noción que nos brinda la física sino del modelo de relato homónimo de Thomas Pynchon (recogido por el autor en su autoantología de textos tempranos titulada *Un lento aprendizaje*). De forma similar a la traducción-degustación de Pynchon, Garabello Borús sueña la hidroespacialidad kosiceana desde un procedimiento anómalo, rescribiendo con materiales heterogéneos el hábitat del maestro madí al modo de un sistema que causó crisis nerviosas en algunas promotoras de la Feria. Hasta una de las señoras que había escuchado con mucha atención los tracks del cd de Heavy Mental Records, profirió al observar la obra: “A esto ya no llego. Me supera por completo. ¡Cuánta agua desperdiciada!”

Este *relato de la agonía de un río que se suicida en cassettes* fue la única obra del premio que se exhibió fuera del predio, en el acceso de entrada, distanciada de las otras propuestas concursantes. Texto, macetas con cúpulas de plástico transparente, regadores, canteros, plantas y tarima de parqué forman parte de un organismo incómodo y extraño a toda situación ajena a los dilatados parámetros del arte contemporáneo. Desde una improvisada perspectiva modernista, podríamos argumentar que se trata de la realización 3D -vía una sumatoria de *ready-mades*- de uno de los cuadros maquínicos de Francis Picabia. Pero el texto-epígrafe, uno de los elementos-clave de la construcción, desbarata, por suerte, todo atisbo de aproximación historicista.

Esta máquina bizarra termina por consagrarse en algo más que un símbolo de la zona mutante sobre la que venimos ensayando; deberíamos sin pudor afirmar que la genera, materializa y descubre con total nitidez a nuestros sentidos.

Nada más y nada menos.

Separar la realidad de la apariencia es difícil

Glosario de Urbanidad es un proyecto de Club de Arquitectura. En gran medida el glosario nace de la inquietud sobre cuáles son las palabras que se están usando para hablar de la ciudad, cuáles son las que no se dicen y cuáles están esperando ser descubiertas. De hecho, cómo referirnos a ciertos procesos y relaciones nos lleva a la primera palabra, que es urbanidad.

Club de Arquitectura

PATERNALISMO, REPRESENTACION, ABURRIMIENTO: Rafael Spregelburd - 4º encuentro del glosario

Rafael Spregelburd: ¡Vamos a ser esclarecedores! Tenemos que empezar con la palabra paternalismo. Un poco bromeábamos cuando nos reunimos: yo tenía la sensación -por como se llevaba ese encuentro, el anterior- me parecía que si las palabras no generaban cierta polémica eran difíciles de definir. Pero en principio a mí me parecía muy evidente que paternalismo es una palabra que tiene connotaciones básicamente negativas, que hay que estar en contra de la palabra. Además, dicho en este país, paternalismo suena a peronismo, las palabras tienen connotaciones que se asocian inmediatamente de acuerdo a una comunidad de sentido determinada que las produce y las decodifica. No creo que haya sido casual la elección de esa palabra. Y por otro lado, pensaba si existirá en este glosario una palabra que signifique lo mismo que paternalismo y no tenga connotaciones negativas, y ésta era la primera de mis inquietudes: ¿es lo mismo que paternidad? Me parece que no, que no hay, que la terminación en -ismo ya implica una desviación de alguna cosa, y que por lo tanto es una palabra axiológicamente negativa, y no sé muy bien por qué... en realidad, si debo hablar desde un lugar autobiográfico, yo no he reproducido prácticamente ninguna situación de paternalismo con mis padres, sino más bien con algunos maestros, es decir, aquellas personas con las cuales uno está aprendiendo un quehacer, una actividad. Y en todo caso me parece que sí: las relaciones del pasaje de los conocimientos en distintas áreas en este país suelen ser muy paternalistas.

Cuando me preguntan por mis referentes, siempre se trata de gente de mi edad que vive en esta ciudad, que me gusta lo que escribe, que me gusta lo que dirige, que los voy a ver, y con los que mantengo una relación más bien en paralelo.

Quiero contar una única anécdota sobre *La estupidez*. Que no es para

mí una obra sobre la estupidez, sino una obra sobre la inteligencia. Sobre la conservación de la inteligencia. Resulta que en esa época yo entré en contacto con unos grupos de estudios trotskistas. A mí me interesó una publicación que ellos estaban sacando en ese momento que se llamaba *Piedra*, y entonces les pregunté si me la podían pasar, si me la podían dar, y me preguntaron: "¿Para qué?", yo dije: "¿Cómo para qué?, se supone que ustedes son de izquierda y lo que quieren es que todo el mundo lea lo que están escribiendo, lo que están pensando". Pues eso ya no es más así. (...) Ha habido un giro que a mí me resultó por lo menos conmovedor -y muy inteligente, muy interesante- que es la idea de pensar que a lo mejor no es que la verdad sea falsa, sino que a nadie le interesa. Es decir: la gente no está preparada para escuchar esa verdad, la verdad trotskista, o la que quieran, la opuesta, la católica, si vamos a tomar el caso de los radicales religiosos. Entonces, ¿qué se hace con la verdad, si uno se cree en posesión de la verdad, cuando está en una época estúpida, cuando está en una época en que la verdad no se puede comunicar? Se guarda, se conserva. Entonces, esta gente de *Piedra* se reunía, así un poco como ustedes a hablar, a atesorar algo, si aparecía. Pero no para sacarlo para afuera; para encriptarlo, para enquistarlo, y para que estuviera disponible en otro momento mejor. Entonces esta apuesta tan desesperada hacia el futuro a mí me llenaba de ternura. Me parecía, y me sigue pareciendo, sensata y conmovedora. Naturalmente la obra es trabajar con los temores que uno tiene y las preguntas que uno tiene en relación a su percepción del mundo, pero... es definitivamente una obra sobre el trotskismo moderno.

El teatro es un arte básicamente representativo. Lo que hace es poner en escena lo más parecido posible a las reglas de lo vivo. (...) Y lo que hace que esta ciudad tenga un teatro muy rico, es cuán conflictiva se ha vuelto nuestra relación con las actitudes representativas, es decir, con la democracia, con las formas de representación en lo macro. Nosotros no creemos en ningún sistema que se diga representativo. Digo, nuestros

años de dictadura y de posterior democracia sólo nos han mostrado las desventajas de la democracia y nunca ninguna de sus verdaderas ventajas, a diferencia de lo que pasa en Europa, si se quiere... Y por qué Europa puede tener en este momento un teatro un poco diferente del que tenemos nosotros. Nosotros tendemos a creer que toda actitud que diga "yo represento a los intereses de un montón que vienen atrás mío y que me han validado mediante el voto, o mediante lo que quieran, yo represento esos intereses", nosotros creemos que en esa actitud hay una vinculación tácita con el mal. Que toda actitud representativa está ligada a una idea del mal. Que incluso el que dice representar, es El Mal. Es decir: sabemos que tarde o temprano los va a cagar. Y también por otro lado cuál es el grado de licitud, si es que existe la palabra, de ese sistema de representación. En determinadas tiranías, donde uno sabe que los gobernantes no están representando a nadie, esta confusión no existe, y no existía aquí durante la dictadura, y por eso durante la dictadura se generó otro tipo de teatro, muy distinto del que se genera ahora. El sistema representativo no era bien visto, porque estaba usurpado, (...) Y me parece que esta pregunta por la raíz de lo representativo, lo que dice estar en lugar de otra cosa es lo que ha generado aquí un teatro muy especial. Igual no creo que el teatro sea importante, el teatro es -mal que me pese- poca cosa en la vida de una ciudad, así que yo preferiría hablar de otro problema, de la representación en términos generales, y luego -si quieren- comentar más particularmente cuál creo yo que es la actitud de nuestra generación frente al teatro o frente al problema de la representación. Para eso yo había pensado leerles apenas un fragmento de una ponencia que se me pidió hacer hace unos años en Viena, en un festival de teatro. Muy curioso, a mí me llamaron a este festival en plena crisis de diciembre de 2001, esto fue sólo 4 ó 5 meses después. El festival tenía un foro con artistas de países terminales. Así que había un palestino, un israelí, y yo. El palestino se disculpó, dijo: "No puedo ir, mi país está en guerra, denle mi lugar a otro", entonces pusieron a un ruso. El israelí no sé de qué habló -no estuve ese día- y yo tampoco tenía muy en claro de qué hablar.

El foro era bastante fuerte. Se nos hacía una única pregunta. Y teníamos sólo 15 minutos para contestar esta pregunta: "¿Qué es la realidad?", o mejor traducido: "¿Qué es real?". Y a mí me parece interesante la pregunta porque creo que para poder hablar de representación, la única forma que encuentro es hablar de lo contrario de la representación. ¿Qué no es representación? La realidad, lo real. Es una definición muy tosca, pero creo que si la clave está en tratar de entender provisoriamente que lo real es aquello que no está voluntariamente representando nada, que es aquello que escapa de todo orden simbólico. La realidad sería -hoy, acá, por un rato- lo contrario de la representación. Y para tratar de explicar esto, yo trataba de darles ejemplos concretos de nuestro país, a los vieneses.

Yo esperaba que la pregunta no presupusiera además que uno está fuera de lo real, y por lo tanto puede hablar sobre ello con objetividad. Yo formo parte de la realidad y me equivoco si creo que puedo ser objetivo. Sólo puedo agregar en mi defensa que por eso me dedico al teatro, que es un sitio donde las definiciones categóricas son despreciadas sin que nadie te condene por ello. En Viena además tuve que agregar en mi defensa que lamentablemente yo no venía a representar legítimamente a los argentinos cuando me sentaba allí a hablar: ninguno me había votado para que yo oficiara de representante.

Pero esto ocurre todo el tiempo, y yo naturalmente si iba a escuchar al israelí suponiendo que hablaba por los israelíes... Es muy difícil sustraerse de las situaciones de representación. Vamos a ver, el Club de Arquitectura, ¿a quiénes representa? ¿A los arquitectos? ¿A algunos arquitectos? ¿A nadie? Porque para el afuera no va a pasar mucho tiempo hasta que los medios empiecen a venir a decirle al Club de Arquitectura: "¿Qué piensan ustedes sobre...?" Y ustedes van a decir: "No, bueno, nosotros no estamos representando la voluntad de los arquitectos...". ¿Entonces, para qué se juntan?

Toda pregunta acerca de la realidad en un país que atraviesa una crisis es no ya una pregunta meramente filosófica, sino una pregunta seria, una pregunta que nadie se atreve a contestar en broma. Salvo en las ficciones teatrales, claro.

Si le preguntan a cualquier argentino "¿qué es la realidad?" será inevitable que trate de responder acerca de lo que él cree que está pasando en realidad, es decir, por debajo de la apariencia. Y por supuesto, en el ámbito de la política. Y no en ningún otro.

Ya que la política es -justamente- la modificación de lo real.

Pero lo hemos olvidado. Porque quienes la ejercen como profesión, los políticos, ya se han adaptado a un trabajo que ya no es la modificación de lo real, sino simplemente la administración de lo que hay, de lo posible. Diríamos entonces, con dolor, que hoy la política quedó reducida básicamente a la administración pública de las imágenes.

Aquí está la primera clave: tendemos a pensar que la realidad es algo que ocurre, pero que ha quedado oculto bajo una apariencia. Una simulación. La idea de la simulación es inherente al ser argentino (si es que el "ser argentino" existe).

Es la anécdota del camión de vacas, ¿se acuerdan? Parece que un camión que transportaba vacas chocó en algún lugar de la ruta en la provincia de Santa Fe, muy cerca de un poblado, y un grupo de hombres y mujeres de este poblado aprovechándose de la avería del camión lo tomaron por asalto. Con cuchillos y distintas herramientas carnearon vivas a las vacas y huyeron a sus casas con los pedazos de carne sanguinolenta. El camión chocado, las vacas vivas, los pedazos de carne aún caliente en las manos de las familias hambrientas. Es una imagen dantesca (...).

Luego de que los medios cubrieran la noticia del camión de vacas en Santa Fe, los rumores empezaron a correr. Al parecer, todo esto habría sido una puesta en escena. Se dice que tanto el camión como los carneadores profesionales los envió Duhalde, un presidente que, dicho sea de paso, luego de aquel diciembre, ocupó el cargo sin haber sido votado por nadie y sin que a nadie pareciera importarle mucho. Es decir, ejerce esa suerte de “representación” tan dudosa a la que estamos tan entumecidamente acostumbrados. Acá la representación lícita y la no tan lícita se parecen mucho.

Pues bien, Duhalde habría montado esta escena vacuna para desprestigiar al gobernador de la provincia de Santa Fe, Carlos Reutemann, el as del volante y aparentemente un posible contrincante fuerte en las elecciones presidenciales que vendrían. Los rumores agregan que otro camión similar habría sido enviado a Córdoba para hacer lo propio con De La Sota. Se supone que De La Sota, alertado por el incidente en Santa Fe, fue capaz de interceptar el camión antes de que la farsa matarife tuviera lugar.

Nosotros nunca sabremos si esto pasó en serio o no. Y si su repetición hubiera surtido efecto, en todo caso. Quiero llamar la atención sobre la condición permanente de la incertidumbre, en nuestro país. La duda nos lleva a preguntar cuál es la conveniencia política de una u otra cosa. Si ocurrió en serio, quizá al gobierno le convenía hacer creer que no, porque la imagen es escandalosa y resume, convoca, corporiza (con el poder mágico e inexorable de las imágenes) el estado lamentable de nuestro pobre país.

En primer lugar, la escena no es elegida al azar: si Duhalde, o cualquier político, inventó este guión, es muy lícito pensar que lo han hecho porque detrás de éste hay un fundamento verosímil: muy posiblemente esto haya pasado antes en las provincias; muy posiblemente esto pase todo el tiempo. Por eso existe dentro del imaginario político, y se puede echar mano de esta escena.

En segundo lugar, si nada de esto es verdad, al menos el hecho de que el rumor se extiende como reguero de pólvora ya habla de algo que sí es real: ante cada suceso argentino, todos tenderemos a pensar que es una construcción. Una construcción no inocente. Una manipulación de las cosas, de lo real.

Y a la larga lo real, lo verdaderamente real, en nuestro país pasa a ser una versión más entre tantas otras. Una construcción de lenguaje. ¡Pero no! ¡Lo real no puede ser eso, por su propia definición! Lo real no puede ser lo construido. Lo representado. Porque lo real es lo contrario. Separar la realidad de la apariencia es difícil. Porque la apariencia parece tener más contundencia, más definición estética, más belleza, más verdad y opera más en la vida de los pueblos que lo verdaderamente real. Quiero citar la definición del filósofo argentino Eduardo del Estal, definición a la que adhiero. Él sugiere que: “La realidad es la resistencia de

las cosas a todo orden simbólico”. Es decir: “La resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas”. Y mal que me pese, siempre termino hablando de lenguaje. Lo real sería entonces para mí la parte del acontecimiento que el lenguaje no puede capturar. La apariencia -en cambio- es sólo una construcción más del lenguaje, un aparato lingüístico determinado.

Todo sistema lingüístico, todo idioma es en sí mismo -en su origen- un cuerpo totalmente arbitrario de leyes y excepciones. Pero en cuanto se presenta y es usado como lenguaje, su convención es inexorable, y opera con peso de ley.

Por otra parte, percibimos y entendemos haciendo uso de lenguajes.

Por lo tanto, lo real, lo verdaderamente real, ¿sería de hecho imperceptible? No lo sé, pero es algo que tiene una suerte de voluntad. Cuando Del Estal afirma que “la realidad es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas”, me gusta imaginar que las cosas se resisten, tienen una voluntad militante, una voluntad de resistencia. Imagino que el lenguaje debe hacer duros trabajos para encarrilar a las cosas en esas cadenas discursivas que luego pretende vender como “la realidad”. Y que la realidad se resiste a “ser dicha”. Así es como, cuando aparece, aparece como catástrofe. El puro efecto, que entierra a sus causas.

El camión de vacas es una catástrofe, uno se siente frente a un choque. Son tantas las causas y tan complejas y tan ocultas que la contemplación del momento nos vincula con la catástrofe, que es un tema que a mí me fascina, mucho más que la tragedia, que me parece que es una concepción tramposa.

En la Argentina, donde hemos sido privados de toda ingenuidad, “pensar” es observar los acontecimientos y tratar de intuir una realidad, una voluntad distinta de lo que está ocurriendo, detrás de lo que está ocurriendo. no es sólo ligar una cosa con otra; es descubrir la trampa. Alguna trampa tiene que haber. Los alemanes no piensan así, los belgas no piensan así, y los españoles no piensan así, sobre todo.

En lo real, que es lo que no vemos con facilidad, la crisis argentina también podría haber generado nuevos rumbos de pensamiento político, de otras formas de participación. Y cuando digo pensamiento político no digo partidario; digo “político” en serio. ¿Qué es la política? La modificación de lo real. Si lo real está mal habría que ir y modificarlo. Cada uno desde su área, imagino. Yo lo hago desde el teatro, que es un área que no le importa a nadie. Aun así, siempre tengo presente este problema que surge de la idea de la representación.

En Viena yo terminé esta misma conferencia con un golpe de efecto especial. Les mostré un patacón. Y varios traductores mediante traté de hacerles entender hasta qué punto había llegado la crisis de la representación que el único valor universal, el dinero, acá ya había cedido lugar a construcciones tan mágicas como inoperantes. Si el dinero tiene un poder de conversión mágico, casi estético, y es la representación de la riqueza, acá nos conformamos un tiempo con la representación de

la representación. Los vieneses no lo podían creer. Primero se rieron, no sé de qué, me pedían ver de cerca el Patacón, como si fuera a traer escrita alguna instrucción de uso, después se pusieron muy serios, incluso muchos de los presentes se pusieron a llorar, no miento. Porque de algún modo, en sus pesadillas, Argentina es su futuro.

No podían entenderlo: ¿vos tenías tu plata en el banco y te la expropiaron? ¡Sí, y encima no fue en el nombre del comunismo!

Lo del trueque fue muy interesante, si bien no sirvió para nada, porque era volver a darles un valor a las cosas, pero un valor que no pasara por el dinero. Y el dinero, ¿qué es? Es la representación de la riqueza. Pero es una representación tan mentirosa como cualquier otra. Nadie cree que de cada billete haya un respaldo en oro en la Casa Central, y mucho menos de los dólares en la Casa Blanca. Todos sabemos que es una mentira, es la mayor de las ficciones universales, mucho más que Dios, por eso Dios va tan en baja y el dinero tan en alza.

Acá el Patacón era la representación de la representación de la riqueza, entonces original y falsificación comienzan a tener el mismo valor. Un patacón fotocopiado valía lo mismo que un patacón de verdad...

Mauricio Corbalán: Vos en algún momento habías dicho que no te interesaba tanto la tragedia pero sí la catástrofe.

RS: Para explicarlo en dos palabras: la tragedia es un modelo tecnológico de representación de una época determinada del teatro que se basa en la siguiente regla loca: en la tragedia el héroe marcha hacia su propia destrucción merced a una falencia inherente a su constitución; es decir: estamos en presencia de una tragedia cuando Macbeth -por ejemplo- es ambicioso, no lo puede evitar, y es la ambición lo que va a llevar a Macbeth a terminar como termina. Es decir: muerto. La tragedia termina siempre con la destrucción del protagonista que lleva adelante la voluntad de cambio. Ahora, si Macbeth fuera a ver un partido de pelota y le pegaran con la pelota en la cabeza y muriera de un golpe de pelota y no por la ambición de él y su señora, pues no estaríamos en presencia de una tragedia, sino de una catástrofe. Murió por accidente. Es decir: él era un poco ambicioso, sí, pero murió por otra cosa. A mí me encanta eso.

El destino del teatro estaba ligado a los pormenores morales de la tragedia, ese dispositivo llamado tragedia. Beckett vino a revertirlo, y muchos antes que él también, más calladamente. El primero de ellos: Shakespeare. En las tragedias de Shakespeare, que están muy bien, se trata de tragedias porque él escribía a la moda de la época, y punto. Escribía dentro de ese pensamiento y probablemente pensara que el destino del hombre era trágico. Pero además, sus tragedias son catastróficas. Antonio, en *El Mercader de Venecia*, pierde su fortuna porque todos sus barcos naufragan. Esto es una catástrofe. Sin embargo, Shakespeare la

ha abrazado, la ha sembrado: ¿por qué es *El Mercader de Venecia* y no el de Zaragoza, o de París? Porque Shakespeare necesita un puerto, y unos ricos burgueses que hacen dinero con una actividad azarosa como el clima. Shakespeare escribe tragedias, como su época le manda, pero lo divertido de su espíritu está muy cerca de la intuición de lo catastrófico. Y esto es lo genial de las obras de Shakespeare; las cosas muchas veces pasan porque sí, pero tienen la apariencia de estar pasando porque es una tragedia. Shakespeare es muy hábil y sabe que tiene que incluir elementos catastróficos para que la obra tenga la apariencia de la vida.

El teatro respondió durante mucho tiempo a determinados preconceptos morales. La idea de que las cosas van hacia su final (como en la tragedia) es un preconcepto moral. Yo no creo que en la vida las cosas vayan hacia su final; van en todas direcciones.

Yo creo que el concepto catástrofe nos libra un poco de esa moralina, de esa suposición de que las cosas van hacia su final y que las cosas marchan peor. Yo no tengo este pensamiento sobre el mundo, y creo además que los clásicos pueden ser leídos desde un lugar más moral - como tragedias- o si uno quiere montar obras de Shakespeare descubrirá que los lugares más atractivos son éstos, son los lugares donde esto es así porque sí, donde el sentido trágico sucumbe un poco.

A mí, todas las tragedias me aburren. Sobre todo cuando están hechas como tragedias. Medea, carece tanto de elementos arbitrarios, de elementos catastróficos, que yo sólo lo puedo entender como una época que se representa a sí misma estilizadamente, un apocalipsis ideal.

Una de las primeras reflexiones sobre aburrimiento es, y creo que es un concepto si mal no recuerdo de una novela de Moravia, que aburrimiento no es lo contrario de diversión, que tendemos a pensar “estoy aburrido” o “estoy divertido” como pares polares, pero el aburrimiento es en realidad una imposibilidad de conectarse con las cosas.

Cuando uno está solo quiere decir que puede elegir hacer lo que más le gusta hacer, y lo hace. Me cuesta mucho pensar cómo no salir del aburrimiento, y en cambio si tiendo a tener temor a situaciones sociales que me aburren. Es decir, parecería que el aburrimiento es más un problema social que un problema de cuando uno se queda solo. Y que las zonas diseñadas para el entretenimiento del ciudadano suelen ser las más aburridas del mundo. Las discotecas, los lugares donde se pretende espectacularizar la diversión, y producir alternativas al aburrimiento. Ahora, me llevan a una discoteca, donde ni siquiera puedo hablar con la gente con la que fui, si es que fui con alguien, o con la que me quiero ir, si es que me quiero ir con alguien, y a mí ya me da pavor. Me parece que el aburrimiento suele ser un lugar, un fantasma que ocurre en ciertas formas de representación social de la impostura de la diversión, del fingir que algo es divertido. El otro día les preguntaba medio en broma, ¿quién diseña las plazas? No hay nada más aburrido que una plaza. Las

plazas están diseñadas para morirse de aburrimiento. Yo me preguntaba, ¿cómo se diseña la diversión en una ciudad, como se diseñan las alternativas para salir del aburrimiento en una ciudad?

MC: Yo me preguntaba por qué no hay un género catastrófico.

RS: Empieza a haberlo. Yo sospecho que todas mis obras son catástrofes, en este sentido, en el sentido que lo he aprendido también de la física del caos, la idea del puro efecto. Me encanta cuando el efecto es tan complejo que parece sumergir a las causas.

La palabra divertir viene de desviar y eso es sumamente interesante como concepto etimológico, divertir es desviar. Para mí es desviar la carga del logos hacia el mito, es decir transformar en mito, mítico, en lo inexplicable, en arbitrariedad lo que el logos intenta explicar con sus categorías; para mí, entonces, toda desviación es deseable en las ficciones. Shakespeare es divertido. No sus comedias -particularmente-, que en general ahora nos pueden resultar bastante pavotas; sus tragedias son divertidísimas, lo que le pasa a Hamlet es divertidísimo, está completamente “desviado” del sentido común.

A Hamlet se le aparece el padre, en la forma de un fantasma y le dice que venga su muerte. Pero claro, Hamlet no está muy seguro si el padre merece justicia o no, porque probablemente había sido un gobernante tan tirano como el que lo es ahora, su tío. La situación es divertidísima, es en primer lugar divertidísima, está desviada de toda lógica, de todo sentido común. Y es lo que motoriza el enorme mecanismo conceptual y de divertimento (desviación) que para mí es Hamlet, y cada gran obra.

Chéjov es divertidísimo. Y Chéjov es un muy buen ejemplo porque Chéjov se supone que es el colmo del aburrimiento, que en las obras de Chéjov no pasa nada, que son personajes que están hablando todo el tiempo y nunca les pasa nada. Sí, pero, ¿de qué hablan? Porque si quieres hacer una obra de Chéjov, nunca encontrarás con mucha facilidad por dónde cortarla. Cualquier cosa que saques, sentís que afecta a la totalidad. Claro, hay en escena una burguesía que se aburre, y Chéjov -que se permitió el lujo de hacer lo que quiso-, quiso retratar, si vamos a creer en sus contemporáneos, a una burguesía que se aburría. Pero sus obras son divertidas. A los personajes les pasan cosas que no esperás. Él se las arregla para que no las esperes, para que cuando ocurran sean completamente inesperadas. Kostia, en *La gaviota*, amenaza suicidarse quince veces, tiene un revólver y todo, en un momento lo hace, pero el tiro le falla y no se suicida. Más aun: cuando empieza el cuarto acto, resulta que Kostia es ahora un escritor exitoso, y vos te decís: “Caray, pasó lo contrario de lo que tenía que pasar”, y cuando termina el cuarto acto pasa lo que efectivamente era irreductible: vuelve a tratar de suicidarse. Es decir, él se las arregla para que con dos o tres elementos

(me suicido o no me suicido) ocurra lo contrario de lo que vos esperás; su maravillosa técnica teatral consiste siempre en ello, en parte. Te desvía, desvía tu expectativa, es divertido, te mantiene “divertido”, desviado de lo sensato, de lo esperable. Esa mera desviación construye divertimento: un estar distinto de otras formas de estar, de percibir el mundo. Un estar lúdico. (...).

Para mí el humor es el punto en donde acontece el quiebre de la expectativa, el quiebre de sentido común, y este quiebre -y el humor- te hacen reflexionar sobre cuántas cosas das por supuestas que no son tan supuestas, o tan verdaderas. Y es que fundamentalmente nos divierte lo bizarro, nos divierte lo híbrido. Nos parecen truchas todas las formas puras, hay una enorme desconfianza de las formas puras. Hay como una sensación -discutible pero palpable- de que las formas puras no nos pertenecen, y lo que nos divierte es decir: “Hemos sido puestos en este país para llevar en alto una gran advertencia al resto del mundo: “Desconfíen de todo y en todo momento, 24 horas por día”.

Tengo la sensación de que el origen de nuestro sentido del humor híbrido, de la falta de formas puras que hay acá, tiene que ver naturalmente con la inmigración, debe haber motivos históricos para poder entender esto; la idea del pastiche está muy arraigada en nuestro sentido del humor, nos divierte la creencia de una forma que se presenta como pura, nos parece una estafa. Para nosotros es muy fácil señalarlo porque se trata de una forma pura que es muy fácil de desarmar. Acá no hay formas tan puras. Y creo que nos divierte la pretensión de la forma pura, que vemos como cómico lo que para otros pueblos y a lo mejor no lo es. Y tenemos un enorme apetito por lo absurdo. Parece que representa con más fidelidad algo de nuestra realidad que lo que no es absurdo, que es lo que es racional.

Curiosamente, nosotros que ni siquiera hablamos castellano, hablamos la deformación de un idioma que les pertenece a otros, somos una especie de tribu que más o menos mezcló el español con el cocoliche, hablamos otra cosa. En muchos sentidos no hablamos el mismo idioma que otros hispanohablantes, valoramos mucho más la desviación que el modelo, y yo creo que es exclusivamente por motivos lingüísticos. Entonces, ¿qué ocurre?, nosotros tenemos también relación con las representaciones que en vez de pensar que las representaciones construyen la cultura, para nosotros las representaciones deben derribarla. Como muchas otras cosas que acá son al revés que en el resto del mundo. Y ustedes supongo que con estas esclarecedoras charlas urbanas explicarán por qué.

La incubadora de curadores

El celebrísimo crítico y curador polemiza sobre la formación y el estatuto de la curaduría

**Justo
Pastor Mellado**

Jueves, 6 de abril de 2006

El año pasado, al conocer los resultados del Fondart, leí que había ganado un proyecto que se titulaba INCUBO. Y que se proponía traer visitas eminentes expertas en curatoría, ya que en Chile no había curadores. ¡Ah! ¡Ya! O sea, parece que me pueden poner una demanda por ejercicio de una profesión para la cual no califico en esta escena. ¡Vaya, vaya! Entonces, me hice la pregunta del tonto dialéctico, que consiste en inquirir por la forma en que se hacen las cosas: quién las hace, dónde las hace, desde qué posición, etc. Todas esas cosas que en el arte chileno no hay que preguntar para pasar piola.

De todos modos, no me sorprendió que los evaluadores de ese proyecto avalaran la base argumental de esta “incubación”. Cuestión de reproducir el pequeño nepotismo blando y cruzado que termina favoreciendo a algunos impropios evaluadores.

A falta de curadores en Chile, las gestoras proponían unas visitas extranjeras para que vinieran a incubar el germen de la verdadera curatoría de arte contemporáneo. Hasta ahí, todo bien, todo legítimo, aunque un poquito ingenuo. ¡Si el problema no es que me desconsideren en esta semi-profesión regional que con tanto esfuerzo me he forjado, en un mercado laboral hostil! Lo que me pasa es que no puedo resistir ante tanta candidez.

Por de pronto, la metáfora de incubar convierte al espacio chileno en un galpón de Super Pollo. Y eso me parece grave que ningún artista haga mención a esa agresión. Imagínense que el espacio chileno deambula y se equilibra entre metáforas de “tíos permanentes” y “gallineros industriales”. ¡O sea! ¡No hay valor! Habrá que levantar la hipótesis del curador como incubador. Sin dejar de considerar la gravedad de no tener que recurrir a una metáfora que implique seminalización. O sea, este proyecto IN CUBO es como profiláctico. No hay manchita en la sábana. No hay evangelización, sino tecnificación del crecimiento artístico siguiendo el modelo de la explotación de pollos.

Pero todo pasa. Nadie se acuerda. Hasta que a raíz de la visita de Dan “Incubador” Cameron a Santiago, se me cayó la teja del título. Porque al final, lo que él propone para salir de nuestro provincialismo artístico es una estrategia de “incubación asistida”. Lo cual me hace pensar en la

contradicción que se localiza en el seno mismo del proyecto, porque en la medida que la incubación desplaza la seminalidad, termina por afirmar esta última por oposición. Es tanto lo que afirma su incubalidad que delata su horror al fantasma de la seminalidad. Valga la repetición.

¿No me creen? Vayan y métanse a Wikipedia y busquen la palabra “incubo”. De hecho, no entiendo por qué no le hicieron desde la partida una recomendación para no presentar ese título en el Fondart, porque no faltarían los maldadosos que harían, de inmediato, la asociación INCUBO/ZÚCUBO. Pero, al parecer, los artistas asociados padecen de “falta de ignorancia”, porque nadie hizo ninguna broma pública.

De ahí que cito lo que bajé de Wikipedia, para analizar el sentido profundo de un proyecto que me arrebató mi estatuto. Desde ahora en adelante yo debiera firmar como “no-curador independiente”. O sea, no-incubado. ¡Ah! Vamos a la cita, para terminar, por hoy: “Incubo (Del latín *incubare*, yacer, acostarse) es un demonio masculino de la creencia popular europea de la edad media. Al igual que su versión femenina, súcubo, busca tener relaciones sexuales con los humanos, en su caso las mujeres. Las víctimas viven la experiencia como en un sueño sin poder despertar de éste. Si la mujer queda embarazada tendrá a un hijo con súper poderes aunque de apariencia normal (como el mago Merlín, hijo de un incubo y de una novicia)”. ¡Me encantó esta idea del incubo y la novicia! A ver... ¿No será este proyecto una variante de la metáfora del “tío permanente”?

Viernes, 7 de abril de 2006

La estrategia comunicacional del proyecto INCUBO se ha basado en la hipótesis de que en Chile no hay curadores rigurosos. O sea, al menos habría curadores. Pero la visita de Cameron dejaría en claro los propósitos efectivos de INCUBO. En Chile, no habría, simplemente, curadores. Me he tomado el trabajo de hacer la lista de los que en este país están usando de manera indebida esta denominación. Estarían próximos a ser denunciados por ejercicio ilícito de la profesión. Cecilia Brunson ha tenido que recibir la garantización externa de un gran referente de las “curatorías de servicio”, para asegurar una posición que gracias al apoyo del Fondart, apunta a demoler la propia política difusiva del Consejo Nacional

de Cultura. ¡Paradojas chilenas!

Entonces, la lista de curadores podría ser la siguiente: Alberto Madrid, Patricio Muñoz Zárate, Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca, Natalia Arcos, Luz María Williamson, Jorge Sepúlveda, Simonetta Rossi. ¡Ya! No habría más. A juicio de INCUBO, ninguno de estos daría el tono.

¡Bien! Pero no sólo los críticos e historiadores han asumido este ejercicio ilegal de la profesión. Hay artistas-curadores. Hagamos una lista: Pablo Rivera, Mario Navarro, Carlos Navarrete, Patrick Hamilton, Arturo Duclos, Camilo Yáñez, Vanesa Vásquez, Hoffman's House. O sea, sumando las dos listas llegamos a diecisiete personas. La verdad, resulta preocupante. Demasiada gente. Todos serían pésimos. Hay que traer gente de afuera para que les venga a enseñar. Cosa que no estaría mal, en principio. Pero lo mínimo que se espera es el riesgo de un análisis riguroso del campo.

Seamos serios. Es un privilegio que una administradora estética elabore una estrategia de reinserción laboral en su país de origen, gracias a un fondo concursable del Estado. Pero es una pésima política que su reinserción se construya sobre la descalificación del personal que opera en la plaza. Más bien sería una tontera política. Porque eso nos da el derecho a preguntarle por la fortaleza de su posición para sostener semejante desafío. A ver: ¿cuáles son las exposiciones que ha organizado? ¿Son tan buenas? ¿Con qué criterio podríamos calificarlas de buenas? Pero la culpa no la tiene ella, sino los evaluadores del Fondart que habilitaron su proyecto sin dimensionar el alcance de la descalificación de la escena interna. A menos que esos evaluadores quisieran intervenir en la recomposición de la escena curatorial. Y no estaría del todo mal que se reconstruya a partir de una polémica en ese sentido. Sería útil para la propia escena.

Esto es muy grave. La propia escena se boycotea. Porque si hago el estudio de las curatorías realizadas por los artistas-curadores, debo concluir que casi en su totalidad han sido claves para la construcción de la nueva escena plástica de los post-noventa.

Resulta irresponsable e irrespetuoso de parte de INCUBO desconocer el avance que ha significado para esta escena, el trabajo de los curadores-artistas. Desde las primeras muestras organizadas por Duclos, hasta la presencia de Matucana 100 en ARCO, pasando por *Doméstica* y *Transformer*, de Mario Navarro, la escena interna no es la misma. Los artistas emergentes más significativos han salido de allí. Entonces, lo mínimo que se exige es un poco de rigor en el análisis de cada coyuntura emergente. De hecho, el libro de Mosquera no podría ser lo que es sin que se hubiera montado un frente de obras emergentes que han tenido un cupo gracias a las iniciativas curatoriales de los artistas-curadores que ya he mencionado.

Sin embargo, hay una cuestión más grave en la descalificación Brunson-Cameron. Ninguno se ubica en el campo real de los problemas chilenos. Un dato no menor consiste en reconocer que aquí se hace mucho, con muy poco. Hay que imaginar lo que podríamos hacer con un solo presupuesto de los que maneja Cameron. Por eso resultan inaceptables sus palabras sobre el "provincianismo chileno". Sabemos muchísimo acerca de ese provincianismo. Y de una manera no provinciana. Brunson no hace una lectura de las dificultades de construcción del propio campo curatorial. En este sentido, la ingenuidad de su proyecto es proverbial. De partida, no considera la distinción que hemos producido entre CURATORÍA DE SERVICIO Y CURATORÍA DE INFRAESTRUCTURA. O sea, Brunson no acude siquiera al estado de la polémica sobre la doble función entre curatoria y escritura de historia. Ni siquiera se ha enterado de lo que algunas curatorías, no sólo chilenas, han significado en la relectura del arte latinoamericano.

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 399
C1051AAB Buenos Aires

Tel/fax (+54-11) 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com

**arte
contemporáneo
argentino**

Del 21 de junio al 29 de julio

SEBASTIAN GORDIN
Nocturnia

nuevoespacio
ISABEL PEÑA

FABIO KACERO
La muestra del año

Florida 1000, Buenos Aires, Argentina
Teléfono 154 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

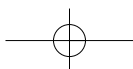
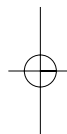
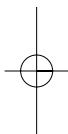


Muchachas de vanguardia

Tentativas y elementos para una historia de las mujeres en el arte madí y la asociación arte concreto-invencción

Hace poco más de tres años, la joven artista Carla Bertone me propuso como tutor de tesis en miras a su graduación. Su primera idea, al momento de articular un texto, fue plantear un detallado análisis de filiación entre su obra y la de sus precursores, inscriptos en las vanguardias no-figurativas y geométricas de la década del cuarenta, para comenzar así a revisar, desde múltiples perspectivas, los modos de continuidad, transferencia, influencia, préstamos y reelaboración. Mi sugerencia fue desplazar los nombres iniciales, ya no de forma vertical sino horizontal. Volviendo a mirar varias fotografías de los históricos grupos y sus integrantes, introduje la pregunta sobre el rol, la incidencia, las propuestas, las voces, las políticas, las estrategias y los derroteros de las mujeres que integraron las agrupaciones de arte madí y la asociación arte concreto-invencción, como también de otras artistas mujeres que actuaban de forma independiente. ¿Cómo se las arreglaron para construir sus carreras en una escena absolutamente liderada por artistas hombres? Bertone decidió iniciar un trabajo de campo centrado en las figuras de tres artistas: Diyi Laañ, Lidy Prati y Yente. En las páginas que siguen, en resultado de sus investigaciones.

Rafael Cippolini.



Muchachas de vanguardia

Hacia la elaboración de un modelo de Artista: Relación entre el discurso y la obra en Yente, Diyi Laañ y Lidy Prati. Lugar que ocupan en el discurso de la historia del arte.

Carla Bertone

Acercarme a las figuras de Yente, Diyi Laañ, Lidy Prati ha desencadenado una reflexión acerca de la figura de artista. Aunque parezca extraño me he sorprendido al descubrir que mi elección involucra a tres artistas que contrajeron matrimonio con hombres que desempeñaron un papel protagónico en la historia del arte local e internacional: Yente casada con Juan del Prete, precursor de la abstracción en nuestro país con una actitud en extremo curiosa y desprejuiciada. Lidy Prati casada por algunos años con Tomas Maldonado, reconocido por su participación en AACI, su actividad docente en la Escuela Superior de Diseño de Ulm y sus investigaciones teóricas en el campo del diseño y la filosofía; y finalmente Diyi Laañ actualmente casada con Gyula Kosice, fundador del Grupo Arte Madí, poeta ideólogo de la Ciudad Hidroespacial, inventor de la Arquitectura del agua.

Otro hecho curioso es que tanto Lidy Prati como Diyi Laañ dejaron de producir obra a mediados de la década del 50, aproximadamente, luego de la experiencia de vanguardia.

Lidy Prati se dedica al por aquel entonces incipiente diseño gráfico desempeñándose como diagramadora en la revista LYRA. Diyi Laañ, poeta y artista visual, continúa escribiendo y acompañando incondicionalmente la labor profesional de Gyula Kosice, como hemos podido ver en la entrevista.

Cada caso presenta características particulares y sustancialmente interesantes al momento de esbozar la figura de artista que cada una de ellas representa. Me interesa aquí poder dilucidar qué relación tenían estas artistas con sus producciones, cómo definían y practicaban sus roles, y cómo con el curso del tiempo ese hacer se ha traducido en un discurso histórico que incluye o mayormente excluye sus producciones.

Por otra parte, investigar la obra de un artista puede ser también reconstruir la propia persona con sus experiencias y creencias. Mi interés por la obra de Yente, Diyi Laañ y Lidy Prati se fundamenta en el aspecto formal de sus producciones, sin embargo al acercarme a sus personalidades he encontrado otros puntos de encuentro o aspectos con los cuales siento cierta afinidad, en especial con Yente y Prati.

En la escasa bibliografía que he encontrado sobre Yente, se menciona



que comenzó a investigar en la línea No Figurativa a partir de 1937 al entrar en contacto con el que luego fuera su marido, Juan Del Prete. Si bien la obra de ambos puede considerarse múltiple, prolífica y estrechamente vinculada dada su relación, existen aspectos que diferencian claramente sus producciones y también la repercusión que tuvieron las mismas.

Del Prete y Yente compartieron y supieron alimentar y sostener hasta el final ese espíritu de exploración y experimentación admirable en una época en que el medio artístico local era sumamente conservador y reticente con el arte moderno.

A cerca de esta relación R. Squirru nos cuenta : "...Eugenia queda deslumbrada por la potencia creadora (de Del Prete) que parece despertarla a un mundo nuevo y fascinante. (...) Se establece una amistad que conducirá eventualmente al matrimonio, brindándole al artista su mayor apoyo y lo que es muy interesante, esa contrapartida de meditación y de intelectualidad que establece el equilibrio no casual con su modalidad intuitiva y tempestuosa. A partir de entonces, Del Prete cuenta a su lado con una inteligencia depurada en las más austeras disciplinas [dado que Yente ha estudiado Filosofía en la UBA]. (...) Eugenia, que tiene una rara facilidad para el dibujo y la pintura (...) y pese a una modestia que puede hasta parecerse excesiva (...) logra con el nombre de Yente transformarse, a nuestro criterio, en una de las más importantes creadoras de nuestro tiempo".

Si bien la visión de Squirru puede ser en cierta medida categórica al oponer intelectualidad vs. intuición al caracterizar a estos artistas, lo cierto es que ha sido uno de los pocos historiadores que se ha encargado de valorar la obra de Yente.

Es posible afirmar que uno de los indudables efectos de la relación Del Prete-Yente es que ambos se fortalecieron y enriquecieron como artistas. Yente colaboró en la difusión de la obra de Del Prete, ha escrito diversas cronologías y publicado escritos . Podría aventurarse que en su admiración (tal vez condimento indispensable del amor) por su maestro-aman- te voluntariamente eligió un segundo plano en cuanto al reconocimiento del medio artístico, como ella misma afirma en el texto *Lo realizado y lo*

destruido en la obra de Del Prete.

“Desde el año 37, en que se establece nuestra amistad, lo acompaño y comienzo junto a él mis primeras incursiones abstractas. El mío es un apoyo que no traspasa mucho el círculo hogareño. Participo, sí, en las acaloradas discusiones que suscitan sus muestras y a veces en su taller, con quienes más tarde serán los portavoces de lo abstracto” [aquí se refiere al grupo Arte Concreto Invención].

A Yente se la describe como una mujer “tímida, modesta y humilde”. Podríamos suponer que para Yente no tenía mayor relevancia la repercusión que tuvieran sus trabajos, pero estas son meras especulaciones sin un verdadero fundamento ya que a través de las obras resulta imposible descubrir dicha cuestión, y al día de hoy no existe un material teórico o biográfico específico sobre el cual investigar.

Recordemos que también Juan Del Prete padeció el espaldarazo de la crítica local y aún de sus propios colegas abstractos dado que su obra investigaba tanto la abstracción como la figuración. A pesar del escaso apoyo que recibieron estos artistas, el tiempo ha demostrado que dicha falta de consenso no fue un factor que limitase en absoluto su producción. Gracias al apoyo de la Sra. Elena de Elizalde, presidenta de la Asociación Amigos del Arte, en 1933 se realiza la primera exposición de collages abstractos de Del Prete. Las obras de Yente fueron también exhibidas asiduamente, prácticamente una vez por año en la galería Van Riel entre 1954 y 1971 y han recibido el apoyo de pequeños comentarios en diarios y revistas de la época.

La obra de Yente se instala como un cuerpo móvil que asimila nuevas pautas rápidamente con la flexibilidad para ensayar, adoptar y también desechar una amplia variedad de recursos e imágenes. Su obra no figurativa pareciera siempre responder a la necesidad de una investigación personal, y no a la intención de lograr nuevos aportes estilísticos. Esto se revela en el hecho de que no ha desarrollado series abstractas, es decir que no reitera una imagen en sucesivos cuadros. Tampoco pareciera partir de pautas prefijadas, ni responder a rigurosos análisis formales como los de sus sucesores concretos, sino más bien su obra tiende siempre a la ampliación y expansión del lenguaje visual con una lógica interna que se cierne en sí misma como una espiral, presentando una gran diversidad formal y también técnica. Cabe aclarar que tanto su obra abstracta como figurativa se ha desarrollado simultáneamente, lo cual revela una flexibilidad y desprejuicio absolutos. Hay quienes ven en esto una actitud negativa en tanto sostienen que se trata de un intento



de ser aceptada en el medio, por mi parte opto por ver en esta actitud una libre elección carente de especulaciones.

Acerca de la relación de esta artista con su obra, intuyo que íntimamente poseía una fuerte convicción y necesidad que le permitía seguir avanzando. También es visible su independencia de la excesiva influencia que pudiera ejercer, aún involuntariamente, la obra de Del Prete en su propia obra. Los planteos pueden tener mucho en común pero las imágenes resultantes provienen de dos personalidades y sensibilidades distintas. De esta manera, la figura de Yente me permite reconstruir un modelo de artista fiel a sí mismo y a sus propias necesidades creativas más allá de las exigencias y devenires del entorno, una artista que asume su rol desinteresadamente y a la vez comprometidamente. Hay en su hacer un fuerte elemento de persistencia y constancia, éste es tal vez el factor común de muchos artistas de su generación y aún de las que los sucedieron. (Diyi Laañ en la entrevista también hace referencia a este tema en la vida del artista).

En cuanto a la repercusión de sus trabajos y al discurso histórico, creo que la obra de Yente es conocida en un pequeño círculo de interesados o conocedores del Arte Argentino. La historia del arte mayormente olvida su obra o la menciona muy superficialmente como a otros tantos artistas.

El caso de Lidy Prati, con la que tuve un encuentro más cercano, está teñido un poco del espíritu que rodea a los artistas de su generación de la vanguardia del 40, quienes aún hoy continúan disputándose atribuciones de autorías de textos y conceptos, y también reconocimientos. Tanto Gyula Kosice, Tomás Maldonado, Lidy Prati, Arden Quin y el poeta Edgar Bayley, participantes de Arturo, y los artistas que se sumaron luego con sus posteriores fragmentaciones en diferentes grupos, indudablemente hicieron grandes aportes a la historia del arte Argentino que ellos mismos se encargaron de documentar y en muchos casos difundir, sobretodo en sus comienzos. Tal vez este hecho sea una de las causas de las polémicas y controversias que existen acerca de los datos históricos en cuanto a fechas, participaciones, etc., ya que se trata de personalidades fuertes o "egos" superlativos en la visión de Prati. Tal es así que entrevistar a Lidy Prati me ha permitido confrontar claramente el discurso Histórico con la experiencia individual del artista, percibir su actitud dentro de lo que se caracteriza grupalmente, y en este caso específico de la generación del 40 he encontrado grandes distancias entre ambos discursos. Prati misma afirma no haber tenido el reconocimiento que merece, rodeada de estos egos enormes ella ha privilegiado el trabajo como búsqueda auténtica y se ha rendido ante la predomi-

nancia de sus colegas. En este punto es interesante mencionar cómo el discurso histórico prefiere a aquellos artistas que teorizan de manera programática sobre su obra, o a la inversa, cómo el discurso del artista inmediatamente pasa a conformar el discurso histórico.

Prati pareciera tener una concepción fuertemente espiritual y comprometida de la práctica artística, lo cual rescato como valor, y también posee una visión crítica y lúcida con respecto a la Institución Artística. Aunque se trata de una artista que no tiene mucha producción es claro que su formación visual es valiosa y aún vigente, su óptica es inteligente, profunda y reflexiva. Se ha enriquecido y también padecido con la experiencia artística, ha desarrollado ideas y conocimientos que están presentes en las producciones de sus contemporáneos de Arturo.

El caso de Diyi Laañ es muy diferente y también interesante. Al igual que Yente, ella se vincula al arte en su temprana juventud al conocer a Gyula Kosice, quien actualmente es su marido. Diyi Laañ produce obras de marco irregular en el contexto de Madí. Forma parte de su núcleo central junto a Gyula, Rothfuss y Arden Quin, entre otros. Publica algunas de sus poesías y también cuentos cortos en los ocho números de la revista Arte Madí entre 1947 y 1954, que también incluyen reproducciones en blanco y negro de algunas de sus obras, y luego deja de producir obra plástica y se dedica a criar a sus dos hijas y a acompañar la obra de Kosice, como me cuenta en la entrevista. Personalmente he esbozado la hipótesis de una identificación del amor filial con la producción artística en Diyi, al momento en que ella misma me ha dicho:

“Los dos tenemos una vida en común, yo también soy partícipe aún cuando yo no esté”.

La obra de Laañ es la obra de Kosice-Laañ. Diyi es aún menos reconocida en la historia del arte que su colega Prati; es apenas mencionada en el contexto de Madí, sin embargo ella no demuestra ninguna incomodidad al respecto, más bien se encarga incansablemente de que el trabajo de Kosice sea reconocido, y lo es. Diyi Laañ pareciera una mujer sensible y sencilla. Al comienzo me costó aceptar esta imagen de mujer artista que da todo por su Marido -aquí todo significa su tiempo, sus esfuerzos, su amor, su deseo, sus necesidades- pero luego comprendí que se trata de una auténtica elección que involucra al amor y al altruismo. De estas tres maravillosas artistas rescato valores perdurables y ejemplares: la sinceridad, la autenticidad, la vocación, el compromiso, la reflexión, el trabajo, la constancia y la firmeza. A todas ellas, muchas gracias.



The advertisement features a black and white photograph of a large truck with a trailer and a smaller van. The trailer is labeled 'Logística' and the van is labeled 'Grupo Andreani'. A person is standing near the van. The background shows a building and a flag.

www.fundacionandreani.org.ar | 4016-0805

FUNDACIÓN Andreani
OTRA FORMA DE LLEVAR.

FUNDACIÓN ANDREANI, LOS RECURSOS DEL GRUPO LOGÍSTICO ANDREANI TRABAJANDO PARA LA COMUNIDAD.
Trabajamos desde hace 15 años arrojando los recursos del Grupo Logístico Andreani para el desarrollo social o de programas educativos y culturales, porque creemos que en ellos está la base de nuestro país y los valores que nos impulsan a crecer.

Las revistas madí se publicaron con la plata que recibimos como regalo de casamiento

Diyi Laañ tiene la palabra

Carla Bertone

DATOS BIOGRÁFICOS

Nace en Buenos Aires en 1927. De formación autodidacta, en 1946 integró el movimiento Madí participando en la primera exposición del grupo durante el 3, 5 y 6 de Agosto de 1946 en los salones del Instituto Francés de Estudios Superiores. Sus trabajos integraron la representación del grupo Madí para la Argentina que participó en el salón de los Nuevos Realistas de 1948 en París. Colaboró con la publicación de poesías, cuentos de la serie titulada "INodcy" y reproducciones de obras Madí en los ocho números de la revista Arte Madí Universal entre 1947 y 1954. Su obra estuvo representada en las principales exposiciones antológicas del grupo, especialmente Vanguardia de la década del 40: Arte concreto invención, Arte Madí, Perceptismo en el Museo Sívori de Buenos Aires en 1980; Arte Madí. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997; Arte Abstracto Argentino: Arte concreto invención, Arte Madí, Perceptismo, Fundación Proa, 2003, entre otras.

ENTREVISTA

Los comienzos: Acercamiento al arte. Formación. Primeras obras.

Grupo Arte Madí: ¿Cómo vivenció Ud. aquel

clima de debate, de discusión de ideas y de nuevas propuestas estéticas?

¿Qué recepción tuvo la propuesta Madí en el ámbito local, a través de las diferentes exposiciones que realizaron? ¿Recuerda alguna anécdota especial que quisiera contar?

Se dieron en Madí características muy peculiares en cuanto a la diversidad de áreas artísticas que abarca (como teatro, danza, literatura y música, cuyos aspectos fundamentales se plantean en el manifiesto del 46 y se desarrollan luego en las publicaciones de la Revista Arte Madí, además del aporte del concepto de marco recortado y, sobre todo, la concepción lúdica del acto creativo y ese espíritu de júbilo con el que impregnaban sus obras. ¿Cómo se conjugaban la fuerte convicción de ideas con la actitud lúdica que proponían?

¿Cuál era el clima de los encuentros entre los integrantes del grupo? ¿Había roles definidos? ¿Qué lugar le otorgaba Ud. a la producción teórica?

Ud. también ha producido obra literaria, poemas y relatos editados en las ocho ediciones de la revista Arte Madí, entre otros, ¿cómo vincula su obra literaria con la producción plástica? Luego de su experiencia en el campo del arte...

¿qué piensa acerca del proceso creativo?

Post vanguardia: Actividades. Influencia en sus obras.

Miércoles 10 de Setiembre de 2003, Taller de Gyula Kosice

Diya Laañ: Bueno, yo te cuento un poco cómo es el asunto... Yo estoy muy vinculada a Madí, porque... imagináte, las revistas se publicaron con la plata que recibimos como regalo de casamiento...

Carla Bertone: ¡Ah! ¿En serio?

DL: La primera revista... nos casamos muy jóvenes... Yo lo conocí a Kosice a través de una amiga que estaba con el grupo...

CB: ¿Quién es?

DL: María Berguer... Se reunían en un café que se llama El Rubí, en Plaza Once...

CB: Sí.

DL: Y ahí una vez nos conocimos... Al principio yo colaboraba literariamente, hacía poemas... no tan de vanguardia por supuesto, en esa época se utilizaba mucho la rima... salían en revistas como *Para Tí* o *Damas y damitas* que... bueno, *Para tí* de esa época no existe más... ahora es de modas, antes era más literaria.

CB: Ahá... Y, ¿cuál es tu formación?

DL: Yo venía de la Escuela Comercial N° 2 Antonio Bermejo, donde me enseñaron dibujo geométrico con tira línea... se usaba tira línea y a mí me gustó... la prueba está en que después lo apliqué en lo que es mi aporte a Madí... digamos mi aporte creativo... que fueron marcos estructurados irregulares, pero en lugar de hacer la obra adentro, yo dibujaba el marco... toda mi obra se reduce a hacerla en el marco, es decir, el perímetro, y el espacio interior queda libre.

CB: Claro.

DL: Siempre de la época, porque después yo dejé, me dediqué a la familia... Bueno, continué escribiendo, incluso tengo un libro publicado...

CB: Sí, *Selección de poemas*, de ediciones La Guillotina.

DL: Sí, acá está, mira, éramos muy amigos de Grete Stern, ésta es la foto que ella me sacó a los 19 años... que me llevó Kosice justamente a que la conociera, ella fue muy importante para el grupo porque traía material en alemán sobre la Bauhaus donde ella había estado... y que Kosice mandó a traducir. Pero fue un alimento importante para nosotros, digamos en materia teórica.

CB: Sí, hicieron una muestra en la casa de GS... en otro lenguaje...

DL: Claro.

CB: La primera muestra Madí fue en la casa de GS.

DL: No, la segunda... porque resulta así... Nadie quería exponer al grupo, porque decían que eran locos. Hay dibujitos cómicos de la época en cargada, por supuesto, burlones... entonces Kosice personalmente era amigo de Alberto Hidalgo, un poeta peruano de mucha calidad... y a través de él conoció a Melgar que era el director del Hospicio, de lo que ahora sería el Borda. Entonces él decía... "Ya te dicen loco, entonces te voy a presentar a Pichón Riviere"... el fundador de la escuela psicoanalítica argentina... Y Pichón ofreció su casa... porque ninguna galería nos quería exponer... entonces la primera exposición se hizo en la casa de Pichón... y la segunda se hizo en lo de Grete Stern en Ramos Mejía.

CB: Ahá.

DL: Que ahí hay fotos... inclusive en la revista *Arte Madí* vos podrás ver...

CB: Sí... en las revistas vi reproducciones de obras tuyas y los poemas también... y la serie de INodcy.

DL: Ah bueno, INodcy ya era prosa pero ateniéndome estrictamente a los conceptos de Madí, que pautaba que la escena debía transcurrir en un lugar inventado y nada de representación, es decir, todo lo que se pudiera dibujar no era estrictamente literario. Había limitaciones en cuanto a las características, pero siempre apuntando a la libertad de creación...

CB: Claro... o sea que una de las pautas en literatura era no generar imágenes traducibles

DL: Claro, bueno vos habrás leído seguramente el manifiesto Madí del '46...

CB: Sí.

DL: Y ahí se dan definiciones para cada disciplina... lo que es dibujo, lo que es literatura, danza, arquitectura... por supuesto pintura y escultura también... son muchas las disciplinas que se abarcaban.

Después, por supuesto, están todos los poemas de los que hice una selección para publicar el último libro... y quería mostrarte algunas cosas que no sé si las alcanzaste a ver...

CB: ¿A ver?

DL: Yo intervine, por ejemplo... esto es muy importante para nosotros... en las revistas Madí nosotros recibíamos colaboraciones de figuras muy importantes, chiquitas salían porque no teníamos los medios para hacer cosas grandes, entonces, ¿qué pasó? Que desde París llegó una invitación para la Argentina a título personal... entonces el grupo Madí va a Reales Noveles.

CB: Sí, en 1948.

DL: Y hace furor, tuvo buena crítica en los principales diarios de arte... decían que traíamos "el aire fresco de las pampas", "los bárbaros de las pampas con toda la fuerza"... entonces a partir de ahí, ves, mirá...

CB: ¿Éstas son tus obras...?

DL: Sí, claro, que quedaron allá, las compró algún coleccionista... les perdí el rastro porque son muchos años... mirá los años que son del 48 a ahora...



CB: ¿Tenés documentada tu obra?

DL: No, muy poco.

CB: Se vendieron y...

DL: Mirá, yo en realidad estuve muy participativa en toda la primera época... pero después tuve dos hijas, me tenía que ocupar de las cosas... y hay que reconocer que la vida de un artista es muy dura... me refiero a todo lo que tenés que debatir y luchar.

CB: Sobre todo en esa época...

DL: Y sí, a partir de la muestra en París cambió el panorama porque hubo una recepción local diferente, al tener buena crítica en el extranjero... fueron apareciendo buenas referencias de críticos que vivían la época, como Córdoba Iturburu, por ejemplo... No es como ahora, algo que yo siempre protesto, es que nos encontramos con que muchos historiadores de arte jóvenes no vienen a las fuentes, nosotros tenemos mucho material para mostrar... ellos se remiten a algún libro que no es realmente de la fuente...

CB: Claro, se va deformando la historia...

DL: Eso es...

CB: Además la historia contada por los protagonistas es diferente...

Vemos fotos de muestras y reuniones... conversamos sobre la revista *Arturo*...

DL: En esta foto estamos mi hija, que tenía cinco años, Rothfuss, Kosice y yo en el Instituto Francés de Estudios Superiores donde se hizo la primera exposición de Madí en el 46, porque anteriormente el grupo era Arte Concreto Invención...

CB: Claro.

DL: Después se bifurcó y se hizo la Asociación y Madí... en el grupo de Arturo se postulaba la no-representación y estábamos en contra del automatismo... y si vos te fijás en la tapa de *Arturo*, que la hizo Maldonado, el dibujo es totalmente gestual y automático.

CB: Sí, tenés razón.

DL: Él no quiso participar en el staff... No te olvides de que en *Arturo* se publica un artículo de Rothfuss: "El Marco, un problema de la plástica actual", que él es el que aporta ese concepto... porque Kosice en el 44 había hecho *Royí*... ¿sabés que es *Royí*?

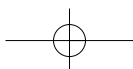
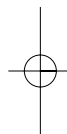
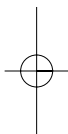
CB: Sí, sí, hay una en el Malba.

DL: Es una obra que fue concebida para la participación del espectador, es articulada... pero ahora no se puede tocar porque si no se termina destruyendo... imagináte, es una obra que tiene 60 años, K la hizo a los 20... porque, te voy a decir algo... con conocimiento de causa... él prácticamente a los 20 años, había dicho todo...

Kosice, un precursor: "El hombre no ha de terminar en la tierra", la ciudad Hidroespacial... la concreción de una utopía mediante los avances de la ciencia y tecnología...

DL: El aporte que se hizo en esa época sigue asombrando a la gente, porque tiene una vitalidad... Se hizo una exposición en Proa, hace poco, y realmente vos ves que el espacio con las obras Madí es el más vital...

CB: Sí, es cierto... además hay una revalorización importante en estos últimos años del grupo Madí.



DL: Sí... pero no estamos de acuerdo en el hecho de no reconocer el aporte de los históricos, que somos ocho o nueve... como por ejemplo, las estructuras lumínicas con gases neón de Kosice del 46...

...Acerca del reconocimiento del aporte de artistas argentinos a la Historia del Arte global...

DL: Cuando vas a Nueva York, en cada museo y en cada galería hay una escultura de gas neón... No me parece justo que no se reconozca el aporte de la Argentina.

Kosice dos veces comisario de arte en la Bienal de Venecia, donde fueron premiados artistas argentinos (Penalba y luego Berni) y después en San Pablo.

DL: Eh bueno, me estoy derivando mucho a la obra de él porque, claro es una paralela, los dos tenemos una...

CB: Una trayectoria en común...

DL: No, una vida, una vida en común... yo también soy partícipe aún cuando yo no esté.

CB: ¿Tu nombre es Diyi Laañ o es un nombre artístico?

DL: Diyi es un sobrenombre de origen vasco-francés... Laañ se escribe Lagne...

CB: Ah, pero vos decidiste firmar así...

DL: Sí, sí, yo decidí... aunque yo en realidad vengo de tres generaciones de argentinos, pero el origen remoto del nombre es vasco-francés... Ah! te estaba diciendo, a partir de *Royí*, que era una escultura articulada, Rothfuss que había creado el marco recortado, sugirió las estructuras articulables también para la pintura... Es decir, había toda una cosa alrededor de la

idea de inventar, de crear algo nuevo, inédito, que nadie lo hubiera hecho antes. Nosotros recibíamos información sobre lo que se hacía en Europa y en seguida nos vinculaban con las producciones de allá, nosotros queríamos evitar eso, pretendíamos hacer una cosa auténticamente creada.

Vemos fotos de algunos personajes que marcaron el siglo: Sartre junto a K, Le Corbusier, Vasarely e intelectuales de la época.

CB: Las exposiciones que hubo en Buenos Aires de Del Prete o Pettoruti en la década del 30... ¿no habían abierto un poco el panorama como para recibir la abstracción?

DL: No... Del Prete era un gran tipo, pero ¿qué pasaba?... cuando hacía la exposición mezclaba su obra abstracta con la figurativa, porque parecía que tenía miedo de lanzarse absolutamente a la abstracción... y con Pettoruti, bueno, influyó mucho su carácter...

CB: De las muestras que organizaron en la casa de Pichón y de Grete Stern... ¿el público era el grupo de artistas y conocidos?

DL: Mira, de todo... Para ir a Ramos, alquilamos un transporte... y bueno, estaban los amigos de Pichón Riviere y la gente que se empezaba a interesar... pero estaban todavía a la expectativa...

CB: Y la primera exposición en un lugar público dentro del medio artístico... ¿Fue en la galería Van Riel?

DL: Sí, en la galería Van Riel en la parte de atrás funcionaba el Instituto Francés de Estudios Superiores... en esa exposición tuvo mucho que ver el agregado cultural que actuó como mediador para conseguir la galería... la parte de atrás que era un teatro... ahí se presentó



el movimiento Madí en el año 46.

CB: Ahá.

DL: Después en Altamira se hizo otra exposición. Era una escuela de arte que casi nadie recuerda... los profesores eran Lucio Fontana, que fue gran amigo de mi marido, y Romero Brest. RB al principio estaba muy reacio con la abstracción... pero cuando volvió de Europa cambió totalmente y hubo un gran reconocimiento...

Anécdota acerca de Lucio Fontana que reconoció a Kosice como el primero en usar luz neón.

DL: Kosice durante siete años vivió en París...

CB: Ah ¿y en ese período vos también viajabas?

DL: No, él iba y venía, yo estaba con mis dos hijas acá... Primero fuimos a vivir... una de mis hijas escribió un libro sobre la experiencia en París, porque fue muy terrible el contraste... ella tenía catorce años en aquella época, y después la chiquita que fue la que más se adaptó, tenía cinco... pero volvimos acá, y él se quedó. K venía durante el verano europeo...

CB: ¿Y vos en ese período no retomaste tu producción?

DL: Yo retomé la escritura, además también representaba a Gyula en los eventos en Buenos Aires... y ahí fue cuando la gente me empezó a conocer, cuando no estaba él... Como por ejemplo cuando fue el premio Di Tella en el 62, él estaba de comisario de arte en París. Yo me encargué de la instalación de las obras, que eran un gran tríptico con movimiento y agua, una colgante y una escultura en fundición de aluminio... y resulta que cuando estoy en el Museo... un día antes de que K me dijera

“fijate que esté todo funcionando cuando pase el jurado”, que fue un jurado de primera, Carlo G. Argan, que después fue intendente de Roma, James Johnson Sweeney y Romero Brest... el asunto es que voy al Museo a la tarde y estaban todos los enchufes aplastados... entonces hubo que rápidamente arreglar todos los enchufes...

CB: ¡Qué bárbaro!

DL: Yo estaba subida a una escalera limpiando una obra de acrílico... y viene RB y me dice “Al final lo que vos querías sucedió, se hizo justicia”... entonces yo me quedé asombrada, imagináte, era muy joven, de que tanto esfuerzo diera su fruto... y bajo de la escalera y RB me abraza y me dice: “se sacó el premio Di Tella...”

CB: ¡Qué bueno!

DL: Que significaba una suma muy importante de dinero que te permitía vivir sin trabajar un año en París... con la familia y el viaje pago... ahí fueron muy generosos porque ampliaron la cuota y fuimos mis dos hijas y yo... y bueno, son anécdotas lindas, uno no te cuenta las cosas feas que pasan, como la falta de apoyo de los que tendrían que hacer algo...

CB: Claro.

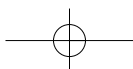
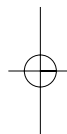
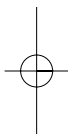
DL: Todo eso, cuesta mucho trabajo...

CB: Sí pero es como vos decís, también hay recompensas...

Vamos a otra habitación a ver las obras de Diyi.

DL: Bueno, ésta es una...

CB: ¿Está pintada con esmalte sintético?



DL: Sí, trabajábamos mucho con esmalte sintético.

CB: ¿Cada parte la hacías vos y después construías la obra? ¿Cómo era el proceso?

DL: El proceso es así, viste que está hecho como si fuese con tira línea...

CB: Sí.

DL: Yo esto lo traje del comercial, la idea de trabajar así... bueno no sé como será el sistema de enseñanza ahora... ésta es otra obra...

CB: Y... la estructura de la obra... ¿la pensabas de antemano?

DL: No, es una cosa simultánea... el color nace de la estructura, en este caso por ejemplo... ves, mira, acá hay otra...

CB: Ah, ¡qué linda!

DL: Éste es mi aporte personal a Madí, trabajar con perímetros...

CB: Incorporando el espacio del muro a la obra...

DL: Exacto... después acá tenés obras articuladas, de otros integrantes... Acá nosotros queremos hacer un museo, por eso ves tantas obras...

CB: Sí, que estén en exhibición... sería bárbaro.

DL: Para toda la gente como vos, que le interesa y no tiene la posibilidad de verlo...

CB: Y... había pocos de los integrantes Madí que incorporaban la curva... ¿no?

DL: No creas, no, no, también es cierto que

huíamos del ángulo recto, de los 90 grados, porque evitábamos el concepto de ventana...

CB: Claro.

DL: Pero, a diferencia de los neo Madí que pintan y hacen recorte del cuadro pero sin tener relación con la composición interna... tiene que haber una relación... por eso es muy fácil notar cuando la cosa es buena, regular o mala...

CB: Ahá... teniendo en cuenta también la relación con el espacio alrededor, el entorno...

DL: Claro. Acá tenés *Arturo*, lo que se publica en contratapa de la revista, que no está firmada, lo escribió K.

Me cuenta sobre las peripecias de la instalación da la obra de K *Homenaje a la democracia*, instalada en el 2000 en la Avenida 9 de julio y MT de Alvear...

DL: Yo tengo una lucha, porque para conseguir que la obra se hiciera en ese lugar, fue necesaria un ley...

CB: Ah, ¿sí?

DL: Claro, durante dos años burocráticamente, cada 48 horas iba siguiendo el expediente... hasta que finalmente salió... Luego se levantó la obra con un sponsor, que no cubrió todos los gastos, porque hubo que ponerle la verja. Lamentablemente, en la Argentina de hoy y de hace dos años... ¿qué pasó?... Primero robaron la puerta de la columna donde se encuentra el sistema eléctrico, además de los candados, se repuso... Fue muy terrible porque después robaron la placa de bronce, pusimos placas de madera al menos para reemplazarla momentáneamente, y también las robaron... Robaron las luces externas que estaban pensadas especialmente para iluminar desde la

base hasta la altura de 7 m... robaron el motor del agua...

CB: No se puede creer...

DL: Los picos del agua, la fuente propiamente dicha, que eran de bronce pintados de verde para que no parecieran de bronce, los robaron también... o sea que quedó una obra seca... que se mantiene por la estructura, además la esfera de arriba tiene pulido espejo y se reflejan los coches que van y vienen, los letreros luminosos... hay una cosa de movimiento que es muy importante... porque no hablamos de eso, del aspecto cinético de Madí...

CB: Es cierto... fueron un antecedente de las obras que se produjeron en los sesenta...

DL: Lógico... porque todo eso fue muy posterior, nosotros fuimos cinéticos desde el comienzo, con *Royj* por ejemplo... no movimiento visual, sino con obras articuladas... y después la incorporación del agua que es fundamental en la obra de K... Y la última exposición de K con obras digitales...

CB: Sí en el C.C. Recoleta, la vi...

DL: Bueno... esa obra no es el producto de un año... eso parte de esta obra que es el desarrollo de una gota acunada, fue la primera obra hecha en computadora... entonces la exposición del Recoleta implica trabajos hechos a lo largo de diez años... eso te da la pauta de cómo se trabaja, de cómo se llega a pensar en términos de creación, del proceso creativo...

Y esta foto, mirá... es una obra monumental que se hizo para un parque de esculturas en Seúl, Corea, en los juegos olímpicos... y está en perfectas condiciones, la cuidan, en oposición a lo que nos pasa acá que roban, y que el creador tiene que luchar contra eso también...

CB: Sí, es un desastre, encima que está ofre-

ciendo su trabajo...

DL: Claro es una donación que es propiedad de todos y tendría que cuidarse, eso es lo que yo más resiento... y me acobardo un poco porque fue tanta la lucha para conseguir cada paso... Desde Seúl nos mandan videos para que veamos la conservación de la obra, que está perfecta, la gente la transita...

CB: Ahá... y entonces me decías que tus obras quedaron en colecciones privadas...

DL: Sí.

CB: ¿Cómo ves la influencia de Madí en producciones de artistas jóvenes?

DL: Ahora, como vos decías antes, hay un rejuvenecimiento o una puesta en actualidad de Madí... yo creo que lo que emana de las viejas fuentes es lo importante, que se reconozca... Nadie dice que los Madí no puedan hacer Madí ahora...

CB: Ahá.

DL: No es nuestro punto de vista... porque uno evoluciona o se queda, si te quedás haciendo lo mismo que hace 40 ó 50 años atrás no hay evolución, y yo creo que el artista debe evolucionar respetando las fuentes, es decir, reconociendo lo que nosotros hicimos que es la base y punto de partida.

CB: Ahá, pero también el hecho de volver o recuperar una fuente significa captar su valor y la importancia que tuvo el movimiento.

DL: Claro pero hay que respetar, es decir reconocer, no tergiversar ni omitir.

Había que borrar-me: que es lo que hicieron siempre

Lidy Prati conversa

Carla Bertone

DATOS BIOGRÁFICOS

Nace en Resistencia, Chaco, en 1921. Inició su formación artística en Buenos Aires. Copartípe de las primeras iniciativas vinculadas con el arte no figurativo en el Río de la Plata. En 1942 realizó su primera exposición en el Salón Peuser de Buenos Aires. Fundadora y colaboradora con la realización de las viñetas para la revista *Arturo* publicada en 1944, cuya tapa había sido diseñada por Tomás Maldonado, con quien Lidy contrajo matrimonio. En 1946 integró la Asociación Arte Concreto Invención, firmó el manifiesto invencionista publicado en la revista *Arte Concreto* Nro 1 en agosto de ese mismo año.

En 1950 integró *Arte Concreto*, muestra realizada en el Instituto de arte moderno de Buenos Aires. En 1952 expone en la galería Viau con el Grupo de Artistas Modernos de la Argentina, muestra coordinada por Aldo Pellegrini, con este grupo expone también en 1953 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y luego en el Stedelijk Museum en Amsterdam.

Asimismo trabajó como diseñadora, tanto en las artes gráficas como el diseño textil y de joyas, manteniendo sus realizaciones dentro de los principios del arte concreto.

Fragmento de conversación en Galería Del Infinito en el marco de la Exposición *Utopía de la forma*.

Participan: Lidy Prati, Enio Iommi, Manuel Espinosa. Coordina J. López Anaya.
5 de Mayo 2004

ARTURO

Lidy Prati: Teníamos una necesidad de publicar algo pero sin tener obra, teníamos ideas, pero no había obra, así es como la revista *Arturo* es más teórica que plástica. Yo dos años atrás, en la revista *Art News*... piensen que era la guerra y que no teníamos ninguna información, no había libros, no había editoriales, ni mercado de arte, los Museos eran muy pobres, solamente teníamos ideas de cambios. Nosotros pensábamos que el arte tenía que tener una evolución porque también el tiempo cambiaba. Terminada la tremenda guerra mundial en el 45 Europa estaba devastada, EEUU prometía dinero a Europa y acá no pasaba nada. Pero yo encontré en la librería Rodríguez, que después se hizo muy conocida y era la única en la que se podía encontrar revistas inglesas y algo de EEUU, allí encontré el número 2 de *Art News*, que traía una reproducción de Piet Mondrian. Tomás Maldonado en esa época hacía el servicio militar, entonces yo le escribí una carta diciéndole que había descubierto una persona que pensaba igual que nosotros que se llamaba Piet Mondrian. Así es que cuando publicamos *Arturo* yo les dije: "Esta revista no se publica si no hay una reproducción de Piet Mondrian"... bueno claro que con ese ímpetu no pero... y fue así como hicimos una pequeña reproducción de 10 x 10 cm en papel ilustración de la obra. En ese momento mandar a imprimir era muy caro y no nos alcanzaba la plata, entonces yo pasé uno por uno con tèmpera el colorado y Gyula Kosice le pasaba una cola, porque el hermano que tenía una fábrica de carteras nos proveía del material, y luego iba un papel de seda sobre la reproducción. Ése fue el testimonio



de que nosotros teníamos razón, porque teníamos el testimonio de Piet Mondrian.

Tomás Maldonado, que hizo la portada en un taco, lo fue a ver a Berni para preguntarle cómo se podía hacer una reproducción en color que no fuera cara, y Berni le dijo: “muy sencillo, comprás unas gubias de distinto grosor y linóleum”.

POST VANGUARDIA

LP: Yo pinté hasta 1956, después hice un poco de diagramación en la revista *LYRA* ... pero después no tuve cabida, no sé si por ser mujer o qué pero nunca tuve cabida.

JLP: Bueno, el medio ambiente era difícil, hay que pensar que en la década del 40 y 50 los salones todavía tenían impresionistas.

Enio Iommi: ¡Ojalá! Eran naturalistas.

JLP: No, ya no había naturalismo, era un impresionismo hecho con ciertas derivaciones de Father y...

EI: Y otra cosa importante de mencionar es el peronismo en aquella época.

Manuel Espinosa: Bueno, en ese momento la posición del peronismo respecto al arte se vio claramente en el discurso del Ministro de Educación Ivanissevich del 49 en la apertura del Salón Nacional, que tildaba al arte abstracto de morbosos y perverso.

LIDY PRATI. MARCO RECORTADO

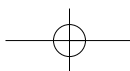
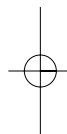
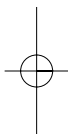
LP: A las obras de marco recortado nosotros

las llamábamos “Coplanares”. Hacíamos distintas formas de líneas puras, rectas y las organizábamos uniéndolas con varillas de visillos. Hicimos muchos de esos trabajos, pero llegó el momento en que el fondo de la pared intervenía en el cuadro y funcionaba como soporte del plano abstracto.

Yo tengo cuadros recortados donde las formas se unen pero ya con una organización arquitectónica. Después de ese marco recortado hubo otra cantidad de obras que eran un solo plano irregular donde se inscribían líneas y colores, que no eran horizontales, ni eran los colores primarios, sino que incluían una más amplia diversidad de formas y colores.

EI: Todos los sábados nos reuníamos en distintas casas y hablábamos de arte y de problemas del arte.

LP: Nosotros pretendíamos tener un entronque con las formas básicas de todos los tiempos del arte, de distintos estilos, de distintas épocas, de distintas necesidades, los puntos de contacto y la comunicación con el espectador incluida la función del cuadro. Digamos, ésos eran los problemas que nos planteábamos. Una vez en San Pablo en la segunda Bienal del año 53, más o menos, el público que era todo Brasil que por teléfono preguntaba a una mesa redonda con alrededor de 15 pintores que exponían en esa muestra, era la primera vez que Brasil veía pinturas Geométricas, y a mí me preguntaban qué significaban. Evidentemente en un país como Brasil que uno no sabía hasta dónde llegaba su cultura, era muy difícil contestar, entonces a mí se me ocurrió una



contestación en ese entonces que era hacerles recordar qué significaba el arte clásico para nosotros hoy, y dentro de esa pregunta, qué significaba en la capilla sixtina el brazo del hombre y el brazo de Dios que apenas se unen, porque no están unidos, había un punto entre esa pretendida unión de dos dedos de la mano del hombre y la mano de Dios, entonces yo contesté que la abstracción era ese mismo sentimiento, que dos líneas se juntan, que dos colores se apañen, que se comunican distintas expresiones a través del color.

Público: ¿Y eso influyó en el arte concreto Brasileño?

LP: Eso influyó en las ideas, en que el arte tenía que evolucionar para un nuevo público.

ENTREVISTA

Acercamiento al arte. Formación.
Experiencia de vanguardia: *Arturo*. Recepción del público. Relación entre colegas (Diyi, Yente). Otras artistas mujeres. Reuniones del grupo. Relación con la Tradición. Circulación de información. Relación con Juan del Prete / Yente.
El problema del espacio y la representación. Cómo ve la reconstrucción histórica de los hechos. ¿Cambiaría el discurso histórico?
Documentación de obra.
Lugar de la teoría en su producción. Lugar de la libertad y creatividad. ¿Qué piensa a cerca del talento?
Relación del arte con otras actividades (diseño, etc.).
Influencia en su obra.
Post Vanguardia. Actividades, experiencias.
Conoce artistas jóvenes.

Miércoles 26/05/2004, Confeitería Tolón, Buenos Aires.

Carla Bertone: ¿Esos libros que trajiste reproducen obras tuyas? (1)

Lidy Prati: Sí.

CB: ¡Qué bueno! Mirá, yo encontré en la fundación Espigas una nota que te hicieron para la Revista Lyra en 1956, y además de eso la verdad es que encontré muy poca información sobre vos.

LP: ¿Ah, sí? Esa nota la perdí, porque perdí todo yo...

CB: ¿En serio? ¿Y entre qué años trabajaste en la revista?

LP: A partir de 1953 hice la diagramación de algunos números.

CB: ¿Y cómo fue que perdiste la documentación que tenías?

LP: En la última mudanza que hice tenía todos mis libros en una caja de las cuales una era toda documentación sobre mi trabajo.

CB: ¿Y que pasó, no la encontraste?

LP: Seguramente la gente de la mudadora al ver que era tan pesada pensaron que quién sabe qué era eso...

CB: ¡Qué lástima!

LP: Todo mi curriculum estaba ahí.

CB: Y eso te habías encargado vos de recolectarlo, ¿no?

LP: Sí, lógico.

CB: ¿A ver qué trajiste?

LP: Mirá, éste es un catálogo de una exposición que se hizo en el 2000 en el C.C. Recoleta como homenaje a Fridl Loos. Una gran mujer, modista, vino de Viena huyendo de la guerra y

vivió en la Argentina hasta sus últimos días, fue una de las primeras diseñadoras de ropa, mirá, los estampados eran de ella... yo la conocí y sé el valor que tenía esa mujer, una de las primeras que empezó a adoptar el cuero... mirá la modernidad de estos diseños que deben tener 50 ó 60 años... y acá se le dio tan poca fuerza a las mujeres, también hacía pinturas, pero se dedicó más a la moda.

Yo escribí un texto para el catálogo de esa exposición, te lo dejo para que lo tengas.

CB: Qué bueno, muchas gracias. El miércoles pasado en la charla que se hizo en Del Infinito hablaste un poco de *Arturo*. (2)

LP: Sí, conté lo de la reproducción de Mondrian que salió publicada en *Arturo* que la había encontrado yo en el número 2 de *Art News*. Ellos no la querían publicar y lo tuve que imponer yo, esto te lo cuento para que veas la validez que tenía mi visión... que está presente en *Arturo*, yo ya tenía una óptica muy definida, y me hacen aparecer como el revés de la página, hay toda una política alrededor de la valoración de ciertos artistas y de otros no.

Mirando el catálogo de la muestra *Utopía de la forma*, Galería Del Infinito Abril / Mayo 2004.

LP: ¿Ves esta foto? (3) Acá yo no estoy, este grupo de gente no es Arte Concreto es Nueva Visión...

CB: ¿Y por qué vos no estás en esa foto? ¿Recordás qué pasó?

LP: Y no sé, yo no lo puedo analizar.

CB: Hm... Y además no figuran los datos de la fotografía.

LP: Yo quiero constatar lo que fue el grupo y la simplificación del grupo.

CB: En general en la bibliografía que hay sobre el tema lo que figura es el grupo de *Arturo* que después se separa en AACI y Madí, la primera exposición en lo de Pichón Riviere...

LP: Sí claro, pero yo participo inicialmente en *Arturo*, están mis viñetas, y además impuse...

CB: O sea que las ideas que después se atribuyen a otros artistas fueron gestadas desde *Arturo*, donde vos realmente aportaste nuevas concepciones para la pintura...

LP: ¡Claro! Vos fijate que no hay nada geométrico, inclusive lo de Tomás Maldonado era más gestual, lo único realmente concreto en la revista era la reproducción de Mondrian que llevé yo y que impuse...

CB: ¿Por qué? ¿Cómo fue la publicación?

LP: Ah no, no querían incluir la reproducción porque decían que no hay plata, no se puede... y yo financié una parte de la publicación... en realidad mis padres porque yo era muy joven.

CB: Ahá. ¿Y vos y Tomás Maldonado se casaron?

LP: No, ése fue un error... Y bueno, ésa era un poco la moral inicial del grupo, y que continúa porque si no esto no progresaría.

CB: Y, ¿cómo entraste en contacto con el grupo?

LP: Y bueno, nos juntamos.

CB: Y antes de eso, ¿qué formación artística tenías?

LP: Tenía una formación autodidacta... Ahora vos te das cuenta las obras y a los artistas que han elegido para darles valor... y bueno había que borrarlos, que es lo que hicieron siempre... yo te tengo que hablar así porque sino no te puedo hablar nada... Esta nota de la revista *Lyra*

me la das, ¿no?

CB: Sí, claro... yo subrayé las cosas que me interesaron...

LP: A ver, contame.

CB: Bueno, la nota en general habla sobre qué es arte abstracto y qué es arte concreto, y vos en una parte decís: "La historia del arte nos documenta en intensus que el modo de pensar el arte es el modo de hacer, y el modo de hacer el arte son las obras de arte mismo".

LP: Sí, ahora te voy a ampliar ese concepto, a ver seguí.

CB: Bueno después continua un poco y aborda el tema de la representación, que era el problema fundamental del grupo, ¿no?

LP: Claro, el plano y la representación eran los planteos básicos, en realidad la no figuración.

CB: Claro, pero partiendo de la idea de que siempre que se trate de una imagen es una abstracción, que es un poco la concepción de P. Mondrian. Sabés que yo me identifiqué mucho con eso que vos contaste acerca del descubrimiento de Piet Mondrian antes de publicar *Arturo*, porque cuando empecé a pintar a los 17 años en un taller particular para prepararme para dar el ingreso a la Pueyrredón, la profesora María Spinelli tenía un libro de Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, que hablaba justamente de esa concepción de la abstracción por sobre la representación, porque la imagen en tanto mecanismo para representar siempre es una abstracción, no es la cosa en sí misma... Parece que para ambas Mondrian representa una especie de rito iniciático en el arte...

LP: Y sí puede ser... Nosotros también queríamos volver a darle significado no al arte, sino a la pintura, la pintura en sí misma.

CB: Trabajar con los elementos específicos de la pintura.

LP: Claro, una línea, un color, y eso es lo que yo todavía hoy persigo.

Mirá esta obra, fue el primer coplanar que se hizo... lo que hace Lozza mirá de donde sale, a mí se me ocurrió utilizar varillas de visillos como uniones de los planos... teníamos cantidad de esos trabajos... se perdieron todos.

CB: ¿Sí?

LP: Al menos los que estaban en mi haber... Ves, esta obra estaba hecha con tramos de madera y los planos eran de cartón .

CB: ¿Ah, sí? Yo pensé que eran de madera.

LP: No, después fueron de madera, porque se deterioró y cuando lo quiso comprar Blaquier la reconstruí con madera... éste fue el primer coplanar después de *Arturo*, y ves la influencia mondrianesca total.

CB: Sí, igual las diagonales le dan un dinamismo diferente a la obra.

LP: Claro, pero en cuanto al color... además de las coplanares comencé en esa época a hacer ritmos sobre fondo blanco... como la que está en el Malba... es decir es como un lenguaje para mí, si vos hacés una lectura de esta obra te das cuenta de que no se capta de un sólo impacto plástico como pueden ser las coplanares, acá hay un recorrido visual.

CB: Claro.

LP: Hay un ritmo, una necesidad de sucederse, como si fuera una lectura o una música que se sucede.

CB: Transcurre en el tiempo...



LP: Ésa es la intención de esta obra.

CB: ¿Tiene título?

LP: No, no tiene... es *Composición* y un número... Y después continué trabajando, como no podíamos quedar sólo con las obras coplanares, yo buceaba sobre intenciones nuevas.

Mirando el catálogo de la *Latin American Artists of the Twentieth Century*, New York, Museum of Modern Art, 1993.

LP: Acá estoy, ves, ésta es la primera foto que se hizo cuando nos reunimos a formar el grupo de arte concreto, que fuimos expresamente a un fotógrafo que era famoso en esa época para que nos fotografiara a todos juntos, ya está pensada de antemano como documento.

CB: ¿Y dónde salió publicada?

LP: No, no está publicada.

CB: Ahá, aparece en diferentes libros pero no se publicó en la época.

LP: Este catálogo *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX* es de una muestra fabricada expresamente para la política cultural de EEUU, cultural control... así ya tienen la idea de quiénes son, cómo son, etc.

CB: Ahá.

LP: A vos te conocí en *Del Infinito*... pero en realidad yo no doy ninguna entrevista.

CB: Lo que pasa es que lo que figura en los libros es básicamente reiterado una y otra vez, y las voces son siempre las mismas, me parece que es interesante que des tu versión de los hechos y que cuentes tu experiencia.

LP: Sobre todo que yo ya tengo 83 años, no

voy a tener siempre la mente clara, ni voy a poder hablar con tranquilidad, pero la verdad es que ya estoy cansada, me arrastré este changuito con los libros, sabés lo que me costó...

CB: Mm.

Seguimos viendo libros que reproducen obras de Lidy... *Libro Arte Concreto Invención / Madí* de la colección de Von Bartha.

CB: ¿Ese libro es todo de Arte Concreto y Madí?

LP: Sí, es la colección de Bartha, que venía a comprar cuadros, editó éste libro, mirá esta obra que reproduce es muy representativa mía.

CB: ¡Qué bueno! Nunca la había visto, es muy linda. ¿Y esa obra es tuya también?

LP: Ahá, pero esta obra es anterior... se la regalé para el casamiento de Manuelita Córdova Iturburu y Baliero, y ellos se la vendieron a Bartha.

CB: Mirá... Es muy linda, esas líneas son muy sutiles y delicadas, como *Guatemala*, la obra que se exhibe ahora en *Del Infinito*... ¿Para vos hay una narración en el recorrido lineal?

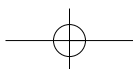
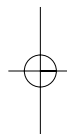
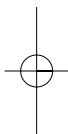
LP: No, acá no hay narración, es meramente plástica, es una búsqueda todavía, es una de mis primeras obras...

CB: ¿Antes del coplanar?

LP: Claro, apenas después de *Arturo*... La idea de esta obra era quebrar las armonías, ves el contraste rojo-verde...

CB: Me gusta cómo de éste plano verde horizontal que estructura el cuadro se continúan apenas dos líneas...

LP: Sí, y después te quedás en el detalle del



encuentro de las dos líneas que arman ese espacio delimitado...Y esta otra obra es un estudio cromático y de formas... me acuerdo de que todas las mañanas lo miraba y le agregaba o cambiaba un color, yo lo considero de esa época lo mejor, pero no está acá, está en Suiza...

CB: En la biblioteca del MAMBA encontré el N° 1 de *Arte Concreto Invención*.

LP: Ah, qué bien, yo todo eso no lo tengo...

CB: ¿Quién diseñó la tapa de esa publicación?

LP: Lo diseñó una chica que ahora no me acuerdo el nombre, era mucho mayor que nosotros...

CB: ¿Era artista también?

LP: No, no, era diseñadora en la Casa de gobierno... hacía las publicaciones y el marido era cineasta.

CB: Mirá. ¿Y figura su nombre en la publicación?

LP: No, no, había que borrar todo... a mí me cuesta trabajo volver atrás porque te aseguro que es una indignidad.

CB: Ahá.

LP: Y la última que quedaba era yo...

CB: ¿Y por qué? ¿Con qué intención?

LP: La intención era Yo, Yo y Yo...

CB: Claro, eran personalidades muy fuertes...

LP: Y claro, ¿por qué se pelearon? Gyula Kossice, Arden Quin y Tomás Maldonado hacían campeonatos de ególatras, y yo estaba en el medio, porque así se fundó *Arturo*.

CB: Ahá... ¿Y a Diyi Laañ la conociste?

LP: Sí, pero apareció después, como muchos de los artistas.

CB: De todas formas los aportes conceptuales y estéticos, y la obra que quedó es muy importante en la historia del arte argentino.

LP: Es importante porque no lo hizo uno, es el resultado de un grupo que dialogaba, que después se atomizó por obra y gracia del Espíritu Santo...

CB: Claro, o tal vez por esas mismas tensiones entre personalidades fuertes...

LP: Y sí, casi obsesivos, ¿no? Pero yo siempre hice búsquedas, no tengo cantidad de obra, pero siempre me dirigí hacia una búsqueda... las teorías, las conferencias, los BLA BLA eran muy relativos para mí.

CB: Ahá, te interesaba tu obra.

LP: A mí me interesaba lo que yo estaba haciendo, porque le ponía toda la seriedad, no le ponía cantidad, no era mi espíritu el de ponerme a pintar en serie, ni de fabricar un cuadro de un día para otro porque sale la invitación... acá hay pensamiento, hay trabajo... bueno, ésa es mi conducta.

CB: Y después dejaste de producir.

LP: Sí, después de *Guatemala* pinté algunos cuadros más y dejé de producir, me enfermó muy gravemente, al mismo tiempo murieron mis padres y mi vida cambió.

Y yo no era pintora a plena luz, entonces dejé y es ahí donde aparecieron los buitres... porque yo nunca me defendí. Me costó mucho trabajo volver a organizar el tablero, porque fue siempre así... ¡Y cuando vi el cuadro al revés!... Es que yo tengo un defecto: soy clara para hablar, entonces comprometo a cualquiera que



me joroba.

CB: Y la gente se escabulle un poco, ¿no?

LP: La gente no se quiere comprometer, porque tienen un sueldo importante, una galería de arte que tiene que vender obra, no sé cuál es el principio... Bueno, acá traje unos textos que escribí, algo que preparé para la segunda charla en Del Infinito que coordinó Nelly Perazzo, porque siempre se habla del movimiento de Arte Concreto pero nadie habla de pintura, hablan de fuegos de artificio pero de pintura no se habla.

CB: Es verdad.

LP: Entonces rescaté algo que tenía escrito, lo cité a Durrell, es un novelista inglés, ¿lo conocés? Es un novelista lleno de ideas, no de narraciones, porque es muy fácil narrar pero aportar ideas muy pocos, lo mismo pasa con la crítica de arte... Bueno, yo tomé la idea general que él tiene sobre la literatura y la adapté a la pintura, se refiere al público, que para mí es fundamental, y los artistas, la relación que existe entre el público y el artista, qué ve el espectador en un cuadro.

Para ejemplificar eso cité una anécdota que me había contado Aldo Pellegrini, allá en el olvido del tiempo, cuando se hizo la primera exposición de Kandinsky en Nueva York, entonces no sé qué publicación de allá sacó un chiste muy inteligente refiriéndose a la pintura, que lo conservo en mi memoria, no tengo la documentación, tenía varios recuadros: en el primero hay un dibujo de un cuadro de Kandinsky y un señor de espaldas con sombrero, que todavía se usaba sombrero en esa época, mirando el cuadro... y así pasan tres recuadros.

CB: Sí.

LP: Y al fin se exaspera y dice: "¿Y esto qué representa?!" A continuación, el siguiente re-

cuadro es la supuesta obra de Kandinsky con un dedito apuntando de frente que le dice: "¿Y Ud. qué representa?"

CB: Bien.

LP: Eso es una crítica inteligente, quiere decir que capta el contenido de la obra de arte, o de la intención del artista. El vocabulario de Kandinsky era de una apertura extraordinaria, que movilizó, así como movilizó Mondrian... Esto que me contó Pellegrini es de la época del primer número de la revista *Ciclo*, donde yo hice la traducción de la conferencia de Rogers, un italiano que vino a dar cursos de arquitectura a Tucumán cuando se inauguró la Universidad de Arquitectura.

CB: Ahá.

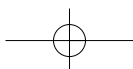
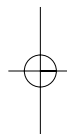
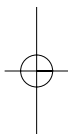
LP: Ernesto N. Rogers del estudio Belgiojoso de Milán, que hicieron una famosa obra de arquitectura moderna para la Fiat en NY, y después Roger colaboró en la revista *Domus* que fue una publicación importante.

CB: ¿Te interesaba especialmente la arquitectura?

LP: Siempre, la última obra que hice, que sabes que no la puedo encontrar... pero sigamos con lo de Durrell.

CB: Bueno, estábamos en la pregunta por la pintura, qué representa.

LP: Cito de *El Cuarteto de Alejandría*: "Mientras ellos, el espectador, contemplan el despliegue de los fuegos de artificio que se llama belleza, tú el artista -mirá que inteligente concepto, yo lo adopté- debes introducir de contrabando la verdad en sus venas, como de virus se trate". Él descarga ideas que compone la literatura, no la anécdota; con el pintor pasa lo mismo, compone su cuadro, pero debe introducir el virus filtrable de...



CB: De la verdad, dice, ¿y qué sería la verdad en ese caso?

LP: La verdad serían los verdaderos contenidos del arte. La verdad es lo que decía Worringer que introduce un concepto referido a Leonardo caracterizando lo inasible en toda su obra. La verdad de Durrell es lo inasible e inexplicable.

CB: Aquello que no se puede capturar.

LP: Es decir, el arte es arte cuando hay un artista atrás, parece un concepto demasiado obvio, pero es que se piensa muy poco.

CB: Sí, pero un artista también se define a través de su práctica que es hacer obras de arte.

LP: Claro, no se define en una obra sino en su hacer.

CB: Ahá, entendiendo ese mismo hacer dentro de dimensiones tanto estéticas como éticas.

Acerca de las peripecias en la trayectoria de Lidy Prati.

LP: Ahora yo acá realmente no tuve un reconocimiento, en un momento dado me doy cuenta de que no me pueden obviar, y se ve que tienen algún sentimiento de cargo y aparezco. Te voy a decir, cuando Costantini compró este cuadro, lo compró en Suiza y yo me enteré porque me dijo Espinosa que me había comprado un cuadro, porque nadie me comunica nada.

CB: ¿Y quién la tenía esa obra?

LP: Bartha, y a él le pregunté quién había comprado la obra, y no me respondió. Porque hará 6 ó 7 años, vendieron reproducciones de la obra mía que está en el Malba, una de Bill y otra más que no recuerdo, a beneficio para hacer un Museo de arte concreto, y

me enviaron este catálogo... de todas formas yo no sé ni a cuánto se vendió, no sé nada de eso, pero me pidieron autorización para venderla.

CB: Claro, pero, ¿a quién pertenecía la obra?

LP: A Bartha, pero el Museo quería reproducirla y se comunicaron conmigo.

CB: Ahá. ¿Hay obra tuya en la colección del MAMBA?

LP: No, no, ni quiero.

CB: Además muchas son donaciones, al menos la colección de arte contemporáneo se arma a costa de los artistas.

LP: ¿Pero vos creés que yo puedo donar una obra a un Museo nacional? ¡No! Porque es un país que no tiene arreglo, no tiene principios, no hay ética. Y el comportamiento que tienen conmigo viviendo, imagináte, si dono una obra desaparece mañana.

Influencias y principios

LP: Mis maestros en el Arte son Leonardo y Mondrian, con ellos encontré el virus filtrable de Durrell...

Mientras Leonardo, que pintó cuando podía y cuando no le rechazaban las obras, mientras solamente pensaba en volar, y experimentó volar, sus ideas iban hacia ese concepto, pero él iba a la profundidad del conocimiento, no por el conocimiento mismo, sino por conceptos que están inherentes en el arte. El arte no es un entretenimiento de adorno, es una manifestación del hombre perdurable, eso es arte, lo demás son artistas, galeristas, críticos, coleccionistas y paredes. Lo que importa realmente son las búsquedas legítimas, auténticas.

En la obra de Leonardo, como te decía, está presente el virus filtrable de Durrell, era un hombre que no tenía medios. Alquimia, Inquisi-

ción, algún retratista y se terminó, pero él seguía investigando en todo. El pintor de hoy, el artista de hoy, con todos los conocimientos que tiene, que no intenta simplemente decir, sino que intenta ir más allá del arte, ese hombre todavía no expresa su tiempo. El artista de hoy está atrancado e inmovilizado por el impacto de la belleza que busca como una forma de expresión de su espíritu y que no encuentra ni en la sociedad ni en el arte.

Ese hombre de hoy que busca belleza y que no la encuentra, es espectador y artista a su vez separadamente, no tiene la paz, el equilibrio, la tranquilidad necesarias. Éste es el hombre de hoy, no tiene paz en su interior, está bloqueado, porque la introducción de información heterogénea falsa y no falsa, lo ha descompuesto, lo ha aniquilado.

CB: Alienado.

LP: Exactamente. Lo han alienado. ¿Qué es el artista de hoy?

CB: Vos decís que el arte cumpliría la función de proveer o transmitir alguna clase de verdad esencial o perdurable de la naturaleza humana.

LP: El arte debe cumplir esa función. Siempre lo hizo. Ya sea para la mística, es decir, la religión...

CB: ¿Y qué pensás del talento de un artista?

LP: Yo creo que todo hombre tiene que trabajar, siempre.

CB: ¿Y el caso de Leonardo?

LP: ¡Pero experimentó todo! Y murió solo y tirado, no tenía cabida porque no era igual a los demás.

CB: Fue muy lejos y avanzó solo.

LP: Como pudo, y eso le pasó a muchos pin-

tores hasta que el arte empezó a... O el caso de Van Gogh por ejemplo, él no le daba a sus cuadros la belleza que el tiempo le requería, le dio un lenguaje nuevo a la pintura, de soledad, de pavor, de miedo, sobretodo de soledad y miedo. Ahora recuerdo algo que leí de un especialista en locura, habla de que el espíritu, del que deriva el talento, nunca está alienado. Se puede perder la mente, pero no el espíritu.

CB: Ahá, es interesante esa idea, está alineado.

LP: Es decir, yo no creo en el arte de protesta ni en la manifestación de un artista que traza su trayectoria. Tiene que dejar algo auténtico...

CB: ¿Como un aporte personal?

LP: De su espíritu, no de su ego, sino un aporte de trascendencia del Hombre.

Qué es el hombre, todavía no lo sabemos, intentamos proyectarlo de distintas maneras. Con trabajo... lo lograrás, no lo lograrás. Algunos sinceramente, otros especulativamente y otros para exaltar su "talento", esa actitud "yo hago así porque soy yo".

CB: Pero eso no es talento, es una autoafirmación o un uso intenso de cierta capacidad.

LP: Mirá, la psicología lo va a analizar e investigar, la obra va a quedar, creo yo.

...

CB: ¿Con Grete Stern tuviste una relación cercana?

LP: No, no. Primero que era muy mayor, segundo que tenía una educación distinta, eran personas que venían ahogadas, y no tenían espíritu para nuestros disloques de juventud, porque no eran más que eso. Habló de la Bauhaus cuando todavía no había terminado la guerra y acá no sabíamos nada de nada.

CB: Claro.

LP: Pero no sólo por Grete Stern conocimos lo que se hacía en Europa, sino por otro que también lo tiraron por la borda... Torres García.

CB: ¿Pero en aquel momento o...?

LP: Al poco tiempo de sacar *Nueva Visión*, y el que se encargó de eso fue Francisco Gurvich en la revista de arquitectura, y Maldonado, obvio, que había estado en el taller de Torres García.

CB: ¿Lo conociste?

LP: Yo lo conocí un día, una vez, nada más. Era un hombre anciano, que parecía más anciano de la edad que tenía, que tenía un taller con alumnos, que venía de *Cercle et Cerré*, que había estado en el Grupo No Figurativo Abstracción Creación... un hombre distinguido, humilde, y despavorido del fracaso europeo, que era la guerra. Porque era un fracaso rotundo Europa en ese momento.

CB: Claro.

LP: Ese hombre tenía que dejar algo, y creía en el futuro de América, América del Sur... es un razonamiento que yo hice...

CB: Sí, es interesante, una interpretación...

LP: Hoy, en ese momento no lo podía interpretar, pero después del tiempo se arman los hechos como en un rompecabezas. Vas armando un enorme rompecabezas que es tu propia vida, donde estás mezclada en cosas auténticas y verdades, y gente extraordinaria también. Ése es un plus que yo tengo, porque tuve esa suerte de ser hija de la guerra, que no tuvimos la guerra porque éramos muy jóvenes y vivíamos en América Latina, nada más que por eso, de puro azar. Ese hombre que era Torres García que vivió toda su vida en Europa

seriamente no especulando y vendiendo... era un hombre que tal vez él mismo tenía su sensación de fracaso, no lo sé... pero... no tenía ningún ego, no se mostraba autosuficiente... era un hombre caído, vencido de alguna manera... venía de la guerra y tenía que enfrentarse con un mundo nuevo. ¿A quién se iba a dirigir acá? Con lo salvajes que somos los Latinoamericanos.

CB: Pero ésa es la visión desde Europa, desde afuera.

LP: No, es la visión que yo tengo.

CB: ¿Pero por qué?

LP: Porque la he vivido, porque el Ego es tan superlativo acá que asusta.

CB: No da lugar al diálogo...

LP: No da lugar a nada... vemos cómo se digita todo, bueno vos sos muy joven, ésas son mis indignaciones con respecto a la discusión del arte, pero no se puede hacer nada porque casi siempre fue así, pero no me considero víctima tampoco...

CB: De todas formas creo que hablar sobre estas cosas puede contribuir a que se vayan modificando lentamente porque colaborás con una visión más completa de...

LP: Yo te estoy hablando a corazón quitado... Te cuento sobre un trabajo que tengo hecho para experimentar no como pintura sino para introducirlo dentro de la arquitectura.

Es una cajita de forma hexagonal, pero en realidad podría tener cualquier otra forma geométrica, lo pensé para aplicarlo en la arquitectura... puede ser una puerta corrediza, un mural, un frente, tiene mil posibilidades. Lo hice con esta forma porque se mostró en una exhibición en el C.C. Recoleta, hace varios años, que participaban todas artistas mujeres, y la consigna



era trabajar con un hexágono.

CB: Ah sí, la ví... en el año 96 ó 97, por ahí.

LP: Bueno, la caja tiene un espesor construido con placas de acrílico y en la base un espejo. En uno de los frentes tiene un calado para que se vea con más claridad la estructura, en otro calado se pueden introducir piezas, había un verde un ocre y un colorado más o menos en el mismo tono. La cara de abajo que se refleja en el espejo es gris plateado, quiere decir que se refuerzan los grises del espejo con los grises del fondo con los colores de las piezas, todos simultáneamente.

Se pueden variar mil colores y materiales, como por ejemplo piezas de cristal de roca y piedra negra, o piedras semi preciosas con su propio color.

CB: ¡Qué lindo! Me imagino un objeto para viajar en el tiempo, o el aleph borgeano...

LP: Esto puede ser desde una puerta corrediza, la sala de un directorio, el frente de una casa que proyecte color hacia afuera, la tengo en mi imaginación, está, está hecho... pero... tengo la obra, tengo que trabajar con un arquitecto...

CB: Sí, ¿lo mandaste a hacer?

LP: Lo mandé a hacer y no podían porque no entendían nada de lo que pasaba, tuve que decir que era un juego para que me lo hicieran... y además no lo hicieron muy bien... era difícil de lograr.

CB: ¿Tenés hecho un plano o un dibujo?

LP: Sí, tenía, debe estar por ahí, lo que tengo es la obra, ahí está la idea, pero mi idea primera era hacerla en cuarzo, piedra negra, algo rico.

CB: Precioso.

LP: Que se pueda tallar... Se pueden hacer mil cosas, es una forma de trascender y que quede, en este caso en la arquitectura.

CB: Yo traje unas fotografías de algunos trabajos... ¿querés verlas?

LP: ¿A ver?

CB: Esta obra mide 1,70 m. de ancho aproximadamente, este material es tergopol recubierto con cartapesta, un hardboard y una goma espuma.

LP: Es texturado... yo tengo un trabajo así grande también azul pero tiene una muesquita acá...

CB: Ah, ¡qué pena!

LP: Que lo hice como afiche y como cuadro para la exposición *25 años de Arte Concreto* que se inauguró el mismo día que mataron a Kennedy, así que pasó sin pena ni gloria.

CB: Mirá... El planteo formal de mis trabajos tiene mucho que ver con Arte Concreto.

LP: Sí sí sí.

CB: Trabajo con collage y con materiales...

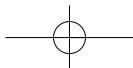
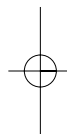
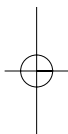
LP: ¿Tenés taller?

CB: Sí... mirá te traje unas tarjetas de exposiciones que hice para que te las quedas.

LP: Ah, muchas gracias, ¿y a ver estas fotos? ¿Es recortado el marco o es la pared?

CB: Es irregular.

LP: Ah, tenés que recortar bien la foto porque si no se confunde, porque visualmente influye esto que sería la pared.



CB: Es verdad.

LP: ¿Esto que orientación tiene?

CB: Apaisado, es una alfombra que me encontré en la calle...

LP: Hiciste collage... y, ¿qué tamaño tiene?

CB: 1,50 m.

LP: Claro, esta obra tiene precariedad.

CB: Sí... por momentos dudo de ese aspecto precario.

LP: Sí... ahora, por ejemplo esto sería más interesante si le das transparencia. Indirectamente... acá tenés un calado, ¿ves? Si le das transparencia, entonces solas se te arman...

CB: Sí... en los planos, en lugar de ser...

LP: Ciegos, son transparentes. Y después con el color también, sería más rico... veo que tenés una paleta muy... agarrada...

CB: ¿Sí...?

LP: Muy contenida, te tenés que largar más, jugar, en una palabra. Es como si tuvieras temor... creo.

CB: Mirá.

LP: Yo creo que el color es el primer elemento para transmitir...

CB: ¿Y en tu casa tenés obras tuyas colgadas?

LP: No, colgadas no, está todo embalado.

CB: ¿En serio?

LP: Sí, sí, todo embalado.

CB: ¿Y obras de otros artistas tenés?

LP: No... ¡Ah! Tengo un Espinosa de una época muy remota y ...un Sakai, Kasuya. ¡Bueno, la verdad es que tus trabajos son de una prolificidad!

CB: ¿Sí, te parece?

LP: Sí, sí, sí. Y decime, ¿vos estás haciendo un estudio de las tendencias en el arte concreto, post 40?

CB: No. En realidad se trata de una investigación sobre tu obra, la de Diyi Laañ y Yente...

LP: ¿Y qué obra tiene Diyi Laañ?

CB: No hay muchas y son obras Madí... Bueno, en la muestra *Arte Abstracto* en Proa había una, era un marco finito que delimitaba una forma irregular y estaba pintado con diferentes planos de colores.

LP: ¡Ah! Sí... no eran malas.

CB: Bueno, después ella se dedicó también a acompañar la obra de Gyula.

LP: Claro, trabajan juntos.

CB: Y de Yente no encontré mucho material.

LP: Tenés que tratar de encontrar contactos de Del Prete para encontrar a Yente, yo sé que tiene sobrinas ella... tenés que ubicar a parientes de Del Prete que tienen obra de Yente. Ahora, recuerdo que Yente mostró muchas veces dibujos, collages, era una mujer muy fina.

CB: ¿Te gustaban?

LP: Sí, sí. Una persona muy auténtica, sensible, era... temerosa cuando mostraba algo.

CB: ¿Tímida?

LP: Creo que sí, tenía padres rusos...

CB: ¿Y Del Prete?

LP: Del Prete era un temperamento talentoso, un buscador, lo único que tenía era que... digamos, le faltaba una base cultural sólida... Era un gran intuitivo y muy auténtico también. Y estando en París que convivió con Butler, Basaldúa, Soldi, Forner... se reían de él.

CB: ¿Por qué?

LP: Porque él estaba con los grupos abstractos, te das cuenta.

CB: Claro... ya en el 30.

LP: Sí, y acá después lo enterraron prácticamente, y el que lo sacó del anonimato a Del Prete fue Ignacio Pirovano, que fue el primero que se acercó a él. Y nosotros lo conocimos a Del Prete, a través de Ignacio Pirovano. Yo tenía una obra de él y se la regalé a una persona que...

CB: ¿Tenías una obra de Del Prete? ¡Qué bueno!

LP: Sí, y se la regalé a alguien que realmente no sé si la apreció... porque Del Prete producía mucho y sobre cartón.

CB: Yente también, ¿no?

LP: Yente menos, ella usaba papeles.

CB: ¿Y por qué regalaste la obra de Del Prete que tenías?

LP: La regalé porque cuando a mí me compraron la obra para el Ministerio de Relaciones Exteriores fue una atención que le hice a una persona.

CB: Qué regalito le hiciste... bueno, a mí Del Prete me gusta mucho.

LP: Sí, para mí tiene más importancia que Pettoruti, lejos.

CB: Sí, seguro... la obra de Pettoruti...

LP: Bueno, está muy inflado, además casi toda su obra cubista la hizo después... cuando empezamos nosotros a hacer geometría aparece Pettoruti geométrico.

NOTAS

1) Latin American Artists of the Twentieth Century. New York, Museum of Modern Art, 1993. Abstract Art from Río de la Plata, The Americas Society, 2000.

Arte Cocreto Invención / Madi, Basilea, editorial galerie Von Bartha.

Arte Abstracto Argentino, Fundación Proa, 2003.

2) Charla en galería Del Infinito anteriormente reproducida por fragmentos.

3) Foto en catálogo, pág. 2, sin datos.

PROA
FUNDACIÓN

**MUSEO
TAMAYO**
arte contemporáneo

Fundación Proa presenta
hasta el 3 de septiembre de 2006

Jesús Rafael Soto

Visión en movimiento

Curadoras: Taliana Cuevas - Paola Sanlorenzo

Coordinación e investigación: Cecilia Rabossi

Organización: Museo Tamayo A. C. - Fundación Proa

Auspicio: **Tenaris - Ternium - Organización Techint**

FUNDACION PROA

AV. PUERTO DEL MLENDOZA 1828, LA BUCA, TL 011 4300 0808 - info@proa.org

HORARIO: MARTES A DOMINGOS DE 11 A 19 HS. LUNES CERRADO

VISITAS GUIADAS: visitas@proa.org

www.proa.org

Dossier Periférica

Proyectos a medida propia. Segunda Parte

¡Yo quiero un encuentro extraterrestre!

Existen diversísimos tipos de artistas, como diversas razas de perros. Un chihuahua y un gran danés o un perro pelado egipcio o peruano. Una vez Sergio de Loof me dijo que su obra era una sola, un fluído que se extendía desde la decoración de su casa, a un desfile de moda, a una carta de amor a un chico que no lo correspondía. Y todo lo que él hacía para conquistarlo. Tipo Van Gogh... Adoro los perros que son tan raros. Y ahora los bebés, que todos tienen caras diferentes. Algunos son tan diferentes que cuesta pensar que son todos bebés. O algunos nacen re chiquititos y parecen de juguete. Y hasta cuando balbucean parecen grabados!!!! Bueno... para un chihuahua una casa pequeñita para que no pase frío. Para un perro policía una casita mediana para que no quede apretado. En pocos días se lanza la convocatoria para Periférica, para que cada uno haga la casita a su medida. Un amigo quiere hacer un encuentro de emoticones. ¿No es eso lo máximo?

Con el arte pasa lo mismo, perros de diferentes razas pero menos simpáticos.

Esos podrían ser como perros de la calle u ovejeros alemanes. Otros hacemos cuadros. Proyectos delimitados que comienzan y terminan. Tienen fechas de apertura y clausura. No es una cuestión de mejores o peores. O sí, y hay que tener mucho valor para poder decirlo. El viento es un tornado o el aire de un ventilador. Uno a veces devasta y rompe todo y hace sufrir y el otro nos hace muy felices en los días fatales del verano.

Fernanda Laguna



Ensayamos prácticas horizontales y experimentales

El Levante. Coordinación: Mauro Machado, Graciela Carnevale, Lorena Cardona y Luján Castellani. Dirección: Pichincha 120 (ex Richieri)/Rosario. www.ellevante.org.ar - contactos@ellevante.org.ar

El Levante

El Levante es un espacio en el barrio de Pichincha (Rosario), en donde se desarrollan varias actividades relacionadas al tango, teatro, música y artes visuales.

Nuestra iniciativa de artistas comenzó en el 2003, y es coordinada por Mauro Machado, Graciela Carnevale, Lorena Cardona y Luján Castellani.

Nuestra dinámica de trabajo se desarrolla a través de tres ejes.

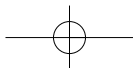
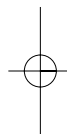
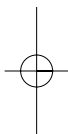
Un Taller para artistas que intenta propiciar el intercambio de experiencias e ideas en el campo de la práctica artística contemporánea, generar acercamientos entre artistas y alentar la confrontación de ideas acerca del arte y las diferentes concepciones y posicionamientos sobre las maneras de hacer. La actividad de cada grupo se desarrolla en dos años en los que se alternan mensualmente dos encuentros: uno con los coordinadores para debatir y reflexionar acerca de la producción, y otro donde un invitado, artista o teórico, desarrolla una propuesta o tema. Intentamos que los invitados sean de ciudades diferentes. Generalmente participan del taller alrededor de quince artistas.

Un espacio para muestras y debates, pensado como un sitio flexible destinado a confrontar puntos de vista, compartir decisiones y generar contactos abiertos y dinámicos que estimulen la colaboración entre artistas. Ensayamos allí prácticas horizontales, experimentales y provisorias de producción y exhibición de obras, proyectos e ideas.

Un Programa de Residencias e Intercambios para artistas del país y del extranjero.

El Programa tiene como objetivos generar y posibilitar el intercambio de artistas de nuestra ciudad con otros centros y de albergar en Rosario a artistas de otros lugares, considerando que esta interacción permitirá un acercamiento hacia otras experiencias y realidades, como así también otras perspectivas y puntos de vista sobre el quehacer artístico.

Es propósito de este Proyecto impulsar y acrecentar el enriquecimiento



mutuo mediante la interacción del residente con El Levante, ya que el Programa se articula estrechamente con el Taller y el espacio de exhibiciones.

Nuestro financiamiento se compone de varios aportes. Por un lado contamos con el apoyo de la Fundación El Levante, de cuyo espacio físico disponemos para la realización de nuestras actividades. Los participantes del Taller pagan una cuota mensual de 30 pesos, que permite costear algunos de los gastos de los invitados (un pequeño honorario, pasajes, estadía). Contamos además con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario y del Centro Cultural Parque de España. En algunas oportunidades hemos recibido subsidios puntuales del Fondo Nacional de las Artes y de la Fundación Antorchas, que hemos utilizado para cubrir gastos de infraestructura para las Residencias y del funcionamiento del Taller.

Contexto:

En los últimos años en Rosario hay una fluída actividad cultural. La apertura del MACRO a finales del 2004 ayudó a esto. El Levante apunta más a poder generar espacios para la confrontación de las prácticas artísticas contemporáneas, albergar actividades que hagan a la búsqueda de sentido y problematizar los modos de teorizar la compleja diversidad de la práctica actual. En este sentido pensamos a El Levante como un espacio de formación, no fomentamos tácticas de coleccionismo, pero sí debatimos bastante en torno a los circuitos de arte.

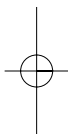
A través de nuestra dinámica de trabajo intentamos promover vínculos entre artistas e iniciativas de artistas de otras ciudades. El año pasado decidimos participar de Periférica como modo de hacer visible nuestra producción y la de los artistas que participan de El Levante en sus diferentes actividades: Taller, Espacio y Programa de Residencias e Intercambios.



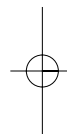
Periférica nos obligó a darle una vuelta de tuerca a la definición del proyecto

Jardín Oculto. Directora: Moira Aguirrezabal. Palestina 742 1º 3 /1182/ Buenos Aires. (5411) 4864 1325.

www.jardinoculto.com, jardinoculto@gmail.com

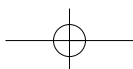


Artistas: Amelia Eguía, Ana Buffagni, Andrea Vázquez, Estanislao Florido, Fernando Brizuela, Gabriela Pino, Georgina Valverde, Mariano Luna, Mauro Bernardini, Octavio Garabello, Pitico Vulliez, Santiago Iturralde, Shirley Banks, Carolina Espinel, Constanza Piaggio, Diego Soler, Emilio Reato, Florence Vaisberg, Marco Bainella, Mariano Lastiri, Nicolas Levín, Nilda Rosemberg, Noelia Yagmourian, Paula Russel, Virginia Spinelli y Moira Aguirrezabal.



Jardín Oculto es una galería de arte contemporáneo, nació a mediados de 2004 con una muestra de Sandro Pereira, Viki Vitar y Moira Aguirrezabal, luego le siguieron otras más o menos cada tres meses; estas muestras duraban sólo tres días en el departamento de Palestina 742 1º p. dto. 3. Así el proyecto fue tomando la forma que le dieron cada una de estas muestras, que funcionaban casi como proyectos independientes. También de pronto comenzaron a venir no sólo amigos, artistas y familiares y gracias a eso el espacio tuvo ventas que hicieron pensar en la posibilidad de que el proyecto algún día se autofinancie.

Periférica fue la posibilidad de presentar el espacio en sociedad y nos obligó a darle una nueva vuelta de tuerca a la definición del proyecto; se sumaron nuevos artistas, entre ellos gran parte de los becarios de las clínicas del Rojas, todos integrantes de una misma generación histórica: Octavio Garabello, Ana Buffagni, Noelia Yagmourian, Fernando Brizuela, Georgina Valverde, Gabriela Pino, Diego Soler, Florence Vaisberg, Virginia Spinelli, Nilda Rosemberg, Emilio Reato, Andrea Vázquez, Mariano Luna, Mauro Bernardini, Constanza Piaggio, Nicolás Levín. El resultado superó ampliamente las expectativas; conocimos mucha gente trabajando en proyectos similares en todo el país y gracias a eso hoy estamos en contacto con varios de ellos, artistas que ahora forman parte del



proyecto como Santiago Iturralde, Estanislao Florido, Paula Russel, coleccionistas que compraron obras y que luego de la Feria visitaron el espacio y compraron más y fuimos partícipes del clima de trabajo en equipo que allí se vivió. También fue la oportunidad de hacer efectiva la compra de obras por parte de gente a la que asesoramos y que hoy son nuevos y entusiastas coleccionistas. Fue una experiencia riquísima que, además, nos animó a presentarnos en arteBA.

Seguimos financiando el proyecto con aportes de todo tipo: préstamos familiares; otros trabajos, todos aportes que no le restan independencia al espacio; esperamos que las crecientes ventas nos permitan dejar de pedir plata y poder dedicarle más tiempo al proyecto.

Hemos incorporado una trastienda permanente (en el ahora reformado departamento de Palestina, donde continuamos haciendo muestras) con obras de todos los artistas del Jardín, que puede visitarse acordando una cita previamente todo el año.

Otra forma de acercarse a nosotros, conocer a los artistas, las fechas de inauguración e intercambiar comentarios, es la página web www.jardinoculto.com, que estrenamos el 16 de mayo. Allí puede verse una cantidad importante de obra de artistas jóvenes.

Creemos que el mercado nacional está en expansión y hace falta tener instancias de legitimación activas y comprometidas que muestren cuán rico, activo y comprometido es el panorama contemporáneo argentino. Periférica es un eslabón necesario, pues representa un nivel de la producción que precisa de ése y otros espacios para poder mostrarse cada vez menos preocupada por el mercado y más jugada artísticamente.

¡Up, Up, Up!

La Baulera Centro de Arte Contemporáneo. Directores: Carlota Beltrame, Jorge Gutierrez. General Paz 1462 / 4000 / San Miguel de Tucumán /Tucumán (54381)4241861. labauleracentro@hotmail.com

La Baulera

La Baulera es un grupo de investigación y producción artística, que posee un Centro de Arte Contemporáneo que actualmente desarrolla actividades vinculadas a la producción y distribución de la obra de arte. Conformamos asimismo un laboratorio de investigación sobre políticas de gestión cultural pública, a partir de su inserción en un barrio periférico de la ciudad de San Miguel de Tucumán. La Baulera parte de la idea de que las clásicas políticas de carácter asistencialista que, en tiempo de desinversión del Estado se llevaron a cabo en nuestro país, han fracasado o tienden a fracasar ya que ignoran el deseo social.

La Baulera posee un Centro de Arte Contemporáneo, ubicado en la calle General Paz 1462, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en uno de los barrios más característicos de la ciudad, donde se emplazaba el ex-mercado de Abasto en donde antaño se desarrollaba una intensa actividad comercial.

El Centro de Arte, que está declarado de interés provincial y municipal, funciona en una casa que tiene una fachada estilo art-deco y presenta dos accesos: un gran portón por donde se ingresa de forma directa al espacio "EL FONDO" que estará dedicado a las artes espectaculares, situado al final del terreno; y la puerta central, que conduce a la típica casa "chorizo" (muy característica en la zona sur de la ciudad), en la cual se suceden la Sala de Artes Visuales "EL PUESTO", y un espacio para la exposición y venta de obras de arte que llamamos "LA ROSA". Allí se realizan charlas, conferencias y encuentros con artistas, críticos y público en general. Estos dos espacios están unidos por un amplio patio. La Baulera como grupo de investigación y producción artística se crea en 1993 con firme propósito de ahondar en una suerte de renovado discurso sobre las metodologías de la producción artística. Desde su creación no sólo se dedicó a la producción de espectáculos, sino a la búsqueda de estrategias apropiadas para su distribución y consumo, desde una estética que fuera contemporánea. Es una necesidad permanente en el trabajo grupal la reafirmación de la pertenencia y el aprovechamiento de las experiencias individuales para lo cual se han establecido una serie de actividades tendientes a la recuperación de la memoria individual y grupal (espacios de discusión, programas de confrontación mas allá de los espectáculos y la intensificación del trabajo de re-

lación con otras disciplinas artísticas, como la música, la danza contemporánea y especialmente la plástica desarrollando un permanente trabajo sobre el lenguaje de la performance, el arte de acción y el armado de situaciones artísticas).

Frente a este nuevo panorama se hacía imperiosa la necesidad de contar con un espacio propio, para lo cual nos centramos en la búsqueda del adecuado, para poder albergar las actividades desarrolladas por el grupo. Cuando logramos conseguir el espacio, que creemos con mayores posibilidades para el desarrollo de estas actividades, nos dimos cuenta de que el proyecto era superador de las metas fijadas originalmente, así que convocamos a más de ochenta artistas del medio pertenecientes a distintas disciplinas, con el fin de organizar una persona jurídica adecuada para la organización de un proyecto abarcador de las expectativas de los distintos sectores de la cultura local.

El Centro de Arte cuenta con la participación activa de Jorge Gutiérrez (director), Carlota Beltrame (co-directora), Natalia Lipovetzky (curadora de "El Puesto"), Nando Migueles (coordinador de los espacios), Tuly López (tesorera y asistente), Maxi Vera (asistente). Además podemos decir que permanentemente se acercan otros artistas que nos ofrecen su ayuda. Entre ellos se cuentan Alejandro Gómez Tolosa, Geli González, Sebastián Rosso, Alejandra Mizrahi, Javier Soria Vázquez, Coty González, Martín Zevi, Damián Mirolí, Aldo Ternavasio, Ana Claudia García, Rolo Juárez y el curador Jorge Figueroa, entre otros.

En el sistema curatorial que proponemos para "El Puesto", el tema y las obras expuestas funcionan como eje de una serie de actividades (talleres, debates, conferencias, foros, publicaciones) a desarrollar durante el tiempo de duración de las exposiciones. La programación contempla diez muestras por año con un curador distinto en cada una de ellas. El desafío es crear estrategias para generar un espacio transitado, atractivo; un modelo de espacio para el arte, en donde los puentes para unir los caminos del espectador, las obras y los artistas sean posibles. Desde su inauguración, el 23 de abril de 2004, se organizaron exposiciones con artistas provinciales y nacionales entre los que se cuentan los de Belleza y Felicidad, artistas de Entre Ríos y Santa Fé, de Córdoba y ob-

viamente muchos locales.

La Rosa. trastienda/multiespacio, en cambio, es un espacio multiuso destinado a la promoción, difusión y venta de obras de artistas contemporáneos locales y nacionales, a la organización de seminarios, talleres, recitales, charlas, conferencias. Además de la participación en ferias y eventos que nos permitan desarrollarnos dentro del circuito de distribución y consumo regional y nacional.

Respecto al financiamiento de la casa y de las actividades, francamente debemos decir que tenemos muchos problemas. Hemos recibido subsidios esporádicos que nos ayudan a paliar los gastos de manera coyuntural, pero una y otra vez caemos en el mismo problema: la falta de fondos para llevar a cabo nuestros proyectos. Lo que ocurre es que la clase empresarial tucumana está más dispuesta a apoyar proyectos de inserción social directa, como por ejemplo los comedores infantiles, descuidando la actividad cultural e ignorando sobre todo la producción emergente, a la que no entienden o, en todo caso, consideran "amenazante". Todas nuestras actividades se difunden por los medios locales y a través de nuestro mailing, que es muy extenso. No poseemos página web, que es lo que quisiéramos, pero naturalmente tenemos nuestro correo electrónico: labauleracentro@hotmail.com

Respecto al contexto histórico socio cultural en el que opera La Bauleira, es sabido que la modernización de las sociedades se hace en el marco de tal complejidad, que se van creando subsistemas relativamente autónomos. Estos subsistemas autorreflexivos, se tocan poco, construyen sus propios lenguajes, y muchas veces, a pesar de la globalización, no transitan hacia otros subsistemas de la sociedad contemporánea. Dicho fenómeno también puede observarse en el panorama de la cultura al menos de los últimos cincuenta años, en la ciudad de San Miguel de Tucumán. En ella, el desarrollo de su extensa y rica producción cultural se ha dado de una manera inversa al desarrollo de los espacios aptos para su distribución y consumo. Así pues, el arte (la producción de los fenómenos estéticos propiamente dichos), aparece separado al mundo del arte (la compleja red que implica la oferta de esos fenómenos estéticos). Naturalmente esto ha atentado contra la formación y especialización de un público consumidor de obras de arte, ya de manera material, ya simbólica. Este problema pareciera menos grave en otras áreas, pues nuestra ciudad cuenta con importantes teatros clásicos "a la italiana" que, sin embargo, no llegan a cubrir las demandas de las nuevas formas de expresión en danza, música, teatro o aquellas encuadradas en lo que se denomina como "artes híbridas" (video, video instalación, performance, danza teatro, arte digital etc.).

No podemos negar sin embargo, que la creación de los cuerpos esta-

bles, verdadero lujo para una pequeña provincia en crisis, ha estimulado la formación de artistas y la existencia de un público cautivo, ávido de novedades. Destacamos por otra parte la importancia de la presencia de instituciones de gestión cultural ya oficiales, ya independientes, que han contribuido históricamente, a la distribución y al consumo de la rica producción artística de nuestra comunidad.

En los últimos años la situación ha variado un poco, en especial para las artes visuales, ya que nuestro Museo Provincial de Bellas Artes, que cerrara Bussi en el '96, reabrió sus puertas luego de que existiera el plan de convertirlo en centro cultural. La situación ha cambiado, sí, pero seguimos percibiendo una resistencia a la producción emergente y a los criterios curatoriales contemporáneos, que hacen sólo interpretaciones históricas sobre la producción de décadas pasadas. En ese sentido La Baulera, desde sus inicios, ha "levantado el guante" buscando promover el arte actual dando visibilidad a las producciones emergentes tanto en el plano de los objetos (y no-objetos) artísticos como en el de la teoría. Existen de hecho otras iniciativas independientes en San Miguel de Tucumán, pero creemos que La Baulera es única por sus características de gestión.

PERIFÉRICA nos interesó en un principio por la gente que convocaba, además de compartir los propósitos del evento.

Las expectativas con respecto a la feria fueron muy altas, creadas por saber que asistían algunos de los espacios con los cuales nos interesaba compartir experiencias y generar proyectos, además del cronograma de actividades programadas y lo que implicaba participar en la apertura de un espacio con las características de Periférica. Otra expectativa también fue la venta.

La difusión del espacio y de los artistas con los cuales trabajamos fue uno de los beneficios de haber podido participar en la feria. También en nuestro caso se pudieron empezar a armar proyectos los cuales ya están en marcha con otras iniciativas (up, up, up).

El trabajo previo a una feria en nuestro caso es complicado ya que armamos un concepto del envío que tiene que ver con saber el perfil del evento o estrategias de nuestro espacio para trabajar o discutir, luego convocamos a los artistas, les contamos el proyecto y terminamos de redondear la idea. Y comienza otro proceso que tiene que ver con la producción de todo eso.

Participar en la feria nos fue accesible, pero gracias a la ayuda por parte de la organización y de otros gestionados a partir de la invitación. Es caro vivir en Buenos Aires.



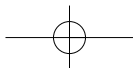
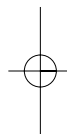
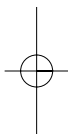
Rodeados de telos

Dirección: Portela 164, Flores, Capital Federal.
email: portela164@yahoogroups.com. tel 4381-7619

Portela 164

El nombre proviene de la dirección de la casa estilo Petit Hotel donde funcionan nuestros talleres. El espacio está conformado por más de 15 habitaciones repartidas en dos plantas, que son utilizadas como lugar de trabajo y algunas destinadas a depósito de obra. Si bien cada artista tiene su propia habitación-taller, contamos con un espacio en común, el living de la casa, que empleamos como salón de usos múltiples, ya sea para reunimos a discutir sobre los pasos a seguir como para desarrollar clínicas de obra y, periódicamente, fiestas.

Entramos a la casa en Octubre del año 2004 y luego de meses de arreglos, acondicionamientos y reuniones surgió Portela 164. Las personas que trabajamos allí somos los artistas visuales Santiago Iturralde, Rocío Pérez Armendáriz, Paz Mari, Paula Russell, Estanislao Florido, Vanesa Sacca, Carla Benedetti, Marcelo de la Fuente, Ricardo Visentini, Adriana Minolitti, Sandro Pereira, Melina Berkenwald, y la historiadora del arte Mariela Delnegro. Por ahora no nos relacionamos directamente con otras iniciativas colectivas, aunque todos participamos individualmente de otras propuestas a nivel nacional e internacional. Portela 164 posee una organización interna de tipo horizontal que se desarrolla por medio de un foro virtual y reuniones mensuales. Como grupo, por el momento no tenemos ninguna clase de financiación, de modo que nuestros proyectos son autogestionados. Todos aportamos un pago mensual por el alquiler del espacio, y pagos extras si hacen falta para arreglos del lugar o alguna cuestión específica. Entre nuestras actividades actuales contamos con una clínica de obra, también ésta coordinada de manera horizontal; se dictan talleres, y a partir del mes de junio, cursos teórico/prácticos de arte. En general, las personas que concurren al espacio son artistas, coleccionistas, galeristas, estudiantes, amigos y familiares. Próximamente realizaremos un estudio abierto: se abrirán al público las puertas de la casa para dialogar y mostrar lo que hacemos. El contexto vecinal tiene ciertas particularidades: la casa está situada en una zona roja del barrio de Flores, con tres albergues transitorios en los alrededores y un área de discotecas a pocas cuadras. En la población barrial confluyen y conviven las comunidades coreana y boliviana. A diez cuadras está el Parque Avellaneda, donde se encuentra el Centro de Exposiciones de Arte Contemporáneo La Casona de los Olivera. De momento no tenemos como objetivo armar una colección propia en el lugar aunque sí estamos analizando la posibilidad de abrir el espacio a proyectos de exhibición, lo que en un futuro quizás permita incorporar-



nos y expandir el circuito del arte hacia la zona. Periférica nos interesó porque vimos la oportunidad, en forma accesible por precio y presentación, de mostrar nuestras producciones no sólo con expectativa de venta, sino también como forma de relación con otros espacios con características similares. La Feria nos aportó, además de los contactos que allí realizamos, una experiencia interesante en cuanto grupo de artistas que por primera vez salían de sus talleres para realizar un trabajo de exhibición conjunto, con la toma de decisiones y responsabilidades, conflictos y satisfacciones que esa situación plantea.

delinfinitoart 

Elsa Soibelman

Inaugura
Miércoles 12 de julio 19 hs.

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires
4.813.8828 - L a V de 11 a 20 hs
delinfinitoarte@speedy.com.ar

Estudio Jurídico Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados
con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de
arte, marchands, casas de subastas,
coleccionistas y artistas en general.

Absoluta reserva

En Buenos Aires:
Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)
Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:
Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100) Tel.:
00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar



Pequeño daisy ilustrado

Santuario

Daisy Aisenberg

* Imágenes. Textos. Ropa usada. Sustancias aromáticas, placas, inciensos, caramelos de miel, perfumes, hebillitas, muchas velas, estatuillas (a veces cascadas), cintas rojas, botellas con agua, rosarios (a veces ahorcan a las vírgenes, se los enroscan en el cuello), placas de cerámica, zapatitos de bebé, flores de plástico, caracoles, botecitos de madera.

* Adoración, agradecimiento, alimento, altar, fe, ataduras, comercio, devoción donación, enriquecimiento, esperanza, peregrinación, fe, gualichos, llantos, mentiras, ofrendas, pedido, pobrecitos, penas, reciprocidad, veneración, solicitud.

* Altar.

* Desierto.

* Santo sudario.

* Espacio de silencio.

* Lugar sagrado, importante y valioso.

* Tránsito y permanencia.

* Reparación espiritual.

* Guarda silencio.

* Templo en que se venera la imagen o reliquia de un santo.

* Santuario de Ballenas

* El cuerpo es el santuario de la vida, lugar en que la vida se celebra.

* Lugar de sanación mediante aguas termales creado por los romanos que denominaron: SPA (sana per acqua).

* Un silencio azul prolongadamente denso que flota dentro de una caja de madera.

* *Santuario* de William Faulkner.

* Escucha el sonido del bosque.

* Construcción para uno que ya no está.

* Donde les gusta mucho estar a las almas.

* Donde se siente que pasa algo importante pero no se sabe exactamente qué es.

* Donde nacen algunas creencias, y mueren otras.

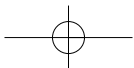
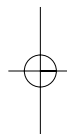
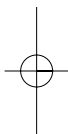
* Lugar solemne pero de un modo informal, donde la gente invierte en esperanza, ante un ser real o imaginario pero siempre popular.

* Y aquí hay muchos santos y santuarios ya veremos qué guarda el porvenir.

* Si existiera algún santuario verdadero, estaría en cualquier pedacito de tierra.

* Donde nos olvidamos por un rato de nuestro cuerpo de nuestra mente y sentimos.

* Parte anterior del tabernáculo, separada por



un velo del sanctasanctórum.

* Del lat. *sanctuarium*. Colombia; *Tesoro* de dinero o de objetos preciosos que se guarda en un lugar.

* No tengo ni compro santos. Ni repisa donde apoyarlos. Ni paciencia para esperar sus respuestas. Ni tampoco la certeza de no necesitarlos o de cuando en cuando: invocarlos!

* Si las ultimas pinturas de Nacha son como rezos o plegarias, entonces su taller es una especie de santuario. Y Nachita es una santa.

* Quiero que tu cuerpo sea mi santuario, escuchando tus plegarias entre mis sábanas. Quiero que tu mente sea mi religión, en la que pueda creer y recurrir. Quiero que entiendas que sin feligrés tu credo no existe, y sin alguien en quién creer mi vida tampoco.

* Como dijo Hitler antes del suicidio: Mi ario es mejor que tu ario y es él el que debiera ser canonizado.

* Sí, justamente ahí, en mi santuario, donde acumulo mis gritos en silencio... hace mucho que no lo visito. Pasaré esta noche. Gracias Daisy.

*Lugar en el que suelen encontrarse las madres de hijos varones.

* Una vez viajábamos con toda la familia cruzando creo que San Luis o San Juan, pleno verano un día espectacular, calmo, soleado. Paramos en el medio de la ruta a descansar un

rato en uno de esos santuarios al borde de la ruta (lleno de chapitas, botellas, flores y cosas de todo tipo). Mi viejo se acercó para leer de quién era y volvió diciendo "mirá que hay gente ignorante que cree en este Ceferino Namuncurá". No te puedo describir la ventolera que se levantó con tierra y remolino, que nos tuvimos que subir al auto. No sé, una parte se puede explicar por las diferencias de presiones atmosféricas que originan los vientos por cambios de temperatura, etc., pero que la coincidencia estuvo rara, estuvo rara.

* Y pensaba otra vez en Heidegger y en lo del lugar que no existe en sí hasta que se consagra como el lugar del puente. Llenás un espacio de algún objeto de tus fetiches y si son santos, es un santuario!

* Los veo en los paisajes, en aquellos lugares verdes que me encanta admirar.

* Me remite a Gilda, jja! Cuando era chiquita y mis papás me llevaban a los asaltos que hacían entre amigos, nos pasábamos bailando las canciones de Gilda.

*En Argentina existe una larga tradición de santuarios a la orilla del camino. La devoción a Ceferino Namuncurá (hijo de un cacique mapuche cristianizado y protegido por la Iglesia Católica) y a la Difunta Correa (Deolinda Correa, joven madre que en el siglo pasado debió huir de su pueblo con su pequeño hijo, murió de sed en el desierto, pero milagrosamente continuó amantando a su bebé), son las más tradicionales. Además existen otros santos populares cuya devoción es más regional, como el Gau-

chito Gil y San La Muerte, en el Litoral; el Maruchito en Neuquén y los angelitos difuntos en el Noroeste. Por otra parte, en los últimos años han surgido “santos” contemporáneos que en vida fueron muy populares y carismáticos, y que fallecieron trágicamente. Es el caso de la cantante de bailanta Gilda, y del corredor de carreras de autos Osvaldo “Pato” Morresi.

* Espacio físico de índole sagrada que algunos seres humanos utilizan como puntos de encuentro para rezar, meditar. Es posible encontrar iconos de divinidades tanto femeninas como masculinas, algunas incluso de naturaleza animal y semihumana y hasta ficticia. En la actualidad, los santuarios son espacios mentales en los que se adora a las diosas y dioses que habitan en el interior de cada ser físico. Según la especie viviente en cuestión, estas deidades adoptan características relativas a las respectivas concepciones del universo. Ejemplo: divinidad de una poeta: el pensamiento, los mensajes, la palabra y las letras.

* El Santuario de Madonna acepta participaciones, ideas, colaboraciones. Si quieres contactar con el webmaster para colaborar, aportar, hacer una sugerencia o exponer una queja constructiva, hazlo pinchando aquí.

* El 52% de las construcciones religiosas francesas constituyen lugares de peregrinaje católico. De entre ellas, las oficinas de turismo y los santuarios de nueve ciudades se han unido en el marco de una asociación, las “ciudades santuario de Francia”, con el objeto de favorecer la acogida y la información de los peregrinos y de los visitantes. Chartres, Nevers, Lourdes, el

Monte St Michel, Rocamadour, el Puy en Velay, Paray le Monial, Lisieux, Ste Anne d'Auray.

* “Me harán un Santuario y habitaré en medio de ellos” Éxodo C. 25, V. 8.

Nuestra Señora le expresa, además, a la mujer, su deseo de que se construya un Santuario en su honor, indicándole a la vidente el lugar donde quiere que esté ubicado y cómo quiere que sea. Concurriendo una noche al terreno indicado por la Virgen, acompañada por un grupo de personas, la mujer que recibe los mensajes ve una intensa luz, que bajando del cielo señala el lugar, (la luz fue vista también por una niña de nueve años).

* Cada año a fines del mes de Octubre, millones de mariposas monarca llegan a los bosques Michoacanos después de un largo viaje de 4.000 Kms. desde el norte de los Estados Unidos de Norteamérica para reproducirse y luego retornar siguiendo un ritual antiquísimo. La Mariposa monarca es un patrimonio universal y es una responsabilidad de los mexicanos su conservación. Para ello, se recomienda al visitante de los santuarios que para tal efecto sean acatadas las siguientes medidas cuando viste el santuario: SE PROHIBE cazar, capturar o coleccionar cualquier especie de fauna silvestre, así como cortar árboles o plantas. Arrojar contaminantes al aire, agua o suelo. Prender fuego y fumar. Salir de los senderos marcados para los recorridos turísticos. Ingerir alimentos y bebidas adentro de la reserva. Tocar, pisar y arrojarles piedras u objetos a las mariposas.

<p>JUDITH VILLAMAYOR</p> <p>ARTE</p> <p>CLASES INDIV. Y GRUPALES</p> <p>JV@VILLAMAYOR.COM.AR</p>	<p>Luis Lindner</p> <p>clases de dibujo</p> <p>comargin@hotmail.com</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN</p> <p>Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Fabián Burgos</p> <p>Análisis de obra</p> <p>burgosbox@yahoo.com.ar Tel. 15 56 474947</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos</p> <p>www.adhoc-villela.com</p>	<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghamurst 901 4861-6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631-8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>	<p>proyectov</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectov.org</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3° "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>
<p>TALLER DE ARTES VISUALES Mariela Farina</p> <p>20 % descuento para lectores de ramona</p> <p>Tel.: 4856-9101 tallerfarina@yahoo.com.ar</p>	<p>visitá bola de nieve</p> <p>http://www.espacioft.org.ar/boladenieve</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>ramona convoca textos universitarios!</p> <p>-para difundir las investigaciones de calidad que realizan los alumnos. - Dar a conocer sus trabajos fuera del ámbito académico. - Favorecer la comunicación entre las diferentes disciplinas.</p> <p>interesados pueden consultar en ramona@ramona.org.ar</p>

viajobien.com

Bienal de arte de San Pablo
Del 7 de octubre a diciembre

Incluye: **u\$s 441.-***

Pasaje aereo

3 noches de alojamiento con desayuno

Hotel Comfort Moema, (3* excelente) cercano a la Bienal.

Traslado aeropuerto-hotel-aeropuerto.

* Precio por persona en base habitación doble. Impuestos incluidos.
Sujeto a disponibilidad al momento de efectuar la reserva.

Centro de Atención

4314-0778

www.viajobien.com
info@viajobien.com

Alicia Maffei

clases de dibujo
y de arte digital


4796-5596

www.aliciamaffei.com.ar

(ahora en Vicente López
a 2 cuadras de la estación)

muestras

		Bungalow Tiziana Pierri desde el 23 de Junio hasta el 21 de Julio	
Alisio, Artemio	Palacio de las Artes	Pintura	21.07.06-21.08.06
Alonso, Cristino	Atica	Técnicas mixtas	27.06.06-22.07.06
Heinrich; Cartier Bresson, Comesaña, otros	MNBA	Fotografía	15.12.2005-26.12.06
Arnaiz, Carlos	Wussmann	Pintura	07.06.06-20.07.06
Aubeyzon, Javier	RO, galería de arte	Óleo s/tela	01.07.06-30.07.06
Blaseotto, R.; Gomez, M.; Peñalva, E.	Alicia Brandy	Pintura	24.07.06-07.08.06
Botero, Fernando	MNBA	Óleos, Dibujos	27.06.06-13.08.06
Carmona, Carlos; Tedeschi, Daniel	Hoy en el Arte	Dibujos	27.06.06-17.07.06
Carpani, Ricardo	RO, galería de arte	Óleos, Esculturas	05.07.06-30.07.06
Casas, José María	Los Cuencos	Pintura, Acrílico	26.07.06-15.08.06
Cordero, Maina; Guevara, Eugenia	Artis	Técnicas mixtas	07.07.06-01.08.06
Cusnir, Ariel	Appetite	Instalación	05.07.06-05.08.06

		invierno Situación Mariano Grassi en Julio en galería Daniel Abate	
---	--	--	--


Dauverné, Alicia	Los Cuencos	Acuarelas	05.06.06-25.07.06
------------------	-------------	-----------	-------------------

		Av. Quintana 325, Pb. 4.813.8828 / 4.815.5699 lunes a viernes de 11 a 20 hs.	
---	--	--	--

Del Porto, Oreo	Casa de Yrurtia	Esculturas	21.05.06-16.07.06
Di Vruno, Lado, López, Macchioni, otros	Museo Sívori	Instalación	10.06.06-16.07.06

E S P A C I O Fundación Telefónica		EFEECTO DOWNEY Obras de Juan Downey, Mario Navarro, Ingrid Wildi, Adriana Bustos, Claudia Casarino, Fredy Casco Curador invitado: Justo Pastor Mellado Co-curadora: Patricia Hakim. DEL 21 DE JUNIO AL 20 DE AGOSTO DE 2006	
--	--	--	--

Ferreiro, Florencia; Scavuzzo, Paula	CC Borges	Instalación	22.05.06-22.12.06
Fischbein, Silvio	Victor Najmías	Técnicas mixtas	05.07.06-28.07.06
Frangella, Pierri, Schwartz	Vermeer	Técnicas mixtas	05.07.06-05.08.06
Garrido, José Ignacio	Gal. de la Recoleta	Acuarelas, Oleos	04.07.06-06.08.06
Gil Mariño, Martín	Adriana Indik	Pintura	30.06.06-14.07.06
Gomez, Petruchansky, Ponce	Alicia Brandy	Dibujos, Grabado	07.07.06-21.07.06
González, Rafael	Appetite	Obras en vinilo	05.07.06-05.08.2206




KARINA PARADISO
- Galería de Arte -

Estela Bagnasco | Clarisa Cassiau Rastros y apariciones
27 de junio al 14 de julio | Pinturas

James Moxey | Susana Silvani
de Julio al 4 de Agosto | Pinturas

Kupferminc, Mirta; Sosnowski, Saúl	CC Recoleta	Técnicas mixtas	04.07.06-23.07.06
Laguna, Fernanda; Wainer, Guido	Belleza y Felicidad	Pintura	07.06.06-15.07.06




Roy Lichtenstein Vida Animada | Dibujos
desde el 9 de junio al 7 de agosto 2006

Vicente Grondona, Agustín Inchausti, Ruy Krygier
curada por Fernanda Laguna
desde el 29 de Julio hasta el 7 de Agosto


MAMAN
FINE ARTS

Galería Daniel Maman
Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
LU-VI 11-20, SA 11-19

Moralejo, Juan Ignacio	Belleza y Felicidad	Dibujos	07.06.06-15.07.06
Nascimbene, Leila	M Larreta	Ambientación	03.06.06-15.07.06



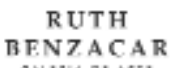
VISION EN MOVIMIENTO Jesús Rafel Soto
Curadoras: Tatiana Cuevas - Paola Santoscoy
Desde el martes 13 de Junio hasta el domingo 3 de Septiembre



INAUGURACIONES EN PABELLÓN 4.
18 de Julio 20 hs. artista **Roberto Rey** Pinturas / sala I
Damián Luciani Pinturas / sala II
Cierre proyecto Cubo 1er ciclo / sala III

Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar

Parmentier, Silvia; Tolosa, Alejandra	Marchiaro Galería	Esculturas, Pintura	11.07.06-31.07.06
Racioppi, Julio	Museo Sivori	Pintura	22.06.06-20.08.06
Rios, Román, Volanté	La Caverna	Pintura, Instalación	09.06.06-09.07.06



SEBASTIAN GORDIN: Nocturnia
ISABEL PEÑA | nuevo espacio
FABIO KACERO | la muestra del año
del 21 de junio al 29 de julio

Spilimbergo, Lino Enea	Imago (Fund. OSDE)	Pintura, Gráfica	29.06.06-18.08.06
Spinosa, Santiago	Sylvia Vesco	Pintura	29.05.06-08.07.06
Taverna, Miguel	M Urbano Poggi	Tinta	07.07.06-30.07.06

galerías

ASGA Alberto Sendrós | lu a vi de 14 a 20 hs
 Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

Adriana Indik	Rodriguez Peña 2067 PBªA	Bs As	lu-vi 15-20
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi 15-20; sa 10-13
Appetite	Venezuela 638	Bs As	lu-vi 14-18; sa 16-19
Arte y Parte	Chile 427	Bs As	do-ju 15-19
Artis (Córdoba)	Av. Núñez 5585	Córdoba	lu-vi 16-21; sa 10:30-12:30
Atica	Libertad 1240 PB 9º	Bs As	lu-do 11-13 y 15-20. sa 11-13:30
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs As	lu-vi 11:30-20; sa 11-14
Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	Bs As	mi-do 15-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21

da/ DANIEL ADARTE GALLERIA Pasaje Bollini 2170 005411 48048247
 c.p 1425 Buenos Aires dag@danielabategaleria.com.ar
 Argentina www.danielabategaleria.com.ar

Decastelli Chile 354 Bs As a combinar

delinfinitoart Av. Quintana 325, Pb.
 4.813.8828 / 4.815.5699
 lunes a viernes de 11 a 20 hs.

ESPACIO ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA - Arenales 1540
 Fundación Telefónica Cap Fed. - 4333-1300 /4333-1301
 espaciofundacion@telefonica.com.ar
 www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio
 ma-do 14-20:30 hs. Lunes cerrado al público.

Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	Bs As	lu-vi 12-19; do 14-19
Hoy en el Arte	Gascón 36	Bs As	lu-vi 10-20; sa 10-13
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658	Bs As	ma-do 09-00


KARINA PARADISO ARTE CONTEMPORANEO
 - Galería de Arte - Av. Del Libertador 4700 PB A (1426) Bs As
 tel 4776 3109 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
 lunes a jueves 14 a 20 hs | viernes 16 a 22 hs | sábado 11 a 13 hs


La Caverna	Catamarca 1301 (subsuelo)	Rosario	a combinar
Los Cuencos	Roca 1404	Mar del Plata	ju-sa 9:30-13 y 16-20; do 16-20

M Bellas Artes Urbano Poggi	Sarmiento 530	Rafaela (Sta Fe)	lu-vi 9-12 y 16-19; do 17-20
M del Papel, P. de las Artes	Zapiola 2196	Bs As	a combinar
M Larreta	Vuelta de Obligado 2139	Bs As	lu y mi-do 14-19:45


 malba <small>Colección Costantini</small>	Malba-Colección Costantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires Avda. Figueroa Alcorta 3415 T +54 (11) 4808 6500 info@malba.org.ar www.malba.org.ar jue-lun y fer 12-20, mie hasta 21hs con entrada gratuita
MAMAN FINE ARTS	Galería Daniel Maman Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina LU-VI 11-20, SA 11-19

Marchiaro, Galería	Belgrano 609	Córdoba	a combinar
MNBA	Av. del Libertador 1473	Bs As	ma-vi 12:30-19:30; sa-do 9:30-19:30
Museo Sívori	Infanta Isabel, Av. 555	Bs As	ma-vi 12-19; sa-do 10-19

 pabellon 4 MULTIESPACIO	INAUGURACIONES EN PABELLÓN 4. 18 de Julio 20 hs. artista Roberto Rey Pinturas / sala I Damián Luciani Pinturas / sala II Cierre proyecto Cubo 1er ciclo / sala III Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar
---	---

 PROA FUNDACION	Av. Pedro de Mendoza 1929-[C1169AAD] Buenos Aires-Argentina t/f [54-11] 4303 0909-info@proa.org-Mar. a Dom. 11 a 19 hs.
--	---

RO, galería de arte	Paraná 1158	Bs As	lu-vi 11-20; sa a combinar
---------------------	-------------	-------	----------------------------

 RUTH BENZACAR GALERIA DE ARTE	Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80 galeria@ruthbenzacar.com www.ruthbenzacar.com
---	---

Sylvia Vesco	San Martín 522 1ºA	Bs As	lu-vi 14:30-20; sa 11-13
Vermeer	Suipacha 1168	Bs As	lu-vi 11-19; sa 11-14
Wussmann	Venezuela 570	Bs As	lu-vi 10:30-20; sa 10:30-13

E S P A C I O
Fundación Telefónica

948

Efecto **Downey.**

Obras de: Juan Downey,
Mario Navarro, Ingrid Wildi,
Adriana Bustos, Claudia Casarino,
Fredí Casco.

Curador invitado: Justo Pastor Mellado.
Co-curadora: Patricia Hakim.

Del 21 de junio al 20 de agosto.
Martes a domingos de 14 a 20:30 hs.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

Fundación
Telefónica

Arenales 1540 - 4333-1300/1301 - espaciofundacion@telefonica.com.ar
ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

Hasta el 7 de agosto de 2006

Roy Lichtenstein | DIBUJOS

Animated Life / Vida animada

Una exposición producida
por el Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, Brasil)
en colaboración con la
Roy Lichtenstein Foundation, New York.

Curadora: Lisa Phillips
Directora del New Museum
of Contemporary Art (New York)

IDEA Y ORGANIZACIÓN
Nessia Leonzini
PRODUCCIÓN
Artespilla

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T |+54 11| 4808-6500 F |+54 11| 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Constantini