

ramona

revista de artes visuales
n° 84. septiembre 2008
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

José Fernández Vega, Graciela Hasper,
Roberto Jacoby, Fernanda Laguna,
Ana Longoni, Judi Werthein

Editor invitado

Reinaldo Laddaga

Colaboradores permanentes

Xil Buffone, Diana Aisenberg, Diego Melero,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza, M777,
Melina Berkenwald

Coordinación y edición

Guadalupe Maradei
editorial@ramona.org.ar

Secretarías de redacción

Josefina Infante
Marianela Amorín

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Josefina Infante

Publicidad

Carla Lucini
Paula Bugni

Archivo y donaciones

Guadalupe Marrero Gauna

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

www.ramona.org.ar
ramona@ramona.org.ar

Concepto

Jacoby

Coordinación

Paula Bugni

Agenda y secciones

Mariel Breuer
Tatiana Torres Álvarez
Valeria Lipshitz

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Bartolomé Mitre 1970 5°B
(C1039AAD) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Patricia Pedraza

Administración

Guadalupe Marrero Gauna

Comunicación

Soledad Cuenca

Relaciones institucionales y proyectos

Hernán Monath, Julieta Regazzoni

**START cuenta con el apoyo de
American Center Foundation**

índice

- EDITORIAL
- 7 **¿De qué hablamos cuando hablamos de arte...hoy?**
- DOSSIER ESTA SEMANA
- 8 **Introducción**
Reinaldo Laddaga
- 11 **Perfil del siglo XXI: arte por sí mismo, y para la economía norteamericana, también...**
Sam Roberts
- 14 **¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?**
Thomas Hirschhorn
- 17 **Un día en la vida de Bettina Korek**
Jori Finkel
- 20 **Un día en la vida de Ken Yeh**
Lara Day
- 23 **Giovanni Anselmo: materia y monocromo**
Rosalind Krauss
- 26 **¿Google nos está convirtiendo en estúpidos?**
Nicholas Carr
- 30 **Artistas reunidos**
Daven Wu
- 33 **Ese sentimiento del oficio**
Zadie Smith
- 37 **View: guía de espacios comerciales y no comerciales gestionados por artistas**
Marcel Janco
- 40 **Puedes sentirle el gusto a la arcilla**
Hilary Mantel
- DOSSIER ARTE Y POLÍTICA...(DE DERECHA) EN ARGENTINA
- 42 **Introducción**
- 43 **Whisky y claveles**
Roberto Amigo
- 50 **Ambigüedades marinettianas (Buenos Aires, 1926)**
Pablo Katchadjian
- 55 **La amante de Mussolini discute con Romero Brest**
Cristina Rossi
- RESEÑA DE MUESTRA
- 62 **Muestra fuente: "archivo recargado"**
Xil Buffone
- 63 **Cartas de lectores**

¿De qué hablamos cuando hablamos de arte... hoy?

Recordando aquel libro de relatos de Raymond Carver (*¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?*), me dieron unas ganas locas de conversar sobre la misma pregunta en relación al arte, pregunta que puede pasar por ingenua pero que, descubriremos, no lo es tanto cuando se la asume (seriamente) como un juego. El que me abre la puerta para jugar es Reinaldo Laddaga, editor invitado de lujo, que propone, con un guiño cómplice, un ejercicio lúdico cuyo estímulo es la curiosidad (¿qué se estará diciendo sobre el arte en las publicaciones de interés general?) y el método elegido, una búsqueda en revistas en New York, a partir de un corte sincrónico muy estricto (la semana del 9 al 16 de junio del corriente). Este dossier también podría leerse como una compilación de breves relatos que, puestos en serie, nos cuentan cosas sobre las concepciones, la sociabilidad y los modos de organización y gestión que se generan en torno al arte contemporáneo, con una claridad y un impacto difíciles de encontrar en discursos de textos ultra especializados. Señala Laddaga que los diez artículos seleccionados (con tópicos que van desde la intervención del espacio de distintos artistas visuales, pasando por la cocina creativa de una novelista consagrada, hasta las transformaciones en la percepción que produce Internet) sostienen afirmaciones sobre el arte y los artistas que se reproducen en la circulación de discursos sociales pero que muchas veces, paradójicamente, no concuerdan con las representaciones y prácticas que los sujetos realmente mantienen.

Pero el juego no se acaba, se me ocurrió otra consigna de exploración que resultó en tres verdaderos hallazgos de la investigación historiográfica. Desde mi más tierna infancia, grandes amigos han realizado en mis páginas aportes insoslayables sobre los vínculos posibles entre artes visuales y prácticas activistas, prácticas de resistencia política. Pero "arte político" no es sinónimo de política de izquierda ni de progresismo, es un hecho que en la lucha por la hegemonía cultural y política las ideologías conservadoras no tienen descanso, son las más militantes. Quizá la naturalización de esos proyectos estético-políticos es lo que nos lleva a no preguntarnos por las formas que adoptan sus manifestaciones artísticas, cómo se legitiman y quiénes son sus actores en cada momento dado. Por eso, moría por ver la otra cara de la moneda y me aventuré con un dossier que también toma a la prensa escrita como fuente principal pero, aunque se centra en el siglo XX, propone una regla de composición no tan temporal como temática y geográfica: qué debates pueden reconstruirse hoy sobre arte y política de derechas en Argentina.

En esta oportunidad (habrá otras entregas sobre el tema) encontrarán una intervención de Roberto Amigo sobre las relaciones de Antonio Berni con la última dictadura militar argentina a partir de la virulenta respuesta del artista a un artículo de Marta Traba; un texto de Pablo Katchadjian sobre la repercusión mediática que tuvo la visita a Buenos Aires del futurista italiano Filippo Marinetti (alimentada por la sospecha de una misión propagandística fascista) y un artículo de Cristina Rossi centrado en la "Polémica sobre el arte abstracto" publicada en *Ver y Estimar*, en la cual Romero Brest responde cordial pero firmemente a las embestidas contra la abstracción de su amiga italiana Margherita Sarfatti (célebre tanto por impulsar el neoclasicismo italiano a partir del grupo *no-vecentista* como por sus relaciones más que amistosas con Mussolini).

El fin de fiesta lo dará Xil Buffone que nos alegra con una nueva entrega de sus personalísimos poemas-críticos, esta vez, a propósito de la muestra "1968: el culo te abrocho", de Jacoby en Appetite. Como verán, hay mucho para disfrutar en este número primaveral, lúdico y polémico...

¡Regocijense!

Esta semana

El arte y los artistas en la prensa internacional

Reinaldo Laddaga*

La semana en cuestión es la que fue desde el 9 hasta el 16 de junio, hace exactamente dos meses. La regla de composición de este dossier no podría haber sido más simple. Si uno hubiera ido a un kiosco de revistas en New York (donde vivo) durante esa semana, ¿qué clase de cosas dichas sobre el arte habría podido encontrar? Vale la pena decir que no hay muchos kioscos de revistas en New York. De la clase de kioscos que pueden encontrarse en Buenos Aires, verdes, abiertos a la lluvia, con las revistas cubiertas de protectores plásticos, es posible que el visitante no encuentre, si quisiera buscarlo, ninguno. Hay pequeños puestos que venden los ítems más básicos (los dos o tres diarios que se publican en la ciudad, las interminables publicaciones de las alternativas de las dos o tres estrellas cuyas vidas privadas verdaderamente importan), además de billetes de lotería y tarjetas telefónicas. Pero el lector de revistas más, digamos, serio, tiene que recurrir a otras alternativas: las cadenas de librerías (Barnes & Noble, Border's) que hasta hace poco podían encontrarse en cantidades (ahora, por alguna razón que desconozco, muchas de sus sucursales han estado cerrando), una cadena de puestos de revistas llamada Universal News, donde puede consultarse también el correo electrónico y comer alguna cosa muy simple, o, en mi caso, el último puesto de revistas de antiguo estilo que quedaba en la ciudad (desde entonces, ha cerrado), donde un anciano y una anciana alternadamente atendían (recibían, estuve a punto de escribir) encaramados en una tarima alta y la radio estaba siempre sintonizada a la emisora del estado, donde se siguen pronunciando

prolongados comentarios sobre los asuntos municipales, nacionales o mundiales del día. ¿Qué sentido puede tener un ejercicio como éste? Por mi parte, quería enterarme de ciertas maneras de hablar de arte que me resultan poco familiares y que sospechaba que descubriría si consultaba fuentes inusuales (hubiera querido enterarme de todas las maneras, pero sabía que eso es imposible). ¿Qué cosas se dicen sobre el arte y sus agentes, los artistas? ¿Qué cosas se dicen sobre los lugares donde viven y donde exponen? ¿Qué cosas se dicen de la manera como viven y de las cosas que hacen? ¿Qué se dice de los precios a los que venden sus producciones y de las personas que los ayudan a venderlas? Quería saber cómo es que se habla de estas cosas más allá de la universidad y sus espacios asociados (las revistas de arte, por ejemplo, que en los últimos años han propendido a adoptar los vocabularios y los estilos del discurso universitario). ¿Qué cosas dicen los que les hablan de arte a coleccionistas, a diseñadores, a literatos, a los lectores más casuales?

Cualquiera que hubiera hecho lo que yo hice podría haber observado que se habla del arte como de un universo de objetos que se compran y se venden, que compran y venden personas que hacen de estas operaciones un componente de un estilo de vida. Se habla del arte como de una exploración de formas de percepción que son diferentes a las más comunes. Se habla del arte como de algo que hacer y que demanda una organización de la vida cotidiana, al mismo tiempo que un estilo de organización de tareas que se extienden en el tiempo. Se habla del arte como del producto de una creatividad que es necesario gestionar, un poco como se gestiona un capital. Se habla de tal o cual

*> **Reinaldo Laddaga** enseña en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Pennsylvania. Sus

libros más recientes son *Estética de la emergencia* (2006), *Espectáculos de realidad* (2007) y *Tres vidas secretas*.

John D. Rockefeller, Walt Disney, Osama bin Laden (2008).

pieza de arte como de un talismán que se transporta. Se habla de los artistas como de individuos que tienen una estrategia particular para ocupar los espacios urbanos. Se habla de los artistas como de los industriales habitantes de una región pequeña pero no insignificante de la economía.

Quería saberlo porque tenía la sospecha de que algunas de estas maneras de hablar están en nuestras mentes cuando nosotros, cualquiera de nosotros, hoy, nos ponemos a pensar en arte, a hablar del arte. Y es probable que se combinen, en diferentes puntos del espacio social, de maneras siempre disonantes. Decimos una cosa y pensamos en otra. Decimos que en el arte se exploran maneras de percepción o pensamiento inusuales y, de repente, recordamos que se acaba de subastar una pieza de Jeff Koons por setenta y nueve millones de dólares. Decimos que tal o cual barrio de la ciudad se ha transformado a causa del influjo de artistas que se han vuelto sus repentinos residentes y, en seguida, pensamos que sería bueno, si quisiéramos consagrar considerables períodos de tiempo a las tareas de la creación (pero ¿es que somos creativos?; y si no lo somos, ¿deberíamos aprender a serlo?) sería bueno conseguir tal o cual clase de trabajo. Si algo más o menos definido pensamos sobre el arte, si alguna noción discreta subsiste en la corriente de discursos, es el resultado momentáneo de combinaciones de figuras y motivos que no pueden, tememos, durar.

Quería, entonces, saber de cuántas maneras la gente habla de arte. Lo que van a leer, si es que lo hacen, es una parte de lo que pude recoger (y que, por alguna u otra razón que sería tedioso precisar, encontré interesante, por lo brillante, por lo odioso, por lo, bueno, representativo) de la pila de revistas que durante esa semana, un poco al azar, junté. La mayor parte de estos artículos están dedicados a alguno de los detalles de la vida en los pa-

rajes que frecuentan los pintores, los escultores, los videastas, los “plásticos”, pero hay un texto dirigido sobre todo a escritores y otro a lectores que hayan estado últimamente pasando lo mejor de su tiempo en la red. Hay algunas cosas que lamento. Una es que el discurso universitario esté representado aquí por una performance particularmente débil. Se trata del artículo de Rosalind Krauss, que escribió, a partir de los '70, una serie de libros valiosos (aunque, de alguna manera, limitados). En estos artículos adaptaba algunos motivos de la teoría francesa a la lectura del arte contemporáneo que, como se hacía por entonces, se veía ejemplificado principalmente por cierto arte norteamericano del presente además de los que Krauss veía como sus antecedentes europeos. Tal vez la curiosa apatía del artículo venga de la sospecha de la autora de que esta época tal vez ya no sea la nuestra. Por un lado, la clase de teoría que practica encuentra dificultades crecientes para producir novedades; por otro lado, el arte norteamericano pasa por un momento debilísimo y, por eso, es realmente imposible creer que uno está, como la gente podía creerlo, en el sitio donde se ponía en juego lo esencial de lo que hay para poner en juego en el arte. Es que estamos en un mundo policéntrico, como cualquiera que lea las mismas revistas que yo leía puede comprobar (y como puede comprobar, supongo, el que lea este dossier). Hasta hace poco la gente era pro-pensa, cuando formaba mentalmente el mapa o el modelo del universo del arte extendiéndose en la historia, a componer la línea del tiempo como si esta línea pasara por algún punto determinado del planeta y desde allí arrastrara a los otros, rebeldes o dóciles, puntos. Pero esa ilusión se nos ha vuelto imposible: no podemos creer que el universo en cuestión es impulsado por una corriente definida, que la línea del tiempo es,

en su vago volumen, atraída por algún atractor particular. Esto es algo que, por si hacía falta, pude, otra vez, comprobar. Otra cosa que lamento es que la fidelidad a mi propia regla hizo que tuviera que privarme de incluir una pieza en particular. La revista que leo con más frecuencia es *New Yorker*. En la revista de la semana anterior había aparecido un texto del escritor japonés Haruki Murakami. Murakami (a quien los lectores tal vez conozcan: si no, valdría la pena que lo hicieran) se ha dedicado durante tres décadas a correr. A correr seriamente. A correr doscientos kilómetros por más, más de siete kilómetros por día. A correr maratones. El artículo era un avance de un libro que acaba de salir y tiene este título: *What do I talk about when I talk about running* (*De qué hablo cuando hablo de correr*). Se trata de una memoria de Murakami como corredor, y de una reflexión sobre los vínculos remotos o próximos entre el ejercicio de correr y el ejercicio de escribir. Pero un ejercicio como éste exige que uno se mantenga en los límites que marca la regla en su absurda rigidez, y el texto de Murakami pertenece a otra semana. Pero lo que más lamento es que no haya sido posible reproducir los artículos completos: el precio de los derechos de reproducción sería imposible de pagar para una publicación como ésta. Por eso hemos tenido que reducirnos a publicar extractos. Naturalmente, hubiera sido mejor publicar los artículos completos (el dossier sería, para bien o para mal, más largo), pero los lectores pueden darse una idea muy precisa de los textos. Para que estos extractos se entiendan, hemos tenido que escribir algunas minúsculas introducciones, donde aclaramos algunos detalles del contexto y decimos qué es lo que falta. Guadalupe Maradei (que hizo el trabajo necesario de organización) escribió algunos de estos textos, yo escribí otros. Las traducciones fueron hechas por

Fabrizio Forastelli, Ximena Federman y Luciana Olmedo-Wehitt.

Así que lo que puede encontrarse a continuación es un informe sobre las condiciones de vida de los artistas en los Estados Unidos; un fragmento de una declaración de principios del artista Thomas Hirschhorn; el relato de un día en la vida de una promotora cultural de Los Angeles y del vicepresidente de Christie's en Hong Kong; un artículo sobre el *arte povera*; una breve descripción de dos espacios gestionados por artistas; el nombre y las direcciones en la red de otros veinte; un artículo sobre los efectos sobre la lectura de la visita constante a la red; una serie de consejos que una escritora, reflexionando sobre su práctica, les propone a otros potenciales escritores; y un misterioso relato sobre un ícono viajero. Para quien quiera consultar los textos completos, estas son las referencias:

- ROBERTS, Sam. "A 21st-Century Profile: Art for Art's Sake, and for the U.S. Economy, Too". *New York Times*, 12 de junio de 2008.
- HIRSCHHORN, Thomas. "Why? Why? Why" Separata de *Art Review*, junio de 2008.
- FINKEL, Jori. "Bettina Korek" y Lara Day, "Ken Yeh", de "A day in the life". *Art + Auction*, junio de 2008, pp. 124-127.
- KRAUSS, Rosalind. "Giovanni Anselmo: matter and monochrome", *October* 104 (Primavera de 2008).
- CARR, Nicholas. "Is Google making us stupid?" *The Atlantic*, junio/julio de 2008, pp. 56-63.
- WU, Daven. "Artists reunited". *Wallpaper*, junio de 2008, pp. 126-131.
- SMITH, ZADIE. "That crafty feeling". *The believer*, vol. 6, n. 5 (junio de 2008), pp. 5-12.
- JANCO, Marcel. "View: an opinionated guide to commercial and non-commercial spaces run by artists". *Uovo*, n. 17, pp. 307-431.
- MANTEL, Hilary. "My traveling icon". *Granta*, n. 101, pp. 35-37.

Perfil del siglo XXI: arte por sí mismo, y para la economía norteamericana, también...

¿Serán los artistas una especie en extinción o en constante incremento? ¿Es posible vivir del arte? ¿Bien o mal? ¿Y en dónde? En un reciente artículo publicado en *New York Times*, Sam Roberts propone una respuesta a estas preguntas a partir de un censo laboral realizado en Estados Unidos en el año 2005. Los resultados obtenidos en esa oportunidad brindan números que serán sorprendentes para algunos: el 14% de la fuerza laboral del país es artista (según la definición más bien expandida que el lector notará que el autor usa), y reconoce esta profesión como su principal empleo, duplicando el resultado de 1990. De repente, sabemos que la cantidad de artistas en Estados Unidos supera a la de los miembros de cualquier otra profesión.

Sam Roberts

“En el año 2005 cerca de dos millones de norteamericanos dijeron que su forma principal de empleo era aquella brindada por trabajos que el censo define como ocupaciones artísticas –incluyendo arquitectos, diseñadores de interiores, vitrinistas. Su ingreso combinado rondaba cerca de los \$70 billones de dólares, una media de \$34.800 dólares cada uno. Otros 300.000 declararon

que ser artista era su segunda ocupación. El porcentaje de artistas mujeres, negros, hispanos y asiáticos es mayor entre los jóvenes. Entre los artistas menores a los 35 años, los escritores son el único grupo en el cual 80% o más son blancos no hispanos. En total, el número de mujeres supera al de hombres en las categorías de bailarines, diseñadores y escritores únicamente. De manera similar, al mismo tiempo que un 60% de los fotógrafos profesionales son hombres, en

la categoría de menores de 35 años figura una mayoría de mujeres con 60%. Como la población en general, desde 1990, el número de artistas ha crecido de forma más acelerada en el Oeste que en el Sur, pero el Estado de New York, seguido por California, Massachussets, Vermont y Colorado, tiene la mayor cantidad de artistas per capita. California alega contar con el mayor número de actores per capita; Nevada, la mayor cantidad de bailarines y animadores; Vermont el mayor número de escritores; Tennessee, más músicos; New Mexico más artistas plásticos; Massachusetts más arquitectos y diseñadores (incluyendo, entre otros, diseñadores de indumentaria, gráficos, de interiores, publicistas y vitrinistas); Hawai la mayor cantidad de fotógrafos y North Dakota (donde abundan las radios) la mayor cantidad de locutores. Para el año 2005, la proporción de blancos no hispanos entre los artistas bajó al 80% en relación al 86% registrado en 1990. Sin embargo, la proporción de negros, 5%, se mantuvo igual.

De entre todas las metrópolis, San Francisco es líder en cuanto a la proporción de artistas que conforman su fuerza laboral, seguida por Santa Fe (que tiene el primer puesto en cuanto a escritores y artistas plásticos), Los Ángeles, New York y Stamford-Norwalk en los suburbios de Connecticut. El Top 10 también incluye a Boulder, Colorado.; Danbury, Connecticut; y Seattle. Orlando, en Florida, lidera en lo que a locutores y actores se refiere.

El reporte "Artists in the Workforce", realizado por by Sunil Iyengar, el director del National Endowment for the Arts para investigación y análisis, identificó 185.000 escritores; 170.000 músicos y cantantes; cerca de 150.000 fotógrafos; alrededor de 40.000 actores y 25.000 bailarines (estos tienen la edad media más baja, 26, y la mayor proporción de trabajadores pertenecientes a diversas minorías, 40%).

Los únicos artistas cuyas categorías dismi-

nuyeron desde 1990, en forma grupal, fueron los artistas plásticos, directores de arte y animadores cuyo número descendió de 216.000 a 278.000. El número de locutores también sufrió una caída.

De cada cuatro artistas, más de uno vive en California y New York, donde sus números son aplastantes comparados con las colonias artísticas en otros estados. New Mexico, Vermont, Hawai y Montana ocupan el primer puesto en cuanto a artistas plásticos per capita, pero el total de los mismos es de 7.000, comparado con 66.000 en California y New York en forma combinada. Desde el año 2000, Minnesota, New Jersey, Rhode Island y New Mexico acrecentaron la proporción de artistas en comparación con todo el resto de sus trabajadores.

El Sr. Gioia atribuye la expansión de los artistas más allá de los clusters urbanos tradicionales al crecimiento de las instituciones culturales en las ciudades incipientes del sur y del oeste; la movilidad de la fuerza laboral; la tecnología que le permite a un pintor en Santa Fe alcanzar una mayor audiencia y al alto costo de vida en ciudades como Boston, New York, San Francisco y Los Ángeles.

En total, el ingreso promedio que declararon los artistas en el año 2005 fue de entre 34.800 y 42.000 dólares para los hombres y 27.300 para las mujeres. El ingreso promedio del 55% de los artistas que dijeron haber trabajado full-time durante todo el año fue de 45.200 dólares.

En forma general, generan más del ingreso nacional promedio (30.100 dólares). Tienen una educación superior pero ganan menos que otros profesionales con el mismo nivel de estudios. Tienden a ser autónomos (uno de cada tres aproximadamente, con tendencia creciente) y es poco común que trabajen full-time durante todo el año. (De entre todos los artistas, son los bailarines aquellos que registran el promedio anual de ingresos más bajos y son los arquitectos los que registran

el promedio de ingresos más alto (20.000 y 58.000 dólares, respectivamente.)
“Muchos actores están desempleados,” dijo el Sr. Gioia, “pero uno de los estereotipos que estamos intentando desacreditar es aquel que cree que la mayoría de los artistas son marginados y desempleados.”
Alrededor de un 13% de aquellas personas que declaran que su principal ocupación es la de ser artista también tiene un segundo empleo – registrando así, el doble de casos que aquellos que tienen dos empleos en otras actividades. La mayoría de los artistas trabaja para empresas con fines comerciales, el 8% de ellos lo hace para particulares y entidades sin fines de lucro y un 3% trabaja para el Estado.

Mientras que el número de artistas se duplicó entre los años 1970 y 1990 debido al crecimiento en el número de teatros, galerías, orquestas, universidades y establecimientos comerciales, su crecimiento desde 1990 hasta ahora ha sido proporcional al de toda la comunidad laboral norteamericana. Ahora representan el 14% de la fuerza laboral. Es decir, casi tantas personas como el personal activo y de reserva de las Fuerzas Armadas.”

Extracto de: ROBERTS, Sam. “Perfil del siglo XXI: arte por sí mismo, y para la economía norteamericana, también...” (A 21st-Century Profile: Art for Art’s Sake, and for the U.S. Economy, Too). New York Times, 12 de junio, 2008.

ESTA SEMANA

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

Thomas Hirschhorn nació en Suiza en 1957 y vive desde hace muchos años en Francia. Al comienzo de su carrera, en los '80, era parte de un grupo de diseñadores gráficos comunistas, llamado "Grapus", del cual pronto se separó para operar en galerías, en museos, y, sobre todo, cada vez más, en espacios públicos, como es el caso de una serie de monumentos, de pabellones, de arquitecturas anómalas dedicadas a Gilles Deleuze, a George Bataille, a Baruch de Spinoza, a Ingeborg Bachmann, a Robert Walser. Una apariencia de hipersaturación y caos es característica tanto de los trabajos de Hirschhorn como de un folleto que hace poco publicó como separata de *Art Review* bajo el título "¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?", del cual incluimos aquí un fragmento. Con la excusa de dar a conocer cuáles fueron los puntos de partida de su obra "Cavemanman" (una instalación presentada hace algunos años en una galería de New York), el artista se explica de este modo:

Thomas Hirschhorn

"¿Qué es lo que quiero?"

Creo que el arte es resistencia, que "el arte como arte" es resistencia. ¡Sí, creo en esto! El arte está constantemente resistiendo la dictadura que significan los hechos económicos, culturales, sociales y religiosos que lo rodean. No estoy diciendo (ni nunca dije) que yo sea

un subversivo ni que sea alguien que se resiste. Sería erróneo y pretencioso sostener eso, porque la subversión y la resistencia no son cosas que deban ser afirmadas. No se trata de una teoría —es algo que se practica, que se ejercita. Es erróneo porque no soy yo el resistente, no es el artista quien es subversivo; es el arte el que resiste y el que puede ser subversivo. Y quien es desobediente no es

el arte, sino yo. También es pretencioso porque la lucha –como artista– que significa trabajar con el mercado –no para el mercado ni en contra del mismo– nunca se gana, esa lucha debe hacerse todos los días. Mantener la desobediencia, no resignarse ni conciliar, como dije, significa actuar con pasión e irracionalmente. La irracionalidad es muy importante para mí, y esto no es una contradicción con lo que antes dije (“Quiero estar de acuerdo con el mundo en el que vivo”). Porque estar de acuerdo no significa que uno deba aprobar cualquier cosa, ni tampoco consentirla. Estar de acuerdo es una iluminación, es un don, una herramienta, un arma. Estar de acuerdo significa tratar de modificar la realidad, intentando luchar contra ella con el objetivo de cambiarla. Estoy seguro de que sólo cuando estoy de acuerdo puedo tener una chance de cambiarla. No estar de acuerdo significa soñar o escapar; estar de acuerdo significa ir más allá de las teorías y los hechos. Estar de acuerdo significa actuar tomando responsabilidad hacia todo. Estar de acuerdo también significa hacerse responsable por aquello por lo que uno no puede hacerse responsable. El arte es la herramienta para tomar esta responsabilidad. Para mí el arte es una herramienta para confrontar el mundo, la realidad y el tiempo en el que estoy viviendo. Y esta herramienta, el arte, es necesaria especialmente para trabajar en el espacio público, en el que tengo que realmente estar de acuerdo con la realidad.

¿Cuál es mi postura?

No soy un filósofo, soy un artista; no estoy filosofando. Mi trabajo, mi obsesión, mi pro-

blema –pero al mismo tiempo mi objetivo como artista– es dar forma, afirmar formas y sólo hacer afirmaciones a través de la forma. Lo que es peligroso es caer en la trampa de la negación a dar forma, y lo que es realmente peligroso es aceptar la idea de la particularidad en las formas, en lugar de la forma universal. ¡Si el arte tiene un poder, ese es el poder de la universalidad! Quiero lograr una forma universal. Quiero luchar contra la tendencia de evitar dar forma. El particularismo es uno de los temas que evitan confrontar la cuestión de la forma. Cada vez que se habla de particularismo en relación con el arte, veo que eso funciona en contra de la forma, en contra de mi propia forma. Yo mismo me siento a veces ridículo al estar dando forma a algo, pero creo que está en mí como artista apoyar esta ridiculez, y no tengo miedo de confrontar la ridiculez de la forma. Quiero tomar el riesgo de hacer una forma universal con toda la increíble fragilidad que ello implica, pero también con su hermoso poder. Para mí, aceptar lo Otro, alcanzar lo Otro, confrontar lo Otro, dialogar con el Otro, significa intentar aceptar, alcanzar, tocar, confrontar al universo entero. Estoy en un universo, estamos todos en el mismo universo. Para llegar a la universalidad intento estar libre con lo que viene de mí mismo, mis contradicciones y paradojas; quiero pelear en el caos y la falta de claridad sin neutralizar a lo Otro, ni a mí mismo; y no quiero ser neutralizado por los particularismos. Una forma universal no pretende neutralizar, una forma universal confía en su propia libertad.

¿Cuál es mi postura?

Ya dije que había fragilidad, pero ¡También

hay poder! La fragilidad nunca está exenta de poder, porque ¿no es la fragilidad una especie de resistencia al poder? Yo uso materiales “frágiles”, materiales de la vida cotidiana, trato de evitar trabajar con materiales “arty”. Trabajo con materiales que todo el mundo conoce y usa, que todos reconocen como materiales pobres, materiales que no están sobrevalorados y materiales que no intentan intimidar –esa es la razón por la cual los elijo– y porque quiero incluir esos materiales y no otros. El poder viene de la decisión de tomar esos materiales. La fragilidad viene de mi manera de trabajar, todo artesanal, casi de manera anacrónica hoy en día. Hacer algo con mis propias manos no hace al objeto más importante. Que sea muy grande tampoco lo hace más importante, pero significa que estoy comprometido a este objeto, y al mismo tiempo agrandar esta figura la hace más vacía. El compromiso y el vaciamiento simultáneos borran el significado, sugiere un nuevo significado; un significado diferente. Esto es lo que me interesa. ¡Trato de darle significado a la decisión de

agrandar mi trabajo! Esta es la fragilidad, la afirmación, la irracionalidad y esto no es abuso de poder al amplificar mis figuras. Creo que hay un reto en la cuestión de los materiales: necesito que me guste el material con el que estoy trabajando, este amor es egoísta y exclusivo. Si no amara el material con el que estoy trabajando de una manera tan absoluta, autista y egoísta, significaría que le estaría dando importancia. No quiero que el material sea importante como tal, pero creo que el amor hacia el material con el que estoy trabajando puede hacer que éste adquiera universalidad. Entiendo a la universalidad como una esperanza, como una máquina de esperanza, siendo la universalidad la herramienta para construir un mundo de igualdad y libertad. Y la universalidad como una herramienta para luchar contra el odio y el resentimiento”.

Extracto de: HIRSCHHORN, Thomas.
“¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?” (“Why? Why? Why?”), Separata de *Art Review*, junio de 2008.

Walter Hurst disfruta
ramona en La Feliz!

Natural Trends,
naturalmente suscriptos.

Un día en la vida de Bettina Korek

Power players: jugadores poderosos. Cinco de ellos son los que nos presenta un artículo publicado en *Art + Auction*, una revista primariamente destinada a los coleccionistas. El artículo nos revela qué cosa hace cada uno de ellos en un día típico de su vida (es posible que no haya habido ningún día en particular en que estos hombres y mujeres hayan hecho exactamente lo que Finkel nos dice que hicieron, y los relatos se hayan compuesto montando actividades repartidas en periodos más largos). De los cinco personajes que el artículo presenta, incluimos sólo dos.

Jori Finkel

Bettina Korek tiene 29 años. Nació en Los Ángeles, en una familia rica. Estudió en Princeton; primero había escogido especializarse en economía pero acabó graduándose en historia del arte. Su primer trabajo fue en el Los Angeles County Museum of Art (LACMA), donde solamente permaneció dos años; luego se convirtió en una operadora independiente. Su primera exploración de las posibilidades de la escena del arte en Los Angeles para una mujer con la clase de proyecto que había concebido fue organizar una subasta de beneficencia; pronto multiplicaba los

eventos (fiestas, exposiciones, cenas). Tal vez su iniciativa más importante hasta el momento haya sido la formación de una suerte de liga de coleccionistas jóvenes a la que le dio el nombre de Avant-garde. Hace poco, Korek fundó su propia compañía de programación, For Your Art, y una consultora en marketing y comunicación, FYA World. El día en que la encontramos, un sábado de marzo, Korek se ocupa de un proyecto de fund-raising, "One Night Only", en el Broad Contemporary Art Museum (BCAM), que está principalmente dedicado a la colección del magnate Eli Broad. Al final de la noche habrá recaudado \$75,000 dólares.

7:15 A.M. Se despierta en su departamento de Westwood con el sonido de lo que describe como el “horrible beep” del reloj despertador.

7:45 A.M. Corre unos 40 minutos en una máquina de entrenamiento combinado que está en el gimnasio que construyó en su sótano. Mientras corre, lee los periódicos Los Angeles Times y New York Times. “Mi BlackBerry está casi siempre conmigo”, dice.

8:45 A.M. Sube a su Volvo SUV negro y maneja hasta Frédéric Fekkai, en Beverly Hills, donde su estilista Liz le corta el pelo y le hace un brushing.

A las 10:21, en su casa, recibe un llamado telefónico de Frazer Burkart, el vicepresidente de una conocida empresa financiera privada, el Carlyle Group. Hay ciertos problemas con los que quieren comprar entradas para el evento a último momento (pero no debiera ser difícil resolverlos).

11:10 A.M. Vestida con simpleza, llevando jeans, un sweater negro y sandalias de cuero, maneja rumbo a la galería de arte Regen Projects: ha organizado una visita para algunos amigos Avant-Garde, la mayoría en sus veintipico, que visten jeans y zapatillas.

11:30 A.M. Una vez en la galería Regen, les presenta a Kevin Salatino, principal especialista de grabados y pinturas en el LACMA, quien les habla acerca de coleccionar dibujos. Korek, por su parte, colecciona obras en papel; su última adquisición fue un “pequeño dibujo de una ola hecho por Robert Longo”, comprado en la Galería Margo Leavin Gallery, al final de la calle. Entre los jóvenes mecenas del arte –de pie frente a obras de artistas de la talla de Lawrence Weiner, Lari Pittman y Liz Larner– están el manager de inversiones Nico Mizrahi y el productor de Hollywood William Sherak (Daddy Day Camp), que dice que ha sido miembro de Avant-Garde antes de descubrir de qué se trataba. “No se le puede decir que no a Betina: si ella quiere un cheque, le haces un

cheque”, dice. “Incluso si no tienes idea de con qué fines estás haciéndolo”. Korek colabora con su obstinada persistencia: “Al principio, yo sólo suplico y suplico”.

12:30 P.M. Se retira con un grupo de personas que incluye a Sherak y su mujer Ginger a disfrutar de un almuerzo ligero en el restaurante Comme Ça, en Melrose.

Los siguientes 20 minutos los emplea en estacionar su SUV. Por fin, desciende. Ha ordenado café con leche de soja y una clara de huevo revuelta. Se queja de que la gente de la industria del entretenimiento no se entera nunca de las actividades artísticas (por eso ha fundado su compañía). Dos horas más tarde, la encontramos en un sitio de exposiciones en un barrio distante, observando una instalación realizada en colaboración por Wade Guyton y Kelley Walker. Una vez que la ha observado, discute con una de las directoras del sitio cierta campaña de publicidad que ha diseñado. A las 4:10, está en el cumpleaños del hijo de una pareja amiga (ha llevado un pastel de limón) y, a las 5:30, en casa.

6:50 P.M. Vestida en un vestido de fiesta negro de Galliano con un chal de plumas negro de Sonia Rykiel, maneja en dirección al LACMA para la preparación de la fiesta de Avant-Garde. Se encuentra en el edificio principal con la curadora de fotografía del LACMA, Charlotte Cotton, que ha ayudado en la “curaduría” de los eventos de esta noche. Se dirige a ver cómo un grupo musical inspirado en el cabaret, My Barbarian, ensaya la canción final de su show, “One Night Only”.

8:00 P.M. En el pabellón de entrada al BCAM, hace de anfitriona, recibiendo amablemente a los invitados, a la mayoría de los cuales conoce. Hay nombres importantes como la escritora, diseñadora y realizadora cinematográfica Liz Goldwyn; la actriz de The Office Rashida Jones; el actor Will Kopelman y la diseñadora Alexandra von Furstenberg. “Estoy muy feliz con el resultado final” –Korek dice.

9:45 P.M. Para documentar la noche, el comité de organización de la fiesta se reúne para una foto grupal fuera del BCAM en la nueva instalación de Chris Burden, Urban Light. La pieza consiste en docenas de piezas recuperadas de faroles Art Decó de hierro fundido dispuestas en una formación arquitectónica. Cuando todas se encienden, ¿quién necesita una alfombra roja?
A las 11:45, pasa nuevamente junto a Urban

Light, en dirección a su auto. A las 12:05, llega a un club llamado Villa, para "la post-fiesta no oficial". Solamente se queda 15 minutos. Luego, vuelve a casa."

Extracto de: FINKEL, Jori. "A day in the life of Bettina Korek" , Art + Auction, June 2008, pp. 124-127.

Versión original en: <www.artinfo.com/news/story/27668/a-day-in-the-life-bettina-korek>

ESTA SEMANA

Un día en la vida de Ken Yeh

Lara Day

“Ken Yeh es el vicepresidente de Christie’s Asia. La sede de la compañía está en Hong Kong. Yeh vive en esa ciudad pero, como es natural, viaja constantemente: para encontrarse con clientes, para dictar seminarios, para encargarse del marketing de ventas a clientes asiáticos que visitan las sedes de New York y Londres. Yeh nació en Taipei, Taiwán, y estudió literatura francesa en la universidad. Fue estudiante de la Sorbonne de Paris y recibió entrenamiento en la cocina del restaurante de Jacques Cagna, también en Paris. En Manhattan, más tarde, estableció y dirigió la Eastlake Gallery y recibió un MBA de la Universidad de Columbia. Habla con fluidez el inglés, el francés, el mandarín y el taiwanés. Adora la ópera, el ballet, el cine y la comida gourmet. Estos últimos tiempos, se ha estado consagrando a incrementar la presencia de Christie’s en Asia. Como parte de este programa, en abril se presentaron en el hotel Grand Hyatt de Hong Kong algunas de las piezas estelares de las subastas de Londres y New York. La noche antes de la inauguración, la casa organizó un preestreno en un club privado llamado Kee Club. Ese día, Yeh se despierta a las seis de la mañana y prende de inmediato (es lo que siempre hace) su BlackBerry. Christie’s de New York está a 12 horas de diferencia horaria. A las 6:30 los llama. El próximo par de horas está destinado a los e-mails. **8:55 A.M.** Vestido con una limpia y almidonada camisa blanca y un impecable traje gris hecho a medida, recoge su “portafolios” (una

bolsa de Christie’s color rojo rubí) y comienza su caminata de 10 minutos, su modo predilecto de transporte, hacia el Kee Club.

9:14 A.M. En el Kee, él y su colega de Christie’s, Guy Bennett, que ha llegado desde New York, supervisan la instalación de la exhibición, cuyo programa incluye un Miró, un Matisse, un Bacon, un Warhol y Le pont du chemin de fer à Argenteuil, de Monet del año 1873, estimado en 40 millones de dólares. “El Monet es mi favorito”, dice Yeh, alejándose del cuadro para admirar el uso que el pintor ha hecho de la luz. Ordena que se modifique la iluminación del Monet, que el Matisse sea protegido con un vidrio especial, y que el Bacon sea trasladado a la entrada principal. “Esta pared es demasiado delgada para sostener un marco tan pesado”, dice Yeh midiendo el peso del mismo con la palma de su mano.

10:48 A.M. Telefona para pedir un auto de la compañía (“parece que va a llover”, comenta) pero no sin antes frotar con un pañuelo una mancha ficticia en el marco del Miró.

En este auto, se dirige a la Kwai Fung Hin Gallery, que expone pinturas y esculturas chinas contemporáneas. Se encuentra con la propietaria, Catherine Kwai, a quien invita a que asista al evento de esta noche. Le asegura que, a pesar del torbellino financiero que ha estado desplegándose en los Estados Unidos, no hay razón para temer por el mercado del arte.

12:00 P.M. Se retira hacia a la sede central de Christie’s, en Alexandra House. Allí, Sue Tsao, una coleccionista de joyas de Taiwán proveniente de L.A, está buscando un diamante verde junto a Vickie Sek, directora

de joyas y objetos de jade en Asia. “Ken es tan malcriado...”, bromea Sek. “Siempre pide la mejor comida, el mejor arte”. Yeh señala que en su actividad se pone mucho en riesgo. Sus clientes “pagarán entre cinco y diez millones de dólares por una obra que yo les recomiende”.

1:05 P.M. Navega por un laberinto de puentes peatonales para llevar a almorzar a Tsao al restaurante L’Atelier de Joël Robuchon. Se sientan en los altos taburetes de la resplandeciente barra de mármol negro. “Preferiero –dice– sentarme aquí para poder observar cómo cocinan”.

A las 2:45, en el Mercedes que lo ha estado transportando, telefonea a un cliente importante de Taipei y recibe una llamada de Shanghai (lo han invitado a que dicte una conferencia). A las 3:03, se encuentra con un empresario local llamado Richard Ho, que colecciona principalmente objetos de arte y artesanías chinas. Yeh quisiera convertirlo para el arte contemporáneo. Pasan casi una hora juntos. Más tarde, Yeh está en su oficina de Christie’s, entre muebles tradicionales chinos. Hay que atender cuestiones menores: el control del presupuesto del proyecto de expansión de la sala de subastas en el Hong Kong Convention and Exhibition Center, o el progreso de las subastas de mayo en Hong Kong. A las 6:30, en el mismo edificio asiste a un cocktail dedicado a los participantes del Programa de Liderazgo anual de Christie’s, que educa a miembros del staff para convertirse en los futuros líderes de la compañía. A las 7:04, por fin, sale.

7:14 P.M. En la entrada de Kee, Yeh verifica la lista de invitados (una mezcla de VIPs y

potenciales clientes, además de una lista de nombres de la alta sociedad) antes de aceptar una copa de champagne Perrier-Jouët. Pasa la mayor parte de la velada conversando con sus posibles clientes.

“Muchas personas creen que el Impresionismo es cosa de coleccionistas viejos, pero esto no es verdad”, dice. “Si hay coleccionistas de este tipo de arte en sus treinta y pico en Europa, Taiwán y principalmente en China, ¿por qué no en Hong Kong?”

8:30 P.M. La fiesta está en su momento de mayor auge y Yeh se embarca en una conversación con el CEO de una compañía europea de bienes de lujo que está particularmente interesando en “La caresse des étoiles”, pintado por Miró en el año 1938 y estimado en un valor de dieciséis millones de dólares. El entusiasmo de Yeh aumenta. “¿Me creerías si te dijera que la primera vez que se vendió este cuadro se hizo a cambio de un abrigo?”, me pregunta, relatando cómo el marchante del artista entregó la pintura luego de la liberación de París, en 1944. Intercambia tarjetas personales con el CEO y lo invita a echar un vistazo a las otras obras presentadas en el Grand Hyatt durante el fin de semana. “Lo llamaré el viernes y le pediré que me haga una visita”, dice Yeh. “Con un poco de suerte, algo le llamará la atención”.

10:45 P.M. Los invitados se alejan lentamente de las obras exhibidas en el primer piso de Kee, atraídos por los canapés de caviar y otros exquisitos bocadillos que se ofrecen en el salón comedor, un piso más arriba. Yeh permanece en el primer piso con sus colegas y los dueños del Kee Club, Ma-

ria y Christian Rhomberg, que, ya tarde por la noche, ordenan una cena de fideos de arroz fritos, pato y ganso asados de Yung Kee, un reconocido restaurante cantonés. Yeh come su comida agradecido.

11:20 P.M. Los encargados del transporte de las pinturas llegan al lugar para llevárselas al Hyatt para el preestreno de mañana. Yeh, fi-

nalmente, se retira de la misma manera en que ha comenzado su día: en sus dos pies.

DAY, Lara. "A day in the life of Ken Yeh", Art + Auction, June 2008, pp. 124-127.

Versión original en:

<www.artinfo.com/news/story/27670/a-day-in-the-life-ken-yeh>

Giovanni Anselmo: materia y monocromo

Hace ya casi tres décadas, Rosalind Krauss, que es profesora en la Universidad de Columbia y editora de la revista *October*, comenzó a montar un breve sistema de herramientas de análisis inspiradas, sobre todo, en los escritos de Lacan y los anteriores de Georges Bataille. Si uno quisiera enterarse de sus resultados, debería leer un libro de 1993 llamado *El inconsciente óptico*. En este libro, Krauss describe lo que le parece ser una contradicción en el arte moderno, representada por, digamos, los rotorelieves de Marcel Duchamp, ciertos momentos de Max Ernst y de Picasso y los *drip paintings* de Jackson Pollock. El signo de esta línea genealógica es que la gobierna una pasión por lo informe, lo que resiste la reducción a un perfil estable, de bordes que la mirada podría recobrar. Informes son las apariciones que los sujetos no pueden incorporar enteramente a sus mundos sin que por eso residan en algún otro. Informes son, por ejemplo, las cosas cuando son afectadas por la entropía: las cosas que se disgregan o disuelven, que se aproximan a lo inerte, como los trabajos de, entre otros, el artista italiano Giovanni Anselmo. 'Torsione', por ejemplo, donde una barra de metal es sostenida (apresada, uno diría) por una tela torsionada adherida a la pared, o "Senza titolo (Struttura che mangia)", donde una planta de lechuga se comprime entre volúmenes de piedra.

"Desde su posición en el Turín de los sesenta, Giovanni Anselmo adoptó la entropía como su estrategia estética (...). "Torsione" (1968) vuelve visible la entropía, ya que el tenso resorte del trabajo alude a su integri-

dad formal como un hilo continuo, integridad que es pura ilusión en la medida en que el sacacorchos de tela que sirve de soporte a la barra de metal de la escultura ha sido consignado a una pérdida entrópica de distinción que transforma el trabajo en algo inerte. "Senza titolo (Struttura che mangia)" presenta la entropía de otro modo. A medida que la lechuga que separa dos pedestales de piedra se seca gradualmente, su masa encogida, a causa de la fuerza de gravedad, no resiste el peso de la piedra y permite que la estructura compositiva del trabajo colapse".

Krauss asocia estos trabajos de Anselmo con "las esculturas Prop de Richard Serra, hechas de planchas de plomo, a veces inclinadas unas sobre otras, a veces sostenidas por el peso de una barra inclinada que presiona hacia abajo", y en las cuales "la presión de la gravedad sobre el material maleable del plomo resulta en el colapso entrópico de las esculturas y en su pérdida de forma geométrica".

La estrategia del Arte povera que los trabajos de Anselmo, piensa Krauss, ejemplifican (el texto apareció en un dossier sobre el Arte povera) es resistirse a agregar "cualquier nuevo objeto a un ecosistema estético ya repleto, declarando que ya se han alcanzado los límites tanto de la producción como del consumo". Pero si uno, en tanto artista, no quiere agregar ningún objeto nuevo al mundo, ¿qué hace?

"Si no puede agregarse nada, entonces algo debe ser destruido. Esta es la lección de la economía general enseñada por Georges

Bataille en *La Part maudite* (La parte maldita, 1949), en donde Bataille consideraba, más allá de la ética del ahorro del capitalismo, los impulsos económicos casi impensables de aquellas civilizaciones antiguas construidas sobre la necesidad de derrochar (dépense). La economía del derroche era 'la parte maldita': la válvula de seguridad necesaria para un universo económicamente recalentado. Bataille había pensado en las economías del derroche a través de dos ejemplos etnográficos: uno era el derroche de sacrificios humanos tal como lo practicaban los antiguos aztecas; el otro, la costumbre de 'intercambio de regalos' y el ritual del potlach entre las tribus indias americanas del noroeste (como los Tlingit, los Haida y los Kwakiutl), que Bataille había conocido gracias a las clases que Marcel Mauss daba en la École des Hautes Études en París. El potlach era entendido como la batalla social violenta que mantenían dos jefes rivales y cuyo botín era la ganancia que se obtenía cuando alguno de ellos superaba el derroche del competidor. En el enorme fuego que el anfitrión había construido se arrojaban tinajas de aceite, pilas de frazadas y, en el último caso, las posesiones más valiosas de todas: los escudos de cobre esculpidos con el nombre propio. Ante cada acto de destrucción, el huésped estaba obligado a ofrecer una contradestrucción de bienes equivalentes o incluso más valiosos. En 1969 Anselmo recurrió a la estrategia de gastar energía. En "Respiro", dos barras de hierro atadas al piso que se expanden con cada aumento de la temperatura aprietan con fuerza una esponja para exprimir el aire que contiene y contraerla. Cuando las barras se aflojan, la esponja reabsorbe el aire de la atmósfera, se expande y rezuma más allá del espacio entre las barras. Es una alternancia como de pulmones que no sólo imita la 'respiración' de la esponja, sino que produce la

imagen de un gasto de energía: la reacción de la vida a las presiones del crecimiento."

No la parálisis, sino un movimiento impersonal, infinitesimal y constante es lo que observamos en trabajos como estos.

Bataille habla de 'condiciones geológicas' y de 'geofísica' para referirse al registro o índice de la masa compacta de organismos que hormigueaban en los orígenes de la vida. Anselmo reconoce su propia fascinación con estas 'condiciones' a través de la frecuente elección del granito para su trabajo. Los restos fosilizados de la vida primaria suspendidos en los bloques de granito o de antracita que emplea fueron, dice, 'previamente, vegetales o reptiles o también algo orgánico y animado, antes de la transformación de la corteza terrestre enterrada por aspectos de la vida que la ocultaban de la luz'. La oscuridad de la cantera de la cual los bloques deben ser excavados 'oblitara el tiempo que ha pasado entre nosotros y aquello que, precisamente, este material era entonces'. Fue precisamente en 'La pietra solleva il canovaccio' ('La piedra eleva la tela'), la serie de bloques de granito que Anselmo realizó en 1990 y presentó como un grupo sorprendentemente irónico de versiones de las pinturas monocromas modernistas exhibidas por Lucio Fontana y Piero Manzoni en los sesenta, que este 'tiempo obliterado' podría ser restaurado al ser empujado dentro de la verticalidad del campo visual."

¿Por qué un artista podría querer hacer esta clase de cosas? Para ensayar, por un lado, maneras de proceder que la tradición dominante había desfavorecido. Y para reaccionar a las circunstancias del entorno en que se realizan, como Krauss muy rápidamente, en el cierre de su breve artículo, lo sugiere.

1> Citado en Daniel Soutif, "The Act of Power or Suspended Time" (1985), in

Christow-Bakargiev, *Arte Povera*, p. 235.

“El capítulo final de La parte maldita estaba dedicado al Plan Marshall de Estados Unidos en la postguerra –que Bataille quiso explicar de acuerdo con su modelo de una dispersión solar sin precedentes². Ningún italiano podía vivir en Turín, adonde Anselmo se mudó en los sesenta, sin experimentar el Miracolo italiano, una reestructuración económica e industrial financiada por los 13 billones de dólares en préstamos del Plan Marshall, que financió la reconstrucción de las fábricas de Fiat y Olivetti, entre otras. El beneficio que obtenían los norteamericanos a través del Plan Marshall estaba claro para todos. Las reconstruidas democracias europeas estaban destinadas a ser un bastión contra la difusión del socialismo. Aún más, el poder de consumo de los nuevos trabajadores iba a asegurar un balance de comercio positivo para los Estados Unidos. El plan, entonces, era una colonización de Europa a la que el Arte Povera reaccionó del modo más hostil posible.

En este contexto, lo pobre no es ni lo ‘puro’ ni lo ‘entrópico’. Es una forma truculenta de desafío (como en la guerra de guerrilla de Celant, que se propone resistir cualquier incremento de los objetos de consumo o producción), en la que lo pobre es el punto débil subversivo del ‘derroche’ (la resistencia guerrillera podría ser concebida como ‘modernismo del Plan Marshall’). Al introducir el concepto de derroche, Bataille mostró que se aplicaba a animales y plantas tanto como a fenómenos culturales de sacrificio y potlach. ‘Un organismo vivo’, escribió, ‘recibe normalmente más energía de la que necesita para mantenerse con vida. Si el exceso no puede ser absorbido completamente en su crecimiento, debe ser gastado, se quiera o no, gloriosa o catastróficamente’”.

Fragmentos tomados de: KRAUSS, Rosalind. “Giovanni Anselmo: matter and monochrome”, *October* 104 (Primavera de 2008)

2- Agradezco a Jaleh Mansoor, cuya disertación me llamó la atención por primera vez sobre la relación entre el

Plan Marshall y la monocromía: *Marshall Plan Modernism: The Monochrome as the Matrix of Fifties Abstraction*

(Columbia University, 2006)

ESTA SEMANA

¿Google nos está convirtiendo en estúpidos?

Links, resúmenes, downloads, toda una serie de recorridos posibles, cada uno de ellos conduciendo a vastos depósitos de informaciones, se presentan ante nosotros cuando nos ponemos (lo hacemos todo el tiempo) frente a una pantalla. Pero uno podría preguntarse si la influencia de Internet está confinada a los minutos y las horas que pasamos frente a las pantallas en cuestión. Nicholas Carr, reflexionando sobre su experiencia personal y la de algunos conocidos, ha llegado a tener la certeza de que el Internet está destinado a producir importantes efectos sobre la cognición y el desarrollo intelectual del ser humano: todo cambiará, muy pronto, incluso el aparato de la memoria y la facultad de interpretar estímulos visuales y auditivos. Y entonces –piensa– se nos presentará un nuevo peligro: cuanto más tiempo nos pasemos navegando, cuanto más incurramos en las diversas distracciones que la red, a su manera, nos ofrece, más posibilidades tendrán, quienes controlan esa tecnología, de capturar nuestros recursos para hacer rentables sus negocios.

Nicholas Carr

“Durante los últimos años he tenido la incómoda sensación de que alguien, o algo, ha estado jugueteando con mi cerebro, ajustando los circuitos neurológicos, reprogramando la memoria. La mente, hasta donde puedo darme cuenta, no se me está yendo, pero sí está cambiando. No pienso en la forma en que solía hacerlo. Lo percibo especialmente cuando estoy leyendo. Antes me era fácil sumergirme en un libro o un artículo largo. Mi mente quedaba atrapada por la narración o las vueltas del argumento, y podía pasar horas paseando por largos caminos de prosa. Ahora, esto sucede muy de vez en cuando. Mi concentración se dispersa después de unas dos o tres páginas. Me pongo inquieto, fastidioso, pierdo el hilo y empiezo a buscar otra cosa para hacer. Siento como si tuviera que arrastrar mi mente al texto una y otra vez. La lectura profunda que siempre me resultó natural ahora se me ha convertido en una lucha. Creo que sé lo que está ocurriendo. Hace más de una década que paso mucho tiempo online, buscando, navegando y a veces

sumando información a las enormes bases de datos de Internet. Internet es una bendición para mí como escritor. Las investigaciones que alguna vez requerían días revolviendo hemerotecas o bibliotecas ahora se pueden llevar a cabo en minutos. Una búsqueda en Google, un click en un hipervínculo y tengo el dato revelador o la cita jugosa que estaba necesitando. Aún cuando no esté trabajando, excavo en las montañas de información: leyendo y escribiendo e-mails, ojeando titulares y explorando blogs, viendo videos y leyendo podcasts, o tal vez saltando de link en link. (Aunque los hipervínculos son a veces semejantes a las notas al pie, los hipervínculos no te apuntan meramente a trabajos relacionados, más bien te propulsan hacia ellos.)

Para mí, al igual que para muchos, Internet se está convirtiendo en un medio universal, el conducto para la mayor parte de la información que fluye, a través de mis ojos y oídos, hacia mi cerebro. Las ventajas de tener acceso inmediato a un arsenal tan increíblemente rico de información son muchas y han sido ampliamente descritos y debidamente celebrados. ‘La perfección de la me-

moria de silicona', como escribió Clive Thompson de la revista online Wired, 'puede ser una gran ayuda al pensamiento'. Pero esa ayuda tiene un precio. Como señaló el estudioso de los medios Marshal McLuhan en los años 1960, los medios no son canales pasivos de información. Suministran la sustancia del pensamiento, y dan forma al proceso de pensamiento. Y lo que Internet parece hacer es astillar mi capacidad de concentración y contemplación. Mi mente ahora espera tomar la información tal como la distribuye Internet: en una corriente rápida de partículas. Una vez fui un buceador en el mar de las palabras. Hoy me muevo rápidamente por la superficie como si fuera en jet ski.

No soy el único. Cuando les cuento mis problemas con la lectura a mis amigos y conocidos —la mayoría de ellos están relacionados de alguna manera con las letras— muchos dicen que tienen experiencias similares. Cuanto más usan Internet, más tienen que luchar para mantenerse concentrados en escritos extensos. Algunos de los bloggers que suelo leer mencionan el fenómeno. Scott Karp, que escribe sobre los medios online en su blog, recientemente confesó que dejó de leer libros. 'En la facultad, me especialicé en literatura, y solía ser un ávido lector de libros,' escribió. '¿Qué pasó?' Y ensaya una respuesta: 'Tal vez la razón por la que haga todas mis lecturas online, no sea simplemente porque haya cambiado la forma en la que leo, sino más bien porque cambió la forma en la que pienso'.

Bruce Friedman, quien 'blogea' regularmente sobre el uso de las computadoras en medicina, también describió cómo Internet alteró sus hábitos mentales. "Perdí casi totalmente la habilidad de leer y absorber un artículo más o menos largo, sea por Internet o en papel," escribió a principio de año. Patólogo, veterano integrante de la Facultad de Medicina de la Universidad de Michigan,

Friedman profundizó la idea en una conversación telefónica. Su pensamiento, dijo, ha pasado a tener un carácter disgregado, reflejando el modo en que rápidamente lee por encima párrafos cortos de diversas fuentes online. 'Ya no puedo leer *La guerra y la paz*', admitió. 'He perdido la habilidad para ello. Aún una entrada en un blog de más de tres o cuatro párrafos es demasiado para absorber. Lo leo superficialmente'. Las anécdotas por sí solas no prueban nada. Y aún esperamos los experimentos neurológicos y psicológicos a largo plazo que proveerán un retrato definitivo de cómo el uso de Internet afecta la cognición. Un estudio sobre hábitos de investigación publicado recientemente, conducido por científicos de la University College London, sugiere que podríamos estar frente a un profundo cambio en el modo en que leemos y pensamos. Como parte de un programa de investigación de cinco años de duración, los investigadores examinaron registros electrónicos que documentaban el comportamiento de los usuarios de dos populares sitios de búsqueda, uno operado por la Biblioteca Británica y otro por un consorcio educacional del Reino Unido. Ambos proveen acceso a artículos de revistas, libros electrónicos y otras fuentes de información escrita. Descubrieron que las personas que utilizaban los sitios exhibieron "alguna forma de lectura superficial": saltaban de una fuente a la siguiente y sólo excepcionalmente volvían a alguna fuente ya visitada. Normalmente no leían más de una o dos páginas de un artículo o libro, antes de 'saltar' a otro sitio. A veces guardaban un artículo extenso, pero no hay evidencias de que alguna vez lo hayan leído. Los autores del estudio explican:

'Claramente los usuarios no están leyendo online de la forma tradicional; hay señales que nuevas formas de "leer" están emergiendo mientras usuarios "hojean enérgica-

mente” títulos, índices y abstracts buscando resultados rápidos. Casi pareciera que leen online para evitar la lectura tradicional.’

Gracias a la ubicuidad del texto en Internet, por no mencionar la popularidad de los mensajes de textos celulares, tal vez estamos leyendo hoy más de lo que lo hacíamos en las décadas de 1970 y 1980, cuando la televisión era nuestro medio preferido. Pero es un tipo de lectura diferente, y detrás de él hay un nuevo tipo de pensamiento –tal vez incluso un nuevo sentido del ser. ‘No somos únicamente lo que leemos,’ dice Maryanne Wolf, una psicóloga del desarrollo de la Universidad de Tufts y autora del libro *Proust y el calamar: La historia y la ciencia del cerebro lector*. ‘Somos cómo leemos.’ A Wolf le preocupa que el estilo de lectura que promueve Internet, un estilo que

pone la ‘eficacia’ e ‘inmediatez’ por encima de todo, podría estar debilitando nuestra capacidad para el tipo de lectura profunda que emergió cuando una tecnología anterior, la imprenta, hizo que trabajos largos y complejos de prosa sean comunes. Cuando leemos online, señala, tendemos a convertirnos en ‘meros decodificadores de información’. Nuestra habilidad para interpretar un texto, para las realizar ricas conexiones mentales de cuando leemos en profundidad y sin distracciones, se mantiene en gran parte desconectada.”

Extracto de: CARR, Nicholas. “¿Google nos está convirtiendo en estúpidos?” (“Is Google making us stupid?”) *The Atlantic*, julio/agosto de 2008, pp. 56-63. Versión original en: <www.theatlantic.com/doc/200807/google>

Mariano Fiore:
avanti con la suscripción!

El Museo Municipal de
Bellas Artes J. Sánchez
renovó desde Río Negro

ESTA SEMANA

Artistas reunidos

Daven Wu escribió, para la revista *Wallpaper*, cinco breves descripciones de lugares que artistas, músicos, arquitectos, diseñadores y programadores han construido, o de edificios que han acondicionado, en sitios anómalos. En algunos de estos lugares es posible vivir; en otros se trabaja o se expone. De las cinco descripciones incluimos dos. Las que faltan son las de un edificio previamente abandonado en Williamsburg, Queens, una comunidad de artistas en Lijian, un pequeño pueblo en la provincia de Yunnan, en China, y el Instituto de Diseño Ikejiri, en el distrito de Setagaya, en Tokio.

Daven Wu

“OLD SCHOOL

Debido al creciente aumento en los precios de los terrenos que rápidamente se acercan a aquellos de Londres y New York, no sorprende que los agentes inmobiliarios de Singapur estén convirtiendo viejas parcelas en shoppings y ostentosos condominios. A lo largo del camino, muchos edificios arquitectónicamente importantes se han desmoronado bajo la topadora, pero, por suerte, los agentes inmobiliarios se están dando cuenta del valor comercial e histórico de varios de los edificios remanentes en la isla. Uno de esos edificios es la Methodist Girl's School, un encantador edificio colonial de finales del siglo diecinueve. Localizado en lo alto de Mount Sophia, un barrio bucólico judío cerca de Little India, fue la última escuela de elección para varias de las familias adineradas de Singapur. Cuando la escuela se trasladó a una nueva locación en 1922, el

edificio de 105 años de antigüedad fue alquilado para albergar una escuela india y una academia para huéspedes, antes de caer en desuso, a finales de los años noventa. Pero una pequeña camada de treinta y pico arquitectos y creativos vieron el potencial en convertir las espaciosas habitaciones de techos altos y extensos territorios en una comuna creativa multi disciplinaria. El resultado, develado a fines del año pasado, se llama Old School.

Felizmente, los espacios libres de columnas y amplios pasillos fueron dejados casi intactos, con varios de los 2,5 millones de dólares (1 millón de libras) del presupuesto de renovación invertido en al arreglo de los descoloridos exteriores y los terrenos. Las viejas aulas, la biblioteca y el gimnasio alojan ahora inquilinos creativos. Donde las alumnas alguna vez saltaban a la sogá y coreaban tablas de multiplicar, ahora hay cafés, galerías vistosas y talleres. Entre aquellos que residen en el lugar se encuen-

tra el diseñador de modas Wykidd Song, los fotógrafos Mark Law y Wee Khim, los desarrolladores de los video juegos Mikoishi Studio y el maestro creativo Theseus Chan junto con la hotelera Chrstitina Ong.

El antiguo auditorio es ahora Osage, la galería de arte contemporáneo más grande de Singapur, mientras que las recámaras del coro y de la orquesta de la Filarmónica han también encontrado un lugar al que llamar hogar dentro de Old School.

Mientras tanto, los cinéfilos están encantados ya que la antigua sala de conferencias y la librería han sido convertidas en un cine independiente con 130 asientos de felpa que pasa únicamente películas realizadas en Singapur.

Mabel Tay, una de las colaboradoras del proyecto, espera que Old School brinde una plataforma para el descubrimiento de nuevos talentos. “Este no es solamente un lugar donde mostrar formas interesantes del arte”, dice. “Es también un lugar para

el estímulo y el intercambio, un espacio libre para jóvenes talentos para curar e interactuar.”

La idea de las comunidades creativas no es, por supuesto, nada nuevo; pero la Old School de Singapur representa un cambio significativo en la forma que los agentes inmobiliarios de la isla piensan acerca de los edificios antiguos.

11 Mount Sophia, Singapur,
Tel: 65.8222.228, www.oldschool.sg

KVARNBYN

Con sus angostas calles de adoquines y sus tradicionales edificios de madera suecos, Mòlndal, un pequeño pueblo a casi 8 kilómetros al sur de Gothenburg, parece un grabado de madera medieval. Esta impresión se ve reforzada por el complejo de edificios industriales que abrazan las pronunciadas pendientes de Mòlndalsfallen, un conjunto de rápidos que caen alrededor del pueblo.

En verdad, la referencia medieval no está

tan lejos: en la Edad Media, el área estaba dotada de molinos de granos y el barrio Kvarnbyn, en particular, tenía prósperas industrias de papel y textiles. Como consecuencia del cierre de las fábricas y los molinos en los años cincuenta, los edificios abandonados y dilapidados se convirtieron en el hogar de una gran variedad de artistas experimentales, músicos marginales y escritores. En la actualidad, sin embargo, luego de un cambio rotundo llevado a cabo por la compañía inmobiliaria Harling Förvaltning, Kvarnbyn ha sido transformado. Las fábricas alguna vez en funcionamiento tararean junto a un zumbido creativo mientras, casi de un día para otro, el área se ha convertido en un alegre hervidero de galerías, cafés y estudios ocupados por jóvenes artistas, diseñadores gráficos, arquitectos y fotógrafos. Henrik Holm es tan sólo uno de los jóvenes creativos que ha acudido a Kvarnbyn, llevando aire fresco a Mòlndal. Su empresa Råvara (o Suecia Cruda) –establecida en un edificio del 1700 al borde de los rápidos– ayuda a arquitectos y diseñadores interiores a encontrar nuevos e interesantes materiales. “Nos trasladamos aquí porque el área circundante tiene una naturaleza muy rica,” explica Holm, señalando un sinnúmero de edificios con pisos de vidrio, sobre los rápidos. “Hay cierta libertad que se filtra hacia nuestro trabajo.

Prosperamos con el intercambio de ideas entre empresas parecidas a la nuestra que comparten nuestra cultura de trabajo.” Es una comunidad cerrada donde las colaboraciones son muy comunes– Råvara trabaja actualmente en varios proyectos con el adyacente estudio de diseño, Kvarnen. El edificio de Holm es compartido también por el museo de Mòlndal, un estudio de fotografía, habitaciones donde se puede pintar de la Academia de Bellas Artes de Florencia y una empresa especializada en la creación de exhibidores de mercaderías. Dos veces al año, la comunidad ofrece una noche cultural, Kvarnbyns Kulturhatta, que convoca una curiosa multitud de las regiones cercanas. “El evento dura hasta altas horas de la noche”, dice Holm. “Todos abren sus estudios y oficinas para que los visitantes puedan miran en qué andan.” La sensación de libertad creativa es también liberadora físicamente, especialmente para aquellos, como Holm, que desean escapar de la ciudad cercana de Gothenburg. “nuestra oficina se sitúa sobre los rápidos, algo que encuentro único”, dice. “Este lugar realmente nos hace sentir como parte de un pequeño retiro creativo y eso realmente me gusta.”

Extracto de: WU, Daven. “Artists reunited”. *Wallpaper*, junio de 2008, pp. 126-131.

Alejandro Viale se suscribió contentísimo.

Teo Discoli también se dio el gustazo.

Ese sentimiento del oficio

Zadie Smith

“Considero que existen dos tipos diferentes de conferencias sobre el oficio, siendo la primera más útil que la segunda. La primera es sólida y práctica: se remite al oficio técnico de ciertas novelas y es dictada, de la mejor manera, por críticos y académicos calificados en sus ámbitos. El segundo tipo es dictada por novelistas, con la esperanza de que hacer uso de su conocimiento práctico y dirán algo inteligente acerca de sus modos de escribir. En este punto –de mi experiencia– una desconexión tiene lugar.

Porque aunque tenga un lenguaje privado en mi forma de escribir, como cada escritor lo tiene, como estoy segura que todos ustedes lo tienen, este lenguaje no es particularmente inteligente; de hecho es más bien banal. Resulta extraño ventilarlo en público, es inadecuado, no apto para una clase. Pienso también que si estuviera trabajando en una novela durante diez años, y luego, el último día, me llegara un e-mail pidiéndome dar una conferencia sobre “algún aspecto del oficio”, aun así seguiría sintiéndome no calificada para dictarla. Oficio es una palabra tan grande y extranjera para describir lo que se hace casi todos los días en pijamas. Por eso, la tentación natural es disfrazarla un poco, encontrar una prenda para vestir tu propio lenguaje de forma apropiada. Tomas prestado el lenguaje cuantificable del crítico, quizás, o el análisis conceptual del académico. Luego, con una sensación de fraude y ma-

reo, lo pruebas y lo haces pasar por una representación veraz de lo que implica escribir una novela. El resultado es convincente y tiene todas las ventajas retóricas excepto una: no es verdadero. Porque existe una diferencia importante entre la manera en que un escritor piensa sobre el oficio y las maneras en que los críticos y los académicos piensan sobre el oficio. Los críticos y los académicos se dedican al análisis del oficio después del hecho. Sus explicaciones son indispensables para todos aquellos que leen ficción y se interesan por ella pero no tienen realmente una preocupación por el oficio en la forma en que éste se ejerce. Lo que quiero decir es: no pueden ayudar a una escritora mientras escribe.

Sentí esto con mucha fuerza recientemente mientras leía *How Fiction Works* de James Woods. Es un libro brillante, particularmente astuto cuando habla de aquello que James llama “la tercera persona íntima”. Leyendo ese capítulo, la parte de lector de mi cerebro se entusiasmaba con la precisión y la perspicacia con la que Wood trabaja este ignorado aspecto del oficio de la ficción. Pero la escritora en mí, aquella que ha escrito páginas de ficción en tercera persona íntima –sin haberse dado cuenta, sin haberle dado algún nombre en particular– quería arrojar el libro por el aire, no porque estuviera equivocado sino porque estaba precisamente en lo cierto. Sentía como si se me estuviera pidiendo que prestase atención a mi respiración, a mi inspiro, exhalo, inspiro, exhalo, inspiro, exhalo...Pen-

sé: si leo una palabra más acerca de la tercer persona íntima, nunca seré capaz de escribir la maldita cosa de nuevo.

Leer acerca del oficio es como sentir la propia respiración. Escribir sobre el oficio provoca una toma de consciencia tan aguda que uno se olvida totalmente de cómo exhalar. Me resulta claro que James, o cualquier buen crítico o académico, sería capaz de contarles mucho más sobre el oficio de lo que yo puedo y hacerlo con más claridad, más utilidad, sin dejar de mencionar que también lo haría con mucha menos ansiedad. La pregunta ¿Cómo funciona la ficción? tiene respuesta. La pregunta ¿cómo escribe usted ficción?, no la tiene realmente; no sin volverse un poco fraudulento al responder. He dado varias charlas fraudulentas acerca de cómo escribo sobre ficción; hoy, sin embargo, pensé que debería intentar dar una que fuera cuasi-honesta. Pero para hacer esto, deberán permitirme el uso del lenguaje privado de un escritor de ficción. El lenguaje que un escritor usa con otro escritor, cuando ambos están en medio de la escritura de sus novelas y se encuentran en el centro de la ciudad a tomar un café y a hablarse frente a frente, cada cual desde su propio sueño. No estoy segura de la utilidad que esto puede llegar a tener pero por lo menos no sentiré que estoy inventando. Debo mencionar también que aquello que tengo para decir sobre el oficio no se extiende más allá de mi propia experiencia, que es lo que es: doce años y tres novelas. Mi conferencia está dividida en diez pequeñas secciones que intentan marcar los diferentes estadios de la escritura de una novela, es decir, de la escritura de mi propia novela”.

Extracto de: SMITH, ZADIE. “That crafty feeling”. *The believer*, vol. 6, n. 5 (junio de 2008), pp. 5-12.

Síntesis de los diez estadios de escritura de una novela según Zadie Smith

POP (Perturbación Obsesiva de la Perspectiva) EN LAS PRIMERAS VEINTE PÁGINAS

Smith piensa que hay dos grandes clases de novelistas: los que llama Planificadores Macro y los Directivos Micro. Los primeros planean el conjunto antes de empezar; los segundos van avanzando, de frase a frase, sin saber muy bien adonde van. A estos escritores los afecta una cierta perturbación: “Cuando comienzo una novela *no hay nada de esa novela* más allá de las oraciones que escribo. Siento que debo ser muy cuidadosa: puedo cambiar toda la naturaleza de una cosa al cambiar unas pocas palabras. Esto induce a una variedad especial de patología para la que tengo otro nombre feo: POP o Perturbación Obsesiva de la Perspectiva. Tiene lugar, principalmente, en las primeras veinte páginas. Es una especie de drama existencial, una larga respuesta a la breve pregunta: *¿Qué tipo de novela estoy escribiendo?*” Si esto se prolonga por un tiempo largo, puede ser una tortura. Por otra parte, una vez que el problema se resuelve, se ha resuelto todo.

LAS PALABRAS DE OTROS, PRIMERA PARTE.

Smith, mientras escribe, suele tener a la vista citas de otros. De varias maneras, estas citas la ayudan en el proceso de comenzar una novela, que es siempre un repudio de la novela que se había escrito antes, particularmente si esa novela era (o se ve como si hubiera sido) innecesariamente intrincada, tensa, carente de sentido del humor.

PALABRAS DE OTROS. SEGUNDA PARTE
Smith lee a otros novelistas cuando escribe. Los lee para, por vía de la resonancia, graduar lo que está escribiendo. De modo que

su propia escritura resulta de la simpatía por la escritura de otros. Por eso, le parece, de alguna manera, curioso que haya escritores que, a la hora de escribir, abandonen cualquier otra lectura. “Dí clases por un tiempo —dice—; así encontré alumnos que pensaban que leer mientras se escribe es insalubre. Tenían la idea de que corrompía sus voces por influencia, y más aún, que leer gran literatura crea una sensación de opresión. ¿Cómo podrías hacer para cantar tu pequeña melodía ratona, cuando Josefina, la ratona cantora de Kafka, puede hacerlo tanto más alto y mejor que tí? Según esta manera de pensar, la soberanía de la individualidad es el elemento vital, y debe ser protegida a cualquier precio, aún cuando esto signifique aislarse de aquel eco de la cámara literaria que E.M Forster describió, en el cual los escritores hablan amablemente entre ellos, a través del tiempo y del espacio. Por mi parte, sin esa cámara de eco, nunca hubiera escrito una palabra”.

PENSAMIENTO MÁGICO A LA MITAD DE LA NOVELA

Este es el momento en que las dificultades iniciales se resuelven y es imposible para el escritor pensar en otra cosa que en la novela que está escribiendo. Más aun, le parece que el mundo entero responde a su novela, que todo en este mundo conduce a ella. Seguramente sabe que es una alucinación, pero es tan precisa que le cuesta convencerse.

DESMANTELANDO EL ANDAMIAJE

Cuando se escribe una novela, se levantan andamios. Estos andamios son mentales. Se trata de cosas que guían la composición: la novela, por ejemplo, tendría que tener tres partes de diez capítulos cada una. ¿Por qué? Tal vez por nada: porque hace falta tener algo que ayude a mantener el rumbo, cualquiera que sea. Una vez que se ha terminado, estas guías son innecesarias. Pero el escritor puede no darse cuenta, mantenerlas

en el libro editado, y dañar, de esa manera, este libro. Habría que saber desmantelarlas.

PRIMERAS VEINTE PÁGINAS, DE NUEVO

Las primeras páginas que se han escrito son muchas veces terribles. Con frecuencia, la causa de esto es que cuando se empieza a escribir una novela se tiene poca confianza en que el lector esté dispuesto a seguir leyendo más allá de las primeras líneas, a menos que el que las escribe encuentre una manera de atraerlo. De atraer a todos ellos, que se supone que no tienen demasiadas luces, o buena voluntad, o predisposición a seguir una trama difícil. Esto es falso y perjudica al texto. Por eso, hay que volver a estas páginas y modificarlas.

EL ÚLTIMO DÍA

Como Smith edita sus textos a medida que los va escribiendo, el día que termina la escritura, se terminó el texto. La emoción que sigue es muy grande. “Es un sentimiento de felicidad que me deja libre de adjetivos. A veces creo que la principal razón para escribir novelas es la posibilidad de experimentar esas extraordinarias cuatro horas y medias después de haber escrito la última palabra. La última vez que me pasó descorché un buen Sancerre que había estado guardando y lo tomé parada, con la botella en mi mano y luego me recosté en el patio trasero de mi casa, sobre la losa y me quedé allí por un largo tiempo, llorando. Era un soleado día de fines de otoño y había manzanas por todas partes, podridas y malolientes”.

ALÉJENSE DEL VEHÍCULO

Este, piensa Smith, es el consejo más importante: “Cuando terminen su novela, si el dinero no es una prioridad desesperada, si no necesitan venderla de entrada o publicarla a cada segundo —*pónganla en un cajón*. Por la cantidad de tiempo en que puedan soportarlo. Un año o más es lo ideal; pero también

tres meses pueden alcanzar. *Aléjense del vehículo*. El secreto para la edición de su trabajo es simple: necesitan convertirse en sus lectores en lugar de en sus escritores”.

LA INSOPORTABLE CRUELDAD DE LAS PRUEBAS DE IMPRENTA

El momento más deprimente en la vida del escritor es cuando tiene que corregir las pruebas de imprenta de su libro. Ahora todo le parece horroroso, y sin embargo no puede hacer nada: el libro va a salir más o menos como está.

AÑOS DESPUÉS: NÁUSEA, SORPRESA Y SENTIRSE OK

Cuando se lee un libro que se ha escrito ha-

ce varios años, las reacciones pueden ser diversas: si ha pasado mucho tiempo, es posible leerlo con un cierto gusto, como cuando uno se encuentra con un viejo conocido que no espera ya volver a ver. Cuando escribía la conferencia, Smith se puso a leer un libro reciente que tiene el título de *On Beauty*. “Leí quizás un tercio del mismo, no consecutivamente sino capítulos aquí y allá. Como siempre, las náuseas, la sensación de fraude y el impulso demasiado tardío de blandir la lapicera roja por todos lados –pero algo distinto, también, algo nuevo. Aquí y allí –en bolsillos muy aislados– tuve la sensación de que esta frase, ese párrafo, eran exactamente lo que quería escribir y de hecho, los había escrito, me sentí OK, me sentí bien”.

Clarisa Luz Deon espera
ansiosa a **ramona**
desde Haedo.

Norma Marrero,
mamá preferida
de **ramona**, renovó.

View: guía de espacios comerciales y no comerciales gestionados por artistas

Esta es una lista de espacios gestionados por artistas que publicó la revista *Uovo*. En la revista, vienen acompañadas por escuetas descripciones del objetivo que sus dueños se han propuesto. Aquí, reproducimos los nombres, las direcciones, los nombres de los artistas que las gestionan y sus direcciones (para los que quieran más informaciones) en la red.

1. A GENTIL CARIOCA
Rua Goncalves Ledo, 17, sobrado
Centro, Rio de Janeiro
**Laura Lima, Márcio Botner
& Ernesto Neto**
Para más información ver:
<www.agentilcarioca.com.br>

2. ASIA SONG SOCIETY
45, Allen Street, New York
Terence Koh & Javier Peres
Para más información ver:
<www.asiasongsociety.com>

3. ASSOCIATES
92 Hoxton Street, Londres
Ryan Gander & Rebecca May Marston
Para más información ver:
<www.associatesgallery.co.uk>

4. BETWEEN BRIDGES
223 Cambridge Heath Road, Londres
Wolfgang Tillmans
Para más información ver:
<www.betweenbridges.net>

5. BIZART
50, Moganshan Road, Shanghai
Building N° 7, 4th Floor
Davide Quadrio & Xu Zhen
Para más información ver:
<www.biz-art.com>

6. CHAMPION FINE ART
281, 7th Street, Brooklyn / 6073 Comey
Avenue, Los Angeles
Flora Wiegmann & Drew Heitzler

7. EDICOLA NOTTE
Vicolo del Cinque 23, Roma
H.H. Lim
Para más información ver:
<www.edicolanotte.com>

8. EVOLUTION DE L'ART
Stefanikova 21, Bratislava / Willy
Mullenskades 13 1087 KH, Ámsterdam
SPACE & Cesare Pietroiusti
Para más información ver:
<www.evolutiondelart.org>
<www.evolutiondelart.net>

9. EXIT

rr.Tring Smajli 34/a, Peja

Erzen Shkololli & Sokol Beqiri

10. FLACA

69 Broadway Market, Londres

Tom Humphreys

Para más información ver:

<www.flaca.co.uk>

11. FRIESENWALL 120

Friesenwall 120, Colonia, Alemania

Joseph Strau & Stephan Dillemath

12. LA PANADERIA

Ozuluama 14 Col. Hipódromo Condesa, México D.F.

Miguel Calderón & Joshua Okon

13. MORE FOOLS IN TOWN

Via Guastalla 19, Turín

A Constructed World & Charlotte Laubard

Para más información ver:

<<http://mfit.blogspot.com>>

14. MOTHER'S TANKSTATION

41-43 Watling Street Ushers Island, Dublin 8

Finola Jones

Para más información ver:

<www.motherstankstion.com>

15. OPORTO

Salvador Correia de Sá, 42 2º Frente (mirador de Santa Catalina), Lisboa

Alexandre Estrela

Para más información ver:

<<http://www.oportolisboa.blogspot.com>>

16. ORCHARD

47 Orchard Street, New York

Rhea Anastas, Moyra Davey, Andrea Fraser, Nicolás Guagnini, Gareth James,

Christian Phillip Müller, Jeff Preiss,

R.H. Quaytman, Karin Schneider,

Jason Simon, John Yancy, Jr. & Anonymous

Para más información ver:

<www.orchard47.org>

17. PIEROGI

177 North 9th Street, Brooklyn / Spinnereistr. 7 / PF 514, Halle 10, Leipzig (Plagwitz).

Joe Amrhein

Para más información ver:

<www.pierogi2000.com>

18. PLAN B

Str. Albert Einstein 14, Cluj

Mihai Pop & Adrian Ghenie

Para más información ver:

<www.plan-b.ro>

19. REENA SPAULINGS FINE ART

165, East Broadway, New York

Jonh Kelsey & Emily Sunblad

20. SALA DIAZ

517 Stierren, San Antonio

Hills Zinder

Para más información ver:

<www.hillssnyder.com>

21. SIGNAL

S Skolgatan 31, Malmö

Carl Lindh, Emma Reichert, Fredrik Strid & Elena Tzotzi

Para más información ver:

<www.signalsignal.org>

22. SPIRITUAL AMERICA

5 Rivington Street, New Cork

Richard Prince

23. THE NEW CHINATOWN BARBERSHOP

930 N. Hill Street, Los Ángeles

Mario Ybarra Jr. & Karla Diaz

24. THE SHOP
103 Bethnal Green Road, Londres
Tracey Emin & Sarah Lucas

25. THE WRONG GALLERY
516A1/2 West 20th Street, New York /
c/o Tate Modern, Londres

**Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni
& Ali Subotnick**

Extracto de: JANCO, Marcel. "View: an
opinionated guide to commercial and
non-commercial spaces run by artists".
Uovo, n. 17, pp. 307-431.

ESTA SEMANA

Puedes sentirle el gusto a la arcilla

Hilary Mantel nació en 1952 y hace casi tres décadas pasó algunos años viviendo en Arabia Saudita. Fue al retornar a Gran Bretaña de esta incidental residencia que comenzó a publicar las novelas por las que hoy la conocemos (*Fludd, A Place of Greater Safety, A Change of Climate, Experiment in Love*). La última de ellas se llama *Beyond Black*. Este breve texto salió en la revista *Granta*.

Hilary Mantel

“Lo llamo un ícono viajero. Es de pizarra, más pesado de lo que parece: de color marrón opaco, un poco más largo y más ancho que la palma de mi mano. De un lado, bruscamente grabada, hay una crucifixión, y del otro una Madonna y un Niño. Es un tríptico. En las puertas plegables hay santos y patriarcas. Tienen grandes cabezas inclinadas. Todos sonríen, excepto los que están al pie de la cruz.

Cuando sostuve por primera vez el objeto, unos pocos minutos antes de las plegarias del mediodía, el 14 de marzo de 1984, la sensación que me comunicó era de penuria, casi desesperación. Se podían advertir las costillas de Cristo, pero no creo que esta fuera la razón. Las líneas grabadas estaban llenas de finos granos de arena, pero pensé, no sé por qué, ‘sal’.

Lo compré en un souk en Jiddah, Arabia Saudita, por casi nada. Más tarde alguien me diría “es copto”, y le creí. ¿Objeto raro o común, antiguo o nuevo? Ni idea. A veces quisiera ser una coleccionista (quisiera ser ávida de esa manera) pero cuando me en-

cuentro con coleccionistas, dejo de desearlo. Mi ignorancia de la historia del objeto resulta en que nunca le he atribuido más sentido que el que tenía en el momento en que lo escogí; prefiero que así sea”.

Lo que sigue es un párrafo donde quien sea que habla nos dice que en ese momento había estado viviendo en Jiddah por seis meses con su esposo, un geólogo, que la suya era una pareja sin hijos que vivía en un edificio llamado, ominosamente, las Torres Falladas, que sus vecinas eran una paquistaní y una saudita con las que mantenía conversaciones tal vez intermitentes. Lo poco que la narradora nos deja saber de este sitio y su vida en este sitio es menos, de alguna manera, que nada. Sabemos, sí, que tenía una amiga, su única amiga en esa ciudad, una americana con diversos doctorados y, nos dice, la sensibilidad humana de una de esas máquinas con picos de acero que cavan en el pavimento. Las dos visitaron, un día, el souk:

“Ella llevaba puesta una abaya, pero colgada de sus hombros parecía la túnica de un académico. ‘¡Hey, mirá esto!’ gritaba a cada

segundo. No había mucho para ver. Potes de café se amontonaban en alfombras despeluchadas; dijes yemeníes hechos de baratas cuentas encontradas y metal plateado te ponían la piel negra cuando los tocabas. No puedo recordar que haya regateado por el ícono. Mis vecinas me habían vestido con una abaya sostenida por alfileres, y un velo me cubría la cabeza. Aunque tenía el rostro descubierto, yo era claramente una mujer respetable, y el hombre del souk me trató con gentileza. Cuando tuve el ícono por primera vez en la mano, ya sabía lo suficiente de estos asuntos como para simular que no estaba interesado en él. Lo dejé donde estaba y me fui, pero considerar la posibilidad de que alguien más pudiera acercarse y escogerlo hizo que mi piel se estremeciera, me puso helada, enferma y débil. No había sido fácil arreglar esta excursión. Nunca era fácil hacer los arreglos para salir, y, una vez que salía, no quería volver a casa, a cuartos tan oscuros que las luces del techo tenían que arder todo el día. No eran oscuros por casualidad; los constructores

sauditas desconfiaban de las ventanas. Alguien podría mirar para adentro; alguien podría mirar para afuera.

Casi exactamente dos años más tarde nos fuimos del reino. El ícono ha estado viajando conmigo desde entonces, a cinco direcciones, ninguna de ellas a más de veinticinco kilómetros de distancia del aeropuerto de Heathrow: es como si siempre estuviera pensando en irme a alguna parte. Las alas del tríptico están atadas al panel principal con hilo púrpura, que nunca he perturbado. Pero cuando lo puse cerca mío para escribir sobre él, uno de los hilos se deshizo y una de las puertas se salió, y ahora voy a tener que repararla, en hilo claro que no va a combinar. Se me ocurre que, aunque ahora lo cuide, no tengo nadie a quien dejárselo cuando me muera. Le pedí a mi esposo que confirmara que era de pizarra, y él le sintió el gusto (los geólogos hacen eso) y dijo: 'Sí, le siento el gusto a la arcilla'."

Extracto de: MANTEL, Hilary. "My traveling icon", *Granta*, n. 101, pp. 35-37.

INTRODUCCIÓN

Arte y política (de derechas) en Argentina

Este dossier quiere darle continuidad al proyecto de **ramona** de documentar los vínculos entre arte y política en Argentina en toda su complejidad, lo cual implica fortalecer la reflexión sobre las instancias en que las prácticas producidas desde el campo artístico (el modo de producción y circulación de las obras, las formulaciones teórico-críticas y también las mismas opciones políticas de los artistas) son funcionales a la reproducción de ideologías de derechas. En esta primera entrega, abordaremos el problema a partir de tres instantáneas de la historia contemporánea del arte argentino, posibles de interpelar desde el presente porque generaron intervenciones mediáticas polémicas a las cuales tenemos acceso a través de deslumbrantes trabajos de archivo. Así, cada texto reconstruye a partir de una escena, un momento histórico, y a partir del registro escrito de las discusiones, los posicionamientos y la densidad de los debates que se produjeron alrededor del tema. Roberto Amigo da cuenta de las contradicciones que suscita la figura de Antonio Berni si se observa toda su trayectoria no sólo desde una perspectiva estética o desde sus declaraciones sino también desde los lugares que aceptó ocupar en cada coyuntura. Así el autor formula hipótesis que echan luz a las relaciones que existen entre la continuidad de las prácticas que en otro contexto significaron resistencia (el nuevo realismo,

los discursos en defensa de la libertad del artista, la militancia comunista) y las relaciones fraternales del artista con el oficialismo durante la última dictadura militar.

Pablo Katchadjian reconstruye la discusión sobre “el asunto del fascismo” de Filippo Marinetti que sostuvo la prensa local (promovida por el diario *Crítica*), con motivo de la visita del futurista italiano a Buenos Aires en 1926, y termina con un misterio –digno de un relato de espionaje– aun por desentrañar: la encarcelación del artista al regreso de su gira, por orden de la oficina pública italiana que lo acusó de antifascista en base al discurso pronunciado en esa misma visita.

Por último, Cristina Rossi repone las contribuciones a la legitimación de la imagen del régimen fascista que la crítica de arte italiana Margherita Sarfatti llevó adelante a través de la propuesta de politización de la estética del grupo *novecentista*. Así nos presenta a esta “veneciana combativa”, cuyo exilio en Argentina y sus intentos de inserción en el campo intelectual local de los años '40 le valieron una relación de intercambio intelectual con Jorge Romero Brest que resultó fundamental para que el director de *Ver y Estimar* llegara a formular las bases programáticas de su proyecto de modernización del arte latinoamericano en base a la abstracción.

Sin más preludios, damos paso a la lectura de estos tres valiosos aportes.

Whisky y claveles

Antonio Berni: de la guerra fría a la guerra sucia¹

Roberto Amigo²

1. Caracas.

“Histórica del Ku-Klux-Klan”, de “conciencia culpable y contaminante metida en su siquismo”, “fracasada intelectual”, con “anafilaxia incurable”, “desubicada y rechazada por la real atmósfera latinoamericana”, “pobre columnista” cuya “crítica, aunque se vista de democrática ideológicamente no puede ser otra cosa que expresión de un nazismo larvado del que a veces ni siquiera se tiene conciencia”³. Los insultos de Antonio Berni tienen como destinatario a Marta Traba, en respuesta al artículo “No todo antihéroe es bueno”, aparecido en el diario *El Nacional* con motivo de la exposición del artista en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Berni, entre un insulto y otro, quiere hacer suponer que la discusión es sobre el realismo. Hay un juicio negativo sobre la obra de Juanito Laguna que probablemente molestó al artista acostumbrado a la catarata de elogios argentinos o de sus amigos franceses. Traba sostiene que la obra envejeció mal, el collage se ve ahora como un empastelamiento gratuito, tiene todos los defectos imaginados: ñoñez, mal gusto, repetición mecánica de efectos, trivialidad de recursos.

De manera similar, Ramona es, ahora, una prostituta barata sin parentesco con la costurera protagonista de “una rica mitología de lo cotidiano”. Las creaciones últimas sobre estos dos personajes se ha tornado arte vulgar, sin poder contestatario: Berni ya no pelea con nadie. La crítica reconoce que la obra de Juanito había sido una buena respuesta a la coyuntura “estetizante y sofisticada del Di Tella”, pero afirma que hay un trasfondo político en esta pérdida de poder contestatario en la serie de Ramona y Juanito: “¿O es que ya ha renunciado a ese poder, como parece demostrar el inadmisibles hecho de ser patrocinado por la Embajada Argentina, representante de una dictadura cuya filosofía y práctica nazi-fascista ha superado los peores modelos europeos?”⁴ La pregunta retórica tiene una débil respuesta: “Expuse en Venezuela como pintor y no como político, he sido invitado por el Museo de Bellas Artes de Caracas, tengo pasaporte argentino, mis trámites se hicieron a nivel consular, de embajada, de aduana, etc., si esto es signo de fascismo, se puede decir entonces que 25.000.000 de argentinos, lo son todos automáticamente al manejarse con documentos de identidad oficial, según la interpretación de esa seño-

1> Este texto fue presentado en *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. A Digital Archive and Publications Project*. 4th Annual Conference. International Center for the Arts of The Americas at The Museum of Fine Arts, Buenos Aires, Malba, noviembre, 2007, en el marco del mismo proyecto ICAA-Fundación Espigas.

2> Roberto Amigo (Buenos Aires, 1964):

investigador docente del IDH-UNGS y de la FFyL-UBA. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte sudamericano. Recientemente ha sido curador de *Imágenes sitiadas* (Museo Blanes, Montevideo, 2007) y *Las armas de la pintura* (MNBA, Buenos Aires, 2008).

3> Antonio Berni, *Respuesta a un artículo titulado “No todo antihéroe es bueno”, aparecido en el diario El Nacional de*

Caracas. (Buenos Aires: sin fecha).

Dactiloscrito con correcciones manuscritas. 4 hojas numeradas. Fundación Espigas. Archivo Antonio Berni.

4> Marta Traba, “No todo antihéroe es bueno”. *El Nacional* (Caracas), diciembre, 1977. Fundación Espigas. Archivo Antonio Berni. Fotocopia.

ra [autoexiliada] neurótica, convulsionada y gritona.” Berni agrega a mano el político “autoexiliada” a los adjetivos misóginos. Marta Traba y Antonio Berni eran sujetos políticos: sabían qué se estaba jugando en Caracas en 1977. El aislamiento internacional de la dictadura argentina era muy fuerte, potenciado con la política de derechos humanos impulsada por el gobierno de James Carter. El gobierno venezolano de Carlos Andrés Pérez estaba alineado con la administración americana, y los exiliados argentinos presionaban para no recibir al dictador Jorge R. Videla⁵. Para Venezuela el problema central era el asesoramiento por parte de militares argentinos en técnicas de “lucha antisubversiva” en América Central, in-trometiéndose en los gobiernos de una región de su influencia.

El viaje a Caracas posicionaba al presidente de facto Videla con una política diplomática propia, ya que en el reparto del poder administrativo entre las fuerzas armadas la cancillería estaba bajo la órbita de la marina.⁶ Así, las disputas intramilitares toman a Venezuela como campo de enfrentamiento, cuyo episodio trágico fue la desaparición y asesinato del embajador argentino Héctor Hidalgo Solá, en julio de 1977, por su conocimiento de los contactos entre los montoneros y el almirante Emilio E. Massera, jefe de la armada. El reemplazante del embajador asesinado fue un amigo de este, llamado Carlos Bartfeld⁷. De este modo, Antonio Berni, al aceptar ser patrocinado por la em-

bajada en Caracas, no sólo se convierte en un eslabón de la política del régimen para superar el aislamiento internacional por las violaciones a los derechos humanos sino también en una pieza del tablero del juego del llamado “Almirante Cero”.

Este texto no tiene la intención de ser una acusación moral sino que busca pensar las cuestiones individuales y colectivas que permitieron que Antonio Berni, el artista histórico del arte de contenido político en la Argentina, pudiese ser parte del engranaje oficial del arte argentino durante la primera etapa de la dictadura militar, hasta su muerte en 1981. Pretende establecer una pregunta, aunque la respuesta no sea unívoca: ¿cómo un sujeto dueño de una conciencia política conformada desde la adolescencia y con militancia política en la izquierda, al fin de cuentas, tuvo que confraternizar con el almirante Massera? Tengamos en cuenta que la familia de Berni es afectada por la represión, su cuñado, ingeniero del INTI, fue detenido y exiliado.

A comienzos de la dictadura, Berni hace juegos de palabras: es un artista comprometido que no habla de política. Sus viejas argumentaciones sobre la trascendencia del arte adquieren un nuevo soporte reaccionario. Por ejemplo, en junio de 1977, en una entrevista aparece la pregunta habitual “¿Son compatibles el arte y el compromiso?”; Berni responde: “Todo arte es arte comprometido. Aun el arte abstracto es un arte comprometido, aunque su contenido filosófico no es ma-

5> “Videla en Venezuela. Esperaban un dictador y encontraron un presidente”, *Somos*, Buenos Aires, N° 35, 20 de mayo, 1977, p. 9-11. Respecto de los opositores argentinos y venezolanos al viaje de Videla, véase Sergio Cerón, “Un viaje efectuado a pesar de los riesgos políticos que entraña. La presencia del presidente Videla en Caracas reactualiza una línea histórica”, *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de mayo, 1977, p. 1. En el encuentro bilateral se firma un documento en el cual a

los habituales puntos de la política internacional latinoamericana se suma el “rechazo de la violencia como atentatoria de los derechos humanos esenciales y el mutuo compromiso de instar a los organismos internacionales a que adoptaran medidas contra el terrorismo internacional”. Véase Roberto Russell y Juan G. Tokatlian, “Argentina y la crisis centroamericana (1976-1985)”, FLACSO, *Documentos e Informes de Investigación* N° 36 (abril de 1986).

6> Sobre la política del régimen militar, véase Vicente Palermo y Marcos Novaro, *La dictadura militar, 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, 2003; y Juan Suriano (dir.), *Dictadura y democracia, (1976-2001)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

7> Susana Viau y Eduardo Tagliaferro, “En el mismo barco”, *Página 12* (Buenos Aires), 14 de diciembre, 1998, p. 3.

nifiesto. Si yo tengo un compromiso en mi obra es manifiesto. Mi intención es encontrar una verdad que en el ambiente que me encuentro responde al espíritu y, en este caso, creo que es de grandeza porque en países como los nuestros –donde todo está en vías de construcción– no podemos quedarnos enfrascados en una tranquilidad absoluta de espíritu; cosa que es posible, de alguna manera, en naciones donde han alcanzado, momentáneamente, el desarrollo integral en lo económico, en lo político y en lo social.”⁸ Con esa intranquilidad de espíritu Berni justifica sus posiciones de acuerdo a la etapa de desarrollo; el viejo esquema estalinista seguía siendo su mejor argumento. La exposición en la Galería Bonino de Nueva York define para la historiografía la actividad de Berni del año 1977. Se presentan obras importantes de su producción tardía (“Chelsea Hotel, Promesa de castidad”) sin referencia a la realidad argentina⁹ (aunque es irónico pensar el título de la muestra desde ella: lo “mágico de la vida cotidiana”). Por otra parte, la obra neoyorquina actúa en estas oportunas lecturas formales que el artista explora para diferenciarse del hiperrealismo o del pop americano, mientras fagocita las sucesivas modas visuales de la que es contemporáneo. Es parte de la estrategia de ampliar o bien restringir el alcance del “nuevo realismo” (la “marca” Berni): puede ser un movimiento universal, una estética del tercer mundo, arte político o una variable del realismo mágico. Según los interlocutores. La mencionada exhibición en Bonino ha dejado en el olvido la retrospectiva en Caracas. A pesar de que la misma tiene el interés

agregado del retorno a la escritura sobre la obra de artistas latinoamericanos, que había sido constante en el Berni de décadas anteriores. La anécdota de la visita al taller de Armando Reverón permite escribir sobre lo habitual en los setenta: la deshumanización, el dominio del mercado del primer mundo, la sociedad de consumo.¹⁰ Además del contenido del texto, que en lo específico propone a Reverón como un artista conceptual, interesa el medio en que fue publicado: la revista *Meridiano 66*, editada por el Instituto Argentino-Venezolano de Cultura.

El primer número fue presentado por Ernesto Sabato con palabras que anuncian la “teoría de los dos demonios” de 1984: una acusación a los totalitarismos de derecha e izquierda, aunque agrega el reclamo de cárceles democráticas para los detenidos por el régimen.¹¹ Berni, por el contrario, continúa sin hablar de política: sus temas son la sociedad de consumo y la libertad del artista, ejemplificada en Reverón. La libertad es un lugar común en el discurso del artista en los años de la dictadura militar. Una idea del papel del artista que, por su bagaje romántico, era aceptable para el público de clase media que aplaudía al Berni mediático. La palabra “libertad” es el titular de diversas entrevistas realizadas al artista en aquellos años de campos clandestinos de detención. Entre varios ejemplos, destaca la entrevista publicada en *Pájaro de Fuego*,¹² revista que entre sus notas culturales incluía los programas culturales de los funcionarios de la dictadura tan preocupados como Berni en la deshumanización y la pérdida de valores en la cultura contemporánea. Libertad es una palabra cara al artista. En el

8> “Berni el literato de la imagen”,

Vigencia núm. 2, junio 1977, p.19

9> El corresponsal de *La Nación* en Nueva York festeja el encuentro con un Berni despolitizado y festivo.

Santiago Ferrari, “Comiendo y gritando con Berni en N. York”. *La Nación*, Buenos Aires, 2 mayo, 1977. Fundación Espigas,

recortes de prensa.

10> Antonio Berni “Armando Reverón el creador”. *Meridiano 66*, v. 1, n. 2, diciembre 1977, p.45-49.

11> [Ernesto Sabato] “Palabras de Ernesto Sabato (Con motivo de la aparición de “Meridiano 66”).” *Meridiano 66*, v. 1, n. 2, diciembre 1977, p.3-11.

12> Marcos Victoria, “Berni : la plena libertad”, *Pájaro de Fuego*, v. 1, n. 2, noviembre 1977, p.46-53; y, entre otras, María Esther Gilio “Para crear en libertad: Antonio Berni”. *Clarín*, Buenos Aires, 24 mayo, 1980, p. 26.

libro publicado en 1976 por José Viñals encontramos su definición: el pintor tiene la capacidad de crear en libertad, escapar a la autocensura y esperar el tiempo adecuado para exponer.¹³ Así, la libertad, en tiempos de represión, se torna no en una demanda política sino en una defensa de la autonomía del artista, aunque no del arte.

2. La cordialidad soviética

1978, mayo: "El público que circulaba por el lugar, al notar la presencia del comandante en jefe de la armada, se acercó al sector donde dialogaba con Berni, sin que en momento alguno cayera el clima de espontánea cordialidad".¹⁴

1978, septiembre: "Whisky y claveles. Inauguración en Galería Imagen. Entre el sereno entusiasmo y la displicencia, Berni dialoga con los invitados. Se diría que el maestro luce un humilde aire de distracción, actitud que en definitiva es ajena a la verdad. [...] La afluencia y característica del público va definiendo el acontecimiento: Líbero Badii, Forte, Ernesto Sabato, críticos, coleccionistas, viejos amigos del maestro, y la presencia del ex Comandante en jefe de la Armada, almirante (RE) Emilio Eduardo Massera."¹⁵

La segunda cita describe el vernisage de la muestra *El ámbito de Juanito Laguna antes de Juanito Laguna (1954-1960)* en la Galería Imagen; paisajes urbanos de miseria que pintó Berni entre 1954 y 1960, escenario luego del ciclo narrativo Juanito Laguna. La entrevista que publica *Correo de Arte* luego de la descripción de la inauguración permite a Berni retomar los mismos puntos que había presentado en la conferencia del *Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artis-*

tas Plásticos, realizada en junio de 1978 en Caracas, difundida ampliamente en Buenos Aires, entre otros por *Artemúltiple*, que ilustra la nota con fotografías del artista restaurando los murales de la Galería Pacífico, espacio del amable encuentro con Massera de la primera cita.¹⁶

La publicitada conferencia es la matriz de todos los discursos posteriores de Berni, redundantes en sus conceptos sobre los medios de comunicación, la imposición de las modas en el arte, la defensa de una praxis artística tradicional, el dominio mercantil en lo artístico, los problemas museológicos, la sociedad de consumo, la relación entre países desarrollados y en desarrollo y la función del artista en la sociedad actual, con juicios esencialistas sobre la cultura y la historia latinoamericana. Algunos de estos temas, más superficialmente, los retoma en su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Bellas Artes al año siguiente: el artista preocupado por la realidad no hace ninguna referencia a ella.¹⁷ Ni en Caracas, ni en Buenos Aires.

La restauración de los murales de la Galería Pacífico es el momento de mayor exposición pública de Berni con funcionarios del régimen militar. En los diversos medios de prensa el artista agradece al general de brigada Tomas Caballero, interventor de Ferrocarriles Argentinos, a la Secretaria de Cultura, Fundación Fortabat, Alba y Modulor, que aportaron para la restauración. Las revistas de superficie relacionadas con el comunismo, como *Contexto*, también cubrieron las tareas del camarada en los murales y el papel de los funcionarios en la conservación de los mismos.¹⁸ La antigua posición de Berni en el

13> Antonio Berni, José Viñals. *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Galería Imagen, 1976, p. 68.

14> "Visita de Massera al pintor Berni". *La Nación*, Buenos Aires, 20 de mayo, 1978, p. 7

15> "Antonio Berni. El pensamiento y la

trascendencia." *Correo de Arte*, año II, num. 6, septiembre 1978, p. 58

16> Antonio Berni. "Berni. Ponencia del pintor Antonio Berni para el Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado en junio de 1978 en Caracas (Venezuela)". *Artemúltiple* año 2,

núm 5, agosto 1978, p. 1-4.

17> Antonio Berni. *Discurso académico*, Buenos Aires, 1979. Dactiloscrito con correcciones manuscritas. 3 hojas numeradas. Fundación Espigas. Archivo Antonio Berni.

treinta aclarando a Siqueiros que las dictaduras no daban muros para el arte público tendría aquí su colofón de comedia si no hubiera sido tiempo de tragedia. Berni, en la misma publicación comunista, proponía a la dictadura que hiciera un centro cultural en el Mercado de Abasto.

Esta restauración fue la mayor apuesta cultural en el año del Mundial de fútbol, que como amenidad artística contó con la exposición *Arte Argentino 78* en el Museo Nacional de Bellas Artes, organizada por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, con presencia del artista. Poco después, Berni es invitado a exponer sus obras en el Estadio Mundialista de Mar del Plata, uno de los "legados" de la política deportiva del régimen, ahora también soporte cultural.

La historia y crítica de arte sobre el período de la última dictadura se ha ocupado principalmente de las acciones de resistencia, en particular de las llevadas a cabo al final de la misma bajo el soporte del movimiento de derechos humanos, y de los modos de representación y los recursos poéticos para evitar la censura y la represión, por ejemplo la parodia y la metáfora. También se ha ocupado del artista exiliado y de aquel que resolvió abandonar el arte, el exilio interior. En los últimos años han proliferado los textos, las creaciones, las acciones que subrayan la "memoria", convirtiendo a este término despojado ya de su otrora complejidad y

posición política en un ídolo del foro y en una argumentación de la política correcta, en una obligación estatal y hasta en un proyecto museográfico. En este aspecto es importante señalar que, salvo referencias generales, no hay análisis de la cultura oficial durante la primera etapa de la dictadura.¹⁹ Hay, entonces, una imagen pública de Antonio Berni complaciente con el régimen militar, en particular con la línea del almirante Massera.²⁰ De no haber muerto demasiado rápido, es probable que su recorrido hubiera sido similar al de otros intelectuales que tuvieron el tiempo necesario para transitar el camino de la convivencia con el régimen a la defensa democrática. Podemos afirmar, entonces, que el artista mediático Antonio Berni acepta un pacto de convivencia: exposiciones oficiales, fotos en la prensa, honores institucionales, pero no ocupa ningún cargo en el régimen y continúa en algunas de sus pinturas con la denuncia al sistema represivo. Desde luego, su actitud es acorde con la política del Partido Comunista Argentino (PCA) que consideraba que había dos líneas en la dictadura militar, una de ellas era la dura y fuertemente represiva al estilo pinochevista; la otra, más moderada y que conduciría en corto plazo a una salida cívico militar. El gobierno de Videla, acorde con la política del ministro Martínez de Hoz, intensificó las relaciones económicas con Moscú para mejorar la balanza comercial, en un contexto

13> Antonio Berni, José Viñals. *Berni. Palabra e Imagen*, Buenos Aires, Galería Imagen, 1976, p. 68.

14> "Visita de Massera al pintor Berni". *La Nación*, Buenos Aires, 20 de mayo, 1978, p. 7

15> "Antonio Berni. El pensamiento y la trascendencia." *Correo de Arte*, año II, num. 6, septiembre 1978, p. 58

16> Antonio Berni. "Berni. Ponencia del pintor Antonio Berni para el Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, realizado en junio de 1978 en Caracas (Venezuela)". *Artemúltiple* año 2, n° 5, agosto 1978, p. 1-4.

17> Antonio Berni. *Discurso académico*, Buenos Aires, 1979. Dactiloscrito con correcciones manuscritas. 3 hojas numeradas. Fundación Espigas. Archivo Antonio Berni.

18> "Que pasa con los murales en el país". *Contexto* núm. 10, 1978, p.20-23. Raúl Lozza, el artista concreto, escribe en apoyo de una ley de estímulo al arte en las nuevas construcciones edilicias, es decir al mural, por lo que podemos suponer que la revitalización del muralismo es una posición oficial del comunismo vernáculo. Raúl Lozza, "El mural en la Argentina". *Contexto* n° 12,

1979, p. 17-18.

19> Los estudios de historia reciente han comenzado a aproximarse al tema de la cotidianidad de la dictadura, por ejemplo: Mariana Caviglia. *Dictadura, vida cotidiana y clases medias*, Buenos Aires, Prometeo, 2006.

20> Esta relación ha sido señalada recientemente por Fernando García. *Los ojos: Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005 y Andrea Giunta, "Berni, Delisio Antonio". Horacio Tarcus. *Diccionario biográfico de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Emece, 2007, p.63-67.

donde el mercado europeo era nulo para las exportaciones argentinas por las barreras arancelarias. La muestra comercial *Unión Soviética Hoy-76* realizada en Buenos Aires es un ejemplo de estas excelentes relaciones, consolidadas con la ratificación de los acuerdos bilaterales de 1974. En este contexto no se declaró siquiera la ilegalidad del PCA, además de no plegarse el país al embargo cerealero internacional a Moscú. Esto fue funcional –aunque no determinante– en la posición del comunismo local ante la dictadura militar argentina, ya que su caracterización de las particularidades del régimen es previa al conocimiento de la posición del mismo en política internacional. La URSS adoptó una actitud de defensa del régimen militar argentino, oponiéndose a la inclusión de la Argentina en la agenda de países a ser investigados por la Comisión de Derechos Humanos de la ONU.

El PCA trasladó las dos líneas que sí existieron en la posición frente a la URSS a una caracterización del régimen. La posición de la ruptura de relaciones era defendida por Massera y sectores nacionalistas anticomunistas del ejército. Por erróneo que hoy pudiera parecernos sostener una “línea blanda”, ello permitía al PCA la acción política al afirmar que la única posibilidad de salida del régimen militar era la negociación hacia una transición cívico militar mediante un convenio nacional democrático.²¹

Los vínculos de Berni con Massera están enmarcados en este contexto: la posibilidad de contacto con la línea rupturista de relaciones con la URSS del régimen militar, y con uno de los militares que definirían la

transición cívico militar. Desde luego, estos contactos con Berni fueron publicitados en beneficio del armado político de Massera, quien con un discurso populista antiliberal intentara fundar el Partido de la Democracia Social. El sepelio de Berni fue la puesta en escena de estas contradicciones: las declaraciones militares de homenaje, con Massera y Viola a la cabeza, y los discursos de despedida de los camaradas comunistas.²² Desde estas tensiones podemos recuperar a un Berni distante del que presenta Marta Traba, un Berni tardío militante del comunismo de la guerra fría.²³ Vale la pena recordar la reactivación comunista de Berni en los años cincuenta, donde consolida su pensamiento estético y su pintura narrativa. En 1955, Berni se establece brevemente en París, y Louis Aragon prologa su exposición en la galería R. Creuze continuando la relación política iniciada a fines de los años veinte.²⁴ En esta muestra presenta pintura y dibujos de la serie de Santiago del Estero, entre ellos los grandes templos “Los hacheros”, “La marcha de los cosecheros” y “Escuela rural”. Esta iconografía de la miseria y explotación rural de los obreros era una lectura singular del programa de liberación de los pueblos oprimidos y luchas campesinas que postulaba la Internacional Comunista. Esta estadía en París se potencia con su viaje por los países del Este, en particular con la muestra en Bucarest, a la que se suma Berlín, Leipzig, Praga, Varsovia y Moscú.²⁵ Berni actúa como vocero de la política comunista de los Frentes por la Paz, sin desdeñar ejecutar pinturas panfleto como “Manifestación” de 1951, exhibida en la gira del buen bolchevique.

21> Cfr. Partido Comunista Argentino. *Resoluciones y declaraciones 1976-1977*, Buenos Aires, Editorial Fundamentos, 1978, *passim*.

22> Véase, entre otros, “Hoy, el último adiós a Berni”, *Crónica*, Buenos Aires, 14 de octubre, 1981, p. 9.

23> La participación de Berni en el PCA

ha sido señalada por diversos autores, es un lugar común historiográfico (Guillermo Fantoni, Diana Weschler, Cristina Rossi, Nancy Sartelli, entre otros). Véase el precursor de Rafael Sendra. *El joven Berni y la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario*, Rosario, UNR Editora, 1993.

24> Louis Aragon. *Berni : peintures, dessins*, París, Galerie R. Creuze, 1955.

25> Antonio Berni. *Expositia de arta plastica. Antonio Berni, pictor argentinian*, Bucaresi: Instituto de Relaciones Culturales, 1956.

En los años siguientes, sus posiciones estéticas se fueron adaptando a las viejas directrices comunistas, valga como ejemplo su ataque a las vanguardias –su desprecio, por ejemplo, a la obra de Alberto Greco. Su última nota publicada en *Artinf* es ya el texto de un académico, defensor de la técnica tradicional, que advierte a los jóvenes de no caer en extremismos (ni políticos, ni sexuales, ni artísticos). Sin embargo, la imagen que ilustra el texto potencia las contradicciones del propio artista: “Enigma doloroso”, una mujer embarazada con su hijo observa la silueta de su marido desaparecido en un espacio que recuerda al de los Cristos obreros.²⁶ La pintura, como la política, escribe, es el “arte de lo posible”. A pesar de sus posiciones tardías, poco después de su muerte, su figura era útil para legitimar el regreso de la pintura en los años ochenta y las nuevas

vanguardias de la transición democrática que forman su genealogía a partir de él.²⁷ Al fin de cuentas, Berni fue fundamentalmente un sujeto político educado en la certeza a largo plazo de la política del partido. Sólo un obrero –como le gusta definirse en la entrevista con Viñals–, aunque con la vanidad suficiente para no rechazar homenajes, exposiciones y tapas de catálogo oficiales. Es aquí donde se mezclan la obediencia partidaria y aspectos personales: posiblemente confiado en que el haber alcanzado un lugar de legitimación cultural lo colocaba por arriba de las terrenales coyunturas políticas. La política del PCA le permite no tomar ninguna decisión radical; ser comunista es funcional a su estrategia artística. Alcanza con ser simplemente un obediente camarada de ruta. Aunque la ruta conduzca al abismo.

26> Antonio Berni, “La extrema vanguardia. El gran artista Antonio Berni toma posición respecto a las condiciones en que el arte se desarrolla en Latinoamérica”. *Artinf*, v. 5, n. 26-27, junio-julio 1981, p. 19. Sobre iconografía de Cristo obrero, véase Roberto Amigo, “Letanías en la Catedral. Iconografía cristiana y política en la argentina: Cristo Obrero, Cristo Guerrillero, Cristo

Desaparecido.” Mario Sartor (cur.) *Esperimenti di Comunicazione. Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos* núm. 1, Udine, 2005, p.184-227.

27> Jorge Glusberg. *La nueva imagen. Berni, Bobbio, Bueno, Cambre, Castilla, Deira, De la Vega, Eckell, Kemble, Kuitca, Macció, Mendez Casariego, Monzo, Noé, Renzi, Wells*. Cat. exp., Buenos Aires,

Galería del Buen Ayre, noviembre 1982. Guillermo Whitelow y Jorge Glusberg. *La postfiguración. Homenaje a Antonio Berni: Mildred Burton, Diana Dowek, Norberto Gómez, Hugo Sberini, Elsa Soibelman*. Cat exp., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, noviembre 1982.

ARTE Y POLÍTICA...

Ambigüedades marinettianas (Buenos Aires, 1926)

Pablo Katchadjian¹

Dentro de unos meses, exactamente el 20 de febrero del año que viene, se cumplen cien años de la publicación del manifiesto del futurismo, primer manifiesto de vanguardia que dio forma y tono a todos los manifiestos de vanguardia posteriores. Si uno quisiera celebrar este aniversario, que de por sí genera algún tipo de entusiasmo, debería antes enfrentarse a otra cosa de por lo menos el mismo tamaño: lo que podría llamarse “el asunto del fascismo de Marinetti”. O quizá no y esto sólo sea una apreciación mía. Que la visita de Filippo Tommaso Marinetti a Buenos Aires en 1926 se vio en parte enturbiada –y alimentada– por el asunto del fascismo, en cambio, es un hecho. Pero no voy a opinar sobre el fascismo de Marinetti, y como a la vez mi investigación sobre la visita no está concluida, tampoco tengo conclusiones, así que sólo voy colocar juntos algunos de los datos que recolecté hasta ahora y algo de lo que leí sobre el tema.² Es una forma de colaborar en los preparativos del aniversario.

Marinetti llegó a Buenos Aires desde Brasil el 8 de junio de 1926 en el marco de la gira que le había organizado el empresario de espectáculos brasileño Niccolino Viggiani. Los porteños estaban al tanto de lo más trascendente que había pasado en Brasil: entre otras cosas, que por ejemplo el 24 de mayo, en el Cassino Antártica, en su primera lectura en San Pablo, 1108 espectadores no lo habían dejado hablar y le habían tirado todo tipo de cosas, entre ellas, según *Crítica* del 25 de mayo –el diario que más interés mostró en el asunto–, ampollas de sulfuro de amonio y valeriana (Marinetti había defendido su imagen argumentando que esa era la respuesta que esperaba, que esa era una verdadera velada futurista). Esa recepción había tenido como origen las mismas dudas que ahora alteraban a los porteños: la primera, si era o no un fascista; la segunda, ligada a ésta, si su viaje tenía motivaciones artísticas o políticas. No se planteaba que la motivación pudiera ser comercial aun cuando lo que podría llamarse el negocio de las conferencias existía y funcionaba y de hecho estaba siendo prove-

¹ Pablo Katchadjian (Buenos Aires, 1977) Docente de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA), de donde es egresado, y becario doctoral de CONICET. Publicó los siguientes libros de poesía: *dp canta el alma, el cam del alch*, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, en colaboración con Marcelo Galindo y Santiago Pintabona, *Los albañiles*.

² Las citas de los diarios *Crítica*, *La Nación* y *La Vanguardia* y las revistas *Martín Fierro*, *El hogar y Nosotros* son fruto de mi trabajo de archivo. Me resultaron muy útiles, además, tres textos sobre el tema: Sylvia Saitta, “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-40, mayo-junio, 1995; Jeffrey T. Schnapp y

João Cezar de Castro Rocha, “Brazilian Velocities: On Marinetti’s Trip to South America”, *South Central Review*, Vol. 13, no. 2/3, Autumn 1996; y otro de Saitta, “Futurism, Fascism and Mass-Media: The case of Marinetti’s 1926 Trip to Buenos Aires”, *Stanford Humanities Review*, Volume 7.1, 1999.

choso para Marinetti y Viggiani (esa charla en San Pablo mas las que había realizado antes en Río de Janeiro sumaban para Marinetti, que sólo se llevaba el veinte por ciento de lo recaudado, el equivalente a unos quince meses de trabajo a salario mínimo). Tampoco nadie se imaginaba que la pregunta por el fascismo de Marinetti pudiera ser una de las más difíciles de responder. La nota terminaba: “Se abre así, para la capital, una nueva e interesantísima interrogante: Buenos Aires versus Marinetti. ¿Cómo lo recibirá?”.

Mientras, distintas personas –artistas e intelectuales– opinaban desde varios diarios distintas cosas, por lo general centrándose en lo caduco de la propuesta artística o lo interesante de su movimiento pero lo pobre de su obra personal; los más generosos le reconocían al futurismo la paternidad del espíritu de la vanguardia y lo saludable que había sido como “medida profiláctica” contra la “cursilería ambiente”. Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Marechal, Emilio Pettoruti, etc... Todos decían algo al ser entrevistados, aunque nadie quería parecer demasiado amigo del futurismo y pocos podían dar más que su *impresión*. En ese sentido, llama la atención el título de la entrevista del diario *Crítica* (10 de junio) al doctor Sandro Piantanida (quien ocupaba “un elevado puesto en la casa de música Ricordi”), presentado unos

días antes en otra nota como amigo de Marinetti y a cargo de su vinculación con el medio intelectual y artístico porteño: “Marinetti es y no es un fascista”. Parece una respuesta esquiva, pero se trata de una sutileza: según Piantanida, Marinetti en ese momento no estaba oficialmente afiliado al fascismo, es decir, no era un militante. Paralelamente, aparecían notas a Marinetti en las que él se defendía de las acusaciones. “Io non sono fascista”, dice en una nota de *Crítica* (8 de junio); el entrevistador responde con “una sonrisa de incredulidad”, y Marinetti, exaltado, pregunta si debería subirse a una torre a gritarle a todo Buenos Aires que no es fascista y que su viaje tiene como único objetivo “estrechar lazos con las juventudes de América”. Pero nadie le creía del todo. Ya el mismo diario había advertido el día anterior que Marinetti era un farsante, que camuflaba su misión política con su misión artística. Otro diario, *La Nación*, se atajaba y comentaba con coquetería en su sección “Vida literaria” del 30 de mayo: “F.T. Marinetti, que dentro de poco será nuestro huésped y a quien es posible que no conozcamos bien si intenta disertar sobre política más que sobre literatura...”. La revista *El hogar* también tenía algo que decir al respecto en su sección “Notas y comentarios de actualidad” del 18 de junio: “Marinetti declaró que no haría aquí propaganda fascista. En caso contrario, también la llevaría perdida. El credo liberal, democrá-

tico y republicano es el credo unánime del continente que pisa”. Llama la atención el cambio de tono con respecto al 7 de mayo, cuando anunciaban en la misma sección la venida de Marinetti con entusiasmo notable. Quizá podría suponerse que el “asunto de fascismo” fue una espuma sensacionalista de *Crítica* que fue expandiéndose por otros lados y obligando a tomar posturas. Pero, como dije, todavía no tengo conclusiones. En la revista *Martín Fierro*, el nexa local natural de Marinetti, también se ve lo mismo. El número del 10 de mayo anunciaba que la revista colaboraría en la acogida de Marinetti, “gran hombre de acción y de pensamiento moderno” y “ardiente campeón”, mediante un número especial y una “demostración gastronómica de camaradería”. Luego, en el número posterior del 8 de junio, el dedicado a Marinetti, se lee al final de un texto que justifica el homenaje con algunos elogios: “Se ha dicho que Marinetti viene hacia estas tierras de América obedeciendo a cierta finalidad de orden político. (...) Y acaso no sea innecesario declarar, para evitar alguna molesta suspicacia, que con Marinetti, hombre político, nada tiene que hacer nuestra hoja”. Véase el “se ha dicho que...”. Finalmente, la primera charla en el Teatro Coliseo pasó sin problemas. Al día siguiente, la edición del 12 de junio del diario socialista *La Vanguardia* habló de “decepción”: “De acuerdo con su promesa, no habló de fascismo, e hizo bien. Ciertas cosas son permitidas en Italia, pero fuera de allí resultan peligrosas”. La “decepción” no sería por eso sino por lo aburrido de la charla, aunque uno puede sospechar, dado que el futurismo les parecía “pseudoartístico y pseudoidealista”, que los socialistas habían ido esperando lo que Marinetti prometió que no haría, es decir, hablar de política.

Mientras, la Facultad de Ciencias Exactas se llenaba para la segunda de las nueve charlas que dio Marinetti en Buenos Aires; la cantidad de gente era mayor aun que “cuando el sabio Einstein se presentaba hablando de la teoría de la relatividad”, según *Crítica*. Pero disipado el temor a “el asunto del fascismo”, la decepción se hacía ver. Se leía en *El Hogar*, por ejemplo, en la misma sección de antes, el 25 de junio: “Ni Marinetti es un Diderot, ni el futurismo un enciclopedismo. Esas serán ilusiones futuristas. Es algo mucho más limitado y mucho menos enérgico. Pero ese brillante meteoro no habrá cruzado en vano el cielo de la literatura y el arte”. En el número de junio de la revista *Nosotros*, en cambio, se hablaba de ‘satisfacción’: “La presencia de Marinetti en la Argentina ha sido acogida con general simpatía en todos los círculos intelectuales. Disipado a tiempo el temor, que parece haberse fundado en un equívoco, de que pudiese visitarnos en calidad de propagandista del fascismo, no teníamos sino motivos de satisfacción al verle entre nosotros”. Pero se trataba, si puede decirse así, de una satisfacción conservadora. La sección “Vida literaria” de *La Nación* del 20 de junio, por su parte, comentaba la visita con lo que ahora llamaríamos corrección política (“El futurismo ha sido una saludable reacción contra los envejecidos moldes de la preguerra”) y terminaba, despectiva: “Dentro de quince días todo habrá sido olvidado”. Muy bien. Pero cuando Marinetti volvió a Italia, le abrieron un expediente por orden de la Oficina de Seguridad Pública y lo metieron preso por antifascista basándose en lo que había hablado en el Teatro Coliseo. Eso dice Günter Berghaus en su libro sobre el futurismo y la política³ citando un expediente sobre Marinetti del Casellario Politico Centrale de Roma; según Berghaus, el ex-

³Günter Berghaus, *Futurism and Politics. Reaction, 1909-1944*, Providence, Between Anarchist Rebellion and Fascist Berghahn Books, 1996.

pediente lleva en la tapa el sello de “Anti-fascista” y dentro aclara que Marinetti en el Teatro Coliseo habló en contra del fascismo y tiró a la audiencia volantes sediciosos. Esta situación –que no es más que un apéndice del libro– le sirve a Berghaus para corroborar varias de las cosas que ya había ido afirmando; dos de ellas me interesan especialmente: primero, que Mussolini no creía en los pronunciamientos públicos de Marinetti en favor del fascismo y que de hecho sospechaba que a sus espaldas él hablaba en contra; segundo, que más allá de los compromisos que había tomado con el régimen, Marinetti mantenía independencia de juicio. Tampoco era la situación demasiado extraña o irregular; de hecho, ya en 1924, en la Bienal de Venecia, indignado por el lugar mínimo que le habían otorgado al futurismo, Marinetti había interrumpido a los gritos el discurso inaugural de un ministro y había terminado preso. ¿Pero de dónde había salido esa información en principio falsa sobre la conferencia en el Coliseo? No sólo no tengo conclusiones; ahora ni siquiera tengo suposiciones firmes. Quizá algunos enemigos políticos suyos aprovecharon la ocasión para acusarlo ante Mussolini. O quizá la sutileza de cierto fascismo no del todo mussoliniano de Marinetti no fue captada por los espectadores locales. También pudo haber sido solamente un malentendido de algún tipo. O tal vez sus esfuerzos por evitar que el “asunto del fascismo” alimentado por los diarios arruinara su gira terminó haciéndolo aparecer como un antifascista. O quizá la conferencia en cuestión haya sido la novena y última que dio en Buenos Aires el 27 de junio, que fue en el Teatro Coliseo, ante 433 espectadores, un día antes de viajar a Montevideo a dar una única conferencia y luego volver a Río de Janeiro y de allí a Italia; para ese momento la preocupación por el “asunto del fascismo” ya se había disipado y *Crítica*, por lo menos, quien más había

insistido en el tema, había dejado de cubrir la visita. Pero esto tampoco parece factible: *La Nación*, al menos, que sí escribió detalladamente sobre esa conferencia, cuenta en su edición del 28 de junio que Marinetti hizo reír a todos y fue “calurosamente aplaudido”; que habló sobre el tactilismo (“un arte en el que la emoción estética se transmite por la sensación táctil”), sobre “el sentido aviatorio” (una modificación de la psiquis causada por “los progresos de la mecánica” que permitiría al hombre “volar sin brújula”); que dio sus “impresiones argentinas” (elogió a Lugones y a varios artistas de la vanguardia: Güiraldes, Borges, Girondo, Ortelli, Hidalgo, Marechal, Brandán Caraffa, Bernárdez, Norah Lange) y que terminó recomendando a las mujeres que no imitaran modas exóticas y buscaran “el reflejo de la propia idiosincrasia y del medio autóctono”. Nada de esto suena antifascista.

Lo que parece claro, sin embargo, es que el Servicio Secreto Fascista mantenía vigilados a los exiliados italianos. Uno de estos exiliados vigilados, según Berghaus, era Piero Illari, que cumplía con la doble característica de haber sido en Parma tanto futurista de izquierda como militante del Partido Comunista Italiano. Había llegado a Mendoza en 1924, huyendo al parecer de la política oficial antivanguardista del PCI y del nacionalismo del futurismo de Marinetti. Un futurista de izquierda, por lo tanto, antimarinettiano y antifascista, que había tenido un rol muy activo en su ciudad de origen: dentro del PCI había llegado a secretario del partido; dentro del futurismo, había editado o colaborado en la edición de varias revistas de grupos futuristas de izquierda y había dirigido la suya propia: *Rovente*. Por eso quizá llama la atención verlo participar del número homenaje a Marinetti de la revista *Martín Fierro* con lo que podría llamarse un panegírico, “Marinetti Apóstol de Energía”, que en sus últimas líneas decía: “Y Marinetti

fue y es el Apóstol de la Energía que ha sabido animar [a] todos los amigos y enemigos, nacionalistas y comunistas, favorables y hostiles, viejos y jóvenes". Punto y aparte: "En Italia y en el mundo esto lo han sentido todos". Y luego, por si esto no alcanzara, se dedicaba a elogiar también sin restricciones en el número siguiente a Benedetta Cappa, joven esposa de Marinetti, también artista y futurista, que lo acompañaba en el viaje. Piero Illari también participó de la "comida de fraternidad intelectual" dedicada a Marinetti. La foto aparece en *Martín Fierro*, unos centímetros arriba de la nota de Illari dedicada a Benedetta. Me gustaría colocarla al final de este ensayo; como no se puede, copio al menos su epígrafe: Parte de los asistentes a la comida de fraternidad intelectual organizada por *Martín Fierro*, que se dedicó a Marinetti, y en la que

estuvieron representadas las revistas "Inicial", "Revista de América", "Valoraciones", "Estudiantina". Sentados: Guillermo Korn, Villareal, Sandro Piantanida, Sra. Delia del Carril, Marinetti, Héctor Pedro Blomberg, A. Mugnai, Petrone, Alietto, Ricardo Güiraldes, José de España, Leopoldo Marechal. De pie: Jorge Luis Borges, Roberto A. Orтели, F. López Merino, Córdova Iturburu, Antonio Gullo, Lysandro Z. D. Galtier, Nicolás Olivari, Sra. Benedetta Cappa de Marinetti, Emilio Pettoruti, Sra. Adelina D. de Güiraldes, Piero Illari, Manuel Gálvez, Alberto Franco, Pelele, Bakhes, Sandro Volta, Antonio Mordini, Alfredo Bigatti, Pedro Blake, Xul Solar, N. N. Juan B. Tapia, Ing. Anfosi, Raúl Sosa, Absalón Rojas, Carlos A. Erro, Evar Méndez, Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Domingo Moreno, Francisco Luis Bernárdez.

La amante de Mussolini discute con Romero Brest

Un polémica sobre el arte abstracto: Romero Brest vs. Margherita Sarfatti

Cristina Rossi'

En el número veintisiete de *Ver y Estimar* apareció una "Polémica sobre el arte abstracto" en la que tanto el director de la revista como Margherita Sarfatti—su corresponsal desde Roma—enfrentaron sus posicionamientos acerca de la abstracción. Publicada en abril de 1952, esta disputa fue una suerte de pulseada que le permitió a Jorge Romero Brest medirse con su "amiga desde los primeros momentos", quien había liderado la estética *novocentista* durante el fascismo italiano².

Mientras los tiempos de posguerra impactaban sobre el lenguaje de las artes plásticas, en el convulsionado panorama internacional el centro artístico de poder se iba desplazando de París hacia Nueva York. En la Argentina, las polémicas entre la figuración y la abstracción se habían reavivado en

la inmediata posguerra con el surgimiento del arte concreto, alcanzando su punto más alto hacia 1948, cuando la izquierda cerró filas a partir de los informes sobre arte y literatura de Andréi Zhdánov. En ese tiempo, Romero Brest aún no había tomado partido por la abstracción; sin embargo, su mirada se iría modificando tras sus viajes a diferentes países europeos realizados entre 1948 y 1951. Especialmente luego de su primera visita a Estados Unidos ocurrida ese último año, también comprendería que los nuevos escenarios exigirían re-encauzar vínculos y establecer nuevas alianzas.

En este contexto, consideramos que esta "Polémica sobre el arte abstracto" tomó estado público no sólo porque Sarfatti y Romero Brest buscaban defender sus ideas maduras sino porque, en ese momento, el proyecto de modernización que el director de la revista promovía para Latinoamérica

1> Cristina Rossi (Buenos Aires). Es Licenciada en Artes de la UBA, donde se desempeña como docente e investigadora de arte latinoamericano. También es docente del IUNA, curadora independiente, miembro del CAIA y de la Asociación Internacional de

Críticos de Arte.
2> Desarrolló el tema en "Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi", en A. Giunta y L. Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Arte latinoamericano en el*

debate de posguerra (1948-1955), Buenos Aires, Paidós, 2005, pp. 51/69, artículo al que remito para consultar referencias y mayores precisiones sobre los documentos.

reclamaba adversarios y argumentos capaces de responder a los ecos que aún podían resonar desde el frente del realismo.

Sarfatti: de la experiencia novecentista al exilio

Nacida en el seno de una familia judía veneciana en 1883 y casada con el abogado Cesare Sarfatti, en 1909 Margherita se había trasladado a Milán, ciudad donde comenzó su carrera como crítica de arte en *L'Avanti!*, *La Voce* y *La Difesa delle Lavoratrici*, entre otros. Desde 1919 integró la redacción del diario *Popolo d'Italia*, de Benito Mussolini, con quien se vinculó a comienzos de esa década. Convencida de que Milán podía conquistar un rol central en la cultura italiana –junto al galerista Lino Pesaro– Sarfatti impulsó el grupo *novecentista*, que depositaba su confianza en la restauración de las glorias del pasado con las que manifestaba su adhesión a la retórica fascista, apoyándose sobre los pilares de la tradición y la disciplina académica. Sin embargo, a pesar de la particular relación que Sarfatti mantuvo con Mussolini, no pudo escapar a las normas antisemitas instauradas en 1938 y debió exiliarse. La fecha de surgimiento de *Il Novecento* se ha situado en octubre de 1922, junto a la marcha sobre Roma y el nacimiento de la revista *Gerarchia*. Algunos autores han señalado que su constitución habría sido una operación de poder gestada por Sarfatti; sin embargo, el estudio reciente de Simona Urso señala que los escritos sobre arte publicados desde 1919 en *Popolo d'Italia* –continuadores de las crónicas de arte de *Gli Avvenimenti*– testimonian la existencia previa de un proyecto estético-político sarfattiano³. Según la concepción desarrollada en ellos, Margherita entendía que los aportes que el artista debía dar al nuevo arte nacional

eran: su capacidad comunicativa, fuerza plástica y poder persuasivo. De este modo, concebía a la estética como un canal de transmisión del contenido de la política ya que, superando el mero realismo, la politicidad del arte debía ser puesta en obra a través del clasicismo de la forma. El estudio de esta autora toma varios aspectos de su etapa formativa y considera que Sarfatti ligaba el concepto de arte y de belleza a la idea de moralidad (una moralidad próxima a la experiencia del dolor), atribuyéndole una función pedagógica.

La duración de *Il Novecento* –formado por Leonardo Dudreville, Achille Funi, Anselmo Bucci, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi y Emilio Malerba– fue breve, dado que para 1924 ya se había dispersado. Aunque fugaz, a Sarfatti esta experiencia le habría permitido demostrar que podía contribuir a la legitimación política y cultural de la nación fascista, anticipándose al mismo Mussolini. El entorno del *Duce* recién comprendería que podía explotar la vía de legitimación cultural en 1925, al convocar a un Congreso de los Intelectuales Fascistas cuando –como señala esta autora– *Il Novecento* sarfattiano ya se había fragmentado. De todos modos, en 1926 Margherita volvió a dar vida al grupo bajo el nombre *Novecento Italiano*, organizando una gran exposición en Milán integrada por los artistas del primer grupo y algunos que no habían participado de aquella “aventura”, como Adolf Wildt, Arturo Martini, Carlo Carrà, Felipe Corsati, Máximo Campigli, entre otros. En el escenario cultural argentino, mucho tiempo antes que ella sospechara que tendría que dejar Italia en una situación tan penosa, las salas de Amigos del Arte de Buenos Aires exhibieron una muestra del *Novecento italiano* inaugurada con su presencia el

³ Cf. S. Urso, *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*, Venecia,

Marsilio, 2003, p. 148.

13 de septiembre de 1930.⁴ Tres años más tarde también se reavivaron para el público porteño los rumores sobre sus relaciones con el *Duce*, a través de un relato publicado en *Contra*, bajo el título “Lo que no se ha dicho sobre Mussolini y el Fascio”. Las páginas de esta auto-titulada “revista de los francotiradores” prometían el desarrollo completo de un índice elaborado por Marco Galli y M. Martínez de Arroyo. Entre la primera y la segunda parte se ventilaron la admiración y las aspiraciones de Margherita con respecto a Filippo Turati (líder del socialismo italiano) y los amorfos con Mussolini⁵; sin embargo, la historia se interrumpió cuando debía publicarse una tercera entrega que incluía el título “Diabólico plan de la Sarfatti”⁶.

Por otra parte, si bien cuando se refugió en Latinoamérica a finales de los años treinta su situación personal con el *Duce* había cambiado tanto como para que su condición de judía le exigiera abandonar el país, en nuestras latitudes su figura continuaba siendo controvertida. En este sentido, resultan muy ilustrativas algunas frases de la carta que Emilio Pettoruti dirigió al uruguayo Luis E. Pombo pidiéndole colaboración para conseguir que Sarfatti publicara alguna crítica en los medios de ese país: “Hace dos días llegó carta de Doña Margarita. Me pide que la ayude. [...] Parece que está muy en desgracia con el primer camisa negra, después de lo mucho que Ella hizo por él, no sólo Ella, también su marido, el buen abogado Sarfatti. [...] Lamenta-

blemente yo no puedo hacer nada. Mis relaciones con el magnate Botana son malas, de modo que ni en “Crítica”, ni en “El Sol” [...]. He visto a otras personas, pero, por ese bendito fascismo, lo cierto que es difícil la cosa. En “El Hogar” [...] (lo sé muy bien) me dirán: es la gran fascista... Ni bien termine estas líneas le responderé a la buena amiga, Doña Margarita, y le diré que tiene en la señora Victoria Ocampo a una buena camarada.”⁷

A pesar de las dificultades que manifiesta Pettoruti y de las revelaciones de la revista *Contra*, al llegar a América Sarfatti había establecido importantes contactos con la intelectualidad.⁸ En Buenos Aires, entre otras actividades, escribió en *Argentina Libre*, en *Nosotros*, participó en dos debates organizados por la revista *Sur* y, en 1944, la editorial Poseidón le publicó su libro *Giorgione: el pintor misterio*. En noviembre de 1946 pronunció la conferencia “Las siete lámparas de tinieblas de la pintura moderna” en la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira, adelantando uno de los capítulos del libro que le publicaría la Editorial Argos. Con este sello editor –dirigido por Romero Brest, José Luis Romero y Luis M. Baudizzone– apareció en 1947 *Espejo de la pintura actual*. En la presentación, Romero Brest señalaba que se trataba de la continuación de *Storia della Pittura Moderna*, publicado en 1930, aprovechando para señalar que se encontraba “enriquecida por la experiencia vital, si bien es cierto dolorosa”.

4> La exposición *Novecento Italiano*, en las salas de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, presentó 208 obras de 45 artistas italianos. Diana B. Wechsler analiza la muestra y su recepción en “De una estética del silencio a una silenciosa declamación. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, en *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, Milano, Skira Editore, 2003, pp. 27-35.

5> Cf Marco Galli y M. Martínez de Arroyo, “Lo que no se ha dicho sobre

Mussolini y el Fascio”, en *Contra*, Buenos Aires, a I, n 2, 1933, p. 15, y su continuación publicada en el n 3 de la misma revista en su página 15.

6> El libro también circuló completo a través de un sistema de canje de cupones que aparecían con el vespertino *Última Hora*, bajo el título: M. Martínez de Arroyo, *Las amantes de Mussolini*, s/d. Un pasaje de dicho texto le atribuía a Sarfatti la idea de creación de las “escuadras de acción” del partido fascista. Aun cuando no se ajustara exactamente a la realidad, su circulación

corroboraba el perfil de Sarfatti reconocido a su llegada, tal como expresa una carta de Pettoruti.

7> Cf carta de E. Pettoruti a L. Pombo, s/f, Archivo Fundación Pettoruti. Aunque la carta no está fechada consideramos que puede haber sido enviada en 1939, año de aparición del fugaz matutino *El Sol*.

8> Un seguimiento de otros vínculos en Latinoamérica en R. Antelo “Modernismo reactivo y abstracción”, en Giunta-Malosetti Costa, *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar...*, cit.

En efecto, a través de sus publicaciones se pueden advertir algunos de los cambios a los que se refería. Desde *Segni, colori e luci* –texto que ilustró sus primeras páginas con un busto de Benito Mussolini realizado por el escultor Adolf Wildt– a su famosa biografía *Dux* o, inclusive, la misma *Storia della Pittura Moderna*, la producción teórica de Sarfatti mantenía un claro posicionamiento pro-fascista. En cambio, en 1947 la publicación de *El espejo* comenzaba con una reproducción de “Guernica” de Picasso. Por cierto, entre *Storia della Pittura* y *El espejo* mediaba un período tan crucial para la cultura occidental como fue el último tramo de la entreguerra y el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En ambos libros Sarfatti relató el origen del grupo *Novecento* como una iniciativa nacida entre amigos reunidos en las tertulias realizadas en su casa milanesa en 1920, cuando creyeron que estaba comenzando un nuevo siglo de reinado de la pintura italiana. En *Storia* se leía: “Era un acto de orgullo. Ciertamente, era un acto de fe en aquellos primeros años grises y oscuros de la posguerra. Por esto, gustó más a los jóvenes artistas de vanguardia, muchos de los cuales habían sido soldados y en el fascismo continuaban siendo milicianos de Italia. [...] En realidad, aquellos artistas solamente querían proclamarse italianos, tradicionalistas, modernos. Afirmaban orgullosamente que querían detener en el tiempo algún aspecto nuevo de la tradición. La primera “Exposición del Novecento Italiano”, inaugurada en 1926 en Milán con un memorable discurso de Benito Mussolini dirigido

a los artistas, señala una fecha y una etapa decisiva de este renacimiento.”⁹

También escribió largos párrafos dedicados a las cuestiones estéticas vinculadas a la voluntad de grandeza, la imaginación vigorosa y la reconstrucción heroica. Por el contrario, en *Espejo* no sólo se había perdido el tono enfático sino que la descripción breve y aséptica tampoco contenía las referencias a Mussolini. No obstante, con cierta distancia histórica, aprovechaba para destacar su inscripción en la historia del arte señalando que los movimientos artísticos franceses de reacción –como el *Rétour au réel*– en gran parte brotaron del ejemplo brindado por “la primera en fecha histórica y artística de estas reacciones, la del *Novecento italiano*”. En definitiva, entre *Storia della Pittura* y *El espejo* también mediaba un período de la vida de Margherita que no sólo registraba la exclusión del proyecto que ella misma había contribuido a forjar, sino que también incluía su exilio. Al respecto, Simona Urso concluye que aunque Sarfatti había comprendido precozmente que la nueva imagen del régimen fascista requería la politización de la estética, no había entendido que el mismo régimen también requería una estructura organizativa que no daría cabida a una figura como la suya.

Esta autora señala que, si bien los motivos de su “ocaso” fueron múltiples, los verdaderos problemas comenzaron después de haber presentado a casi todos los artistas italianos de fama en la muestra *Novecento Italiano* de 1926, tras la cual le resultó más difícil lograr una nueva exhibición en su propio

9> Se trata de los libros: M. Sarfatti, *Segni, colori e luci*, Zanichelli, 1925; *Storia della Pittura Moderna*, Roma, P. Cremonese, 1930 y *Espejo de la pintura actual*, Buenos Aires, Editorial Argos, 1947. La biografía había aparecido en 1925 en Inglaterra bajo el título *The Life of Benito Mussolini*; al año siguiente la editorial milanesa Mondadori la publicó

como *Dux*; luego fue varias veces reeditada y traducida a diferentes idiomas. 10> Según el epígrafe que la introduce, esta polémica se originó en una carta privada (cuya lógica puede reconstruirse a partir de las afirmaciones y preguntas planteadas por Sarfatti) en la que Romero Brest reaccionaba frente a las opiniones de la italiana sobre la última Bial de

Venecia. Cf “Polémica sobre el Arte Abstracto”, en *Ver y Estimar*, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 7-24.

11> Planteado como un monólogo con su discípula, *¿Qué es el arte abstracto?* fue publicado en agosto de 1953 por la Editorial Columba.

país que hacer progresar las gestiones para exponer en el exterior (dentro de un programa que entre 1927 y 1930 llevó la muestra a Zurich, Amsterdam, Budapest y Buenos Aires, así como a diferentes puntos de Francia, Suiza y Alemania). Inclusive, cuando en marzo de 1929 logró realizar la siguiente muestra del *Novecento Italiano* en Milán, Depero, Prampolini y Russolo no participaron y la crítica de arte y el mundo político le mostraron claras señales de resistencia. Para entenderlo es necesario considerar que desde 1925 la conducción del Partido Nacional Fascista había comprendido que debía tomar el control cultural y comenzó a intervenir a través de la fundación del Instituto Nacional Fascista de Cultura, seis meses más tarde creó la Real Academia de Italia – integrada por funcionarios al servicio del Estado– y, finalmente, en 1928 impulsó la organización de una confederación nacional de sindicatos subsumida bajo la estructura corporativa del Estado. En este marco se sucedieron: la resistencia a su propuesta *novecentista*, los ataques de Roberto Farinacci desde las páginas de *Il Regime Fascista* y, luego, la exclusión de su colaboración en los preparativos de la muestra de la *Revolución fascista* realizada en 1932.

Una veneciana de “incansable espíritu combativo”

Hacia fines de 1947 Sarfatti dejó la Argentina y, al año siguiente, Romero Brest emprendió el proyecto de *Ver y Estimar*. El primer número de la revista reservó un espacio para que Damián Bayón comentara la reciente publicación de *Espejo de la pintura actual*. Más tarde, en el marco de una política editorial dispuesta a sumar las colaboraciones de escritores e intelectuales interna-

cionales de primera línea al trabajo que realizaba con los discípulos de sus cursos de arte, Romero Brest difundió una carta en la que Sarfatti relataba sus impresiones sobre la *Quadriennale* y sobre una retrospectiva del grupo Futurista, que acababan de presentarse en Roma.

Luego de esta primera colaboración, llegó su ensayo “El sonriente y paciente Bellini”, publicado en noviembre de 1949, junto a la bienvenida que el director de la revista daba a esta veneciana conocida por el público por su “vigoroso e incansable espíritu combativo”. Ante el interés que despertaba la Bienal de Venecia, la siguiente carta de Sarfatti envió un anticipo de ese importante evento con una opinión que preanunciaba el enfoque que guiaría su mirada al visitar aquella Bienal de 1950.

Con otro tono y claramente movilizadora por una afirmación de Romero Brest, la escritora tituló su próximo envío: “Carta a un amigo que me increpa de ‘rechazar en bloque’ el arte abstracto. Apología de M. G. de Sarfatti”, que apareció junto a la réplica de su querellante en abril de 1952¹⁰. La lectura de ambas cartas muestra las trazas de dos hábiles conocedores del género en el que se inscribían; sin embargo, aunque aparecen algunas expresiones amistosas o la referencia a ciertos momentos compartidos, la virulencia de algunos párrafos abre algunos interrogantes: ¿cuáles eran los motivos por los que se había encendido tan fuerte controversia?, ¿qué había cambiado en la relación?, ¿otros intereses alentaban la disputa? Las líneas de fuerza de la discusión responden a los más caros intereses defendidos por cada uno de los oponentes quienes, por otra parte, acuerdan en asignarse “la tarea de señalar los caminos hacia las re-

¹⁰ Según el epígrafe que la introduce, esta polémica se originó en una carta privada (cuya lógica puede reconstruirse a partir de las afirmaciones y preguntas

planteadas por Sarfatti) en la que Romero Brest reaccionaba frente a las opiniones de la italiana sobre la última Bienal de Venecia. Cf “Polémica sobre el Arte

Abstracto”, en *Ver y Estimar*, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 7-24.

novaciones y los triunfos venideros". No obstante, resulta interesante observar la diferencia de matices que cada uno fue capaz de imprimir en la misma frase. Sarfatti, con un "nosotros" inclusivo pone el acento sobre aquello que no debe ser, afirmando: "los críticos *tenemos el deber de dar la alarma contra las desviaciones* que según nuestra ciencia y conciencia juzgamos dañinas o peligrosas. Mientras, Romero Brest dice: "No me parece que podamos sostener, quienes ya no somos jóvenes, que los jóvenes siempre se equivocan. [...] Y no porque los crea infalibles [...] sino porque *creo en la fuerza de la intuición de la vida nueva que supera toda sabiduría envejecida* por el hecho de ser sabiduría", párrafo con el que trata de evidenciar que la brecha generacional que lo separaba de Sarfatti le permitía tener mejor predisposición para valorar las nuevas propuestas.

Tanto los vínculos con la tradición y con lo nuevo como el porvenir que avizoraban para la abstracción giran alrededor del rol que cada uno asignaba a la naturaleza. Tal como expresaban estas cartas, no se trataba de la primera vez que ambos confrontaban sus posiciones sobre el tema. Sarfatti mantenía sus razones interpretando que quien opta por el camino de la fantasía casual –rechazando el control de la disciplina– cae en una esclavitud artificial y, a menudo, absurda. Por el contrario, es legítimo suponer que para Romero Brest las deficiencias en el "oficio" no eran un aspecto nodal dentro de sus preocupaciones de ese momento. En esos tiempos se mostraba interesado en desarrollar una teoría estética anclada en el espíritu y la defensa de la naturaleza esgrimida por Sarfatti le proporcionaba, incluso, la contrapartida necesaria para reafirmar sus postulados.

En efecto, su respuesta sintetiza las nociones que desarrolló en *¿Qué es el arte abstracto?*,¹¹ planteando que los "apoyos" en la naturaleza debían cobrar vida interior, trascender, porque "el arte –decía– está en el espíritu, no en la materia". Para subrayar esta idea señalaba que sólo cuando se comprende el carácter de apoyo o pretexto que tuvo la imagen representativa en el pasado se entiende por qué es insuficiente para dar cuerpo a una concepción de vida que excluye la experiencia".

Desde su enfoque, en las épocas espiritualistas –simbolizadas por la decadencia del ojo frente a la ciencia– se puede considerar que la realidad no es igual a la naturaleza, de lo cual se deriva que el artista no puede basarse en la observación, no por incompetencia sino porque el espíritu "vuela hacia la inmaterialidad", donde "el juego de formas geométricas no obedece sólo a la sensibilidad sino a una estructura de ideas".

Al analizar las dos posiciones, resulta obvio que el "futuro" de la abstracción constituía el umbral que ya no podrían transponer juntos. Sin embargo, antes de terminar, Sarfatti lanzó su última estocada, argumentado que este arte "nuevo" ya tenía cuarenta años de edad y no había podido madurar a los "capitanes" en los que se perfilaban "los generales de mañana", como antes se habían ido perfilado los jóvenes Picasso, Matisse o Braque; enfoque desde el cual interpretaba que la abstracción estaba estancada y no podía augurarle más que un porvenir ligado a la función decorativa.

En el marco de un discurso que mantenía el doble propósito de polemizar y de sentar bases programáticas, Romero Brest no dudó en responder vaticinando que:

"cuando los hombres sean capaces de gozar con signos inmatrimales (...) la pintura

¹¹> Planteado como un monólogo con su discípula, *¿Qué es el arte abstracto?*

fue publicado en agosto de 1953 por la Editorial Columba.

dejará de ser cuadro o decoración mural y la escultura dejará de ser estatua, para convertirse en un sistema de formas subordinadas a la arquitectura.”

No obstante, volviendo al terreno de la conciencia, la insinuación de “inmovilidad” que su opositora señalaba al decir que el arte abstracto *piétine sur place*, fue suficiente para despertar una enérgica diatriba en la que Romero Brest le aconsejaba abrirse a las producciones de Suiza, Holanda, Inglaterra y Estados Unidos porque su mirada estaba circunscripta a ciertas galerías de París y “a la vida corriente italiana, muy adherida al pasado, como lo demuestra precisamente el movimiento del *Novecento*, formado por artistas de valer personal, es cierto, pero que *nada aportan al lenguaje de nuestro tiempo*.” Con este epílogo, Romero Brest devolvía a Sarfatti al pasado, transparentando que seleccionaba una imagen de su “amiga” que mantenía la huella de la concepción estéti-

ca del período *mussolineano*; irreconciliable, por lo tanto, con la cruzada por el arte abstracto en la que estaba empeñado.

En consecuencia, aunque la relación Romero Brest-Sarfatti se mantuvo en la senda de una mutua cordialidad y respeto por las diferencias de ideas, en la particular coyuntura de la publicación de la controversia algunos términos de la relación estaban cambiando. En este sentido, consideramos que la aparición pública de este intercambio, en la etapa de profundización de su apuesta por la abstracción, fue un golpe de timón con el que Romero Brest intentó imprimir un nuevo acento dentro de la refinada trama que venía dibujando en favor de una estrategia global que, en 1952, no sólo aspiraba a sumar la adhesión de sus lectores sino, también, a demarcar públicamente una línea divisoria de aguas capaz de afianzar nuevas alianzas dentro del renovado mapa internacional del arte moderno.

FE DE ERRATAS

La foto incluida en la página 178 de *El Siluetazo* (Adriana Hidalgo, 2008) se describió por error como “Titeres gigantes en la Plaza de Mayo”, cuando se trata en realidad de una acción del grupo Maratón Marote, que trabajó con la Mesa de Escrache de HIJOS entre 1999 y 2000.

Puntualmente, en la foto se ve la obra “Ratamóvil”, que apareció por primera vez en la acción “Escrache móvil”, realizada el sábado 11 de diciembre de 1999. Consistió en un recorrido que se inició en la Carpa Blanca docente en Plaza Congreso (adonde fue tomada la fotografía por Patricio Delgado) y terminó en la casa de Etchecolatz.

Pedimos disculpas a los artistas por esta confusión.

Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (compiladores)

RESEÑA DE MUESTRA

Muestra fuente: “archivo recargado”

Autor **Xil Buffone**
Muestra **1968: El culo te abrocho**
Espacio **Appetite. Galería de arte**
Artista **Roberto Jacoby**
Técnica(s) **Artes gráficas,**
Fotografía, Otras
Inauguración **11-07-2008**
Cierre **09-08-2008**

fui el ocho del ocho del dosmilochito
antes de las ocho
(luego de ver a los chinos inaugurando
Beijing y haciendo zapping con el juicio a
Bussi en tucumán), aturdida.

ví
flotando el sesentayocho
en los fondos de appetite
infinito negro
aire espeso, frío y humedad
todo quieto, sin ciudad
una cripta flotante
otro dark room
en infrarojo
un vacío de recortes fantasmas conocidos
materializando un vaho vertiginoso
agitado, violento, con frases efervescentes
en friso, los fotogramas de un año intenso
relatos tipográficos, imágenes entramadas
evocadas, ampliadas, sobreimpresas hoy

ploteados en blanco, negro, rojo
el busto de marx, el di tella, el che
mucha información, sobreinformación,
contrainformación
las acciones, los choques, los enunciados,
los medios
Masotta
los papeles ajados
de libros, recortes de diario, máquina de
escribir, ideas, eventos, fotos grises, lentes
gruesos, todos estaban más flacos, más
tensos, más graves y divertidos. Arte con
concepto, arte con policía, arte sin sponsor,
arte de vanguardia ultravioleta.

en la sala
éramos dos, como en la castidad
estaba con María Teresa Gramuglio
que miró muy atentamente cada documento
en cada poster con cada letra color
sobreimpresa... conversamos
cuando salimos entraron otros dos

el sesentayocho
concéntrico y excéntrico
archivo sometido al verso.

Adoré la primera voz.
Es una muestra fuente.
Joya,
para Hudston que la mira por tv.

Cartas de lectores

No puedo ir a Baires, o al Paraguay, o más cerca, Córdoba... ¿Hay alguna razón por la cual no se consigue **ramona** papel en "Rosario"? Algo contribuyó esta ciudad, desde Berni, Grela, Renzi. Me da escozor. ¿Cuestiones políticas, económicas, algún pelotudo no la reconoció a esta **ramona** insustituible? Mis deseos son que **ramona** no descanse. Se la puede extrañar, si prolongan los tiempos en los que aparece... ¿Pero extrañarla porque desaparezca? ¿Es otra cosa valiosa que los argentinos nos perdemos? Cariños, María Elvira de Arechavala

Respuesta de ramona: Marielvi, Rosario siempre estuvo cerca si te suscribes. Por módicos pesos me recibirás donde prefieras. Escribime a suscripciones@ramona.org.ar

Qué lástima que te alejes de esta tarea que nos trae tanta cultura, quizás te arrepientas en estos años que faltan (podríamos decir meses). Pero me imagino las fatigas y desvelos que pasas ante cada envío.

Mis cariños y lo mejor para vos,

Teresa Fasoli

R.de r.: No estamos fatigadas. Queremos hacer lugar.

¡Gracias por suscribirme al newsletter! Más vale tarde que nunca (lo digo por mí, ya que **ramona** tiene fecha de fin). Erica Selinger

R.de r.: La noticia de mi muerte no es falsa, sino prematura y profética.

El último número (82) me gustó mucho. Digamos que me vino al pelo, justo estuve leyendo e investigando mucho sobre esos temas. Gracias!
Fernando Sucari

R.de r.: Sí, Fer, la 82 es una de las mejores **ramonas** ever.

Quiero saber cuánto cuesta que envíen una publicidad por su email list. ¡Gracias **ramona** por ser como sos!
Saludos,
Javier Barilaro

R. de r.: Un click y listo, Bari:
www.ramona.org.ar/anunciar

Apreciada **ramona:**
Sólo unas líneas para agradecerle que me trajeras los ejemplares de **ramona** al hotel en Buenos Aires. Llegué a acumular tantas publicaciones que tuve que hacerlas enviar y llegaron ayer. Las leeré con mucho interés. No dudes en decirme si desearíais recibir catálogos del Macba (supongo que puedes verlos en la página web del museo).
Un saludo muy cordial
Bartomeu Marí

R. de r.: Sí, Barto, soy una pesada, sobre todo para viajes transatlánticos.

Ocurrió que buscando algo interesante sobre "La Justicia" de Rogelio Yrurtia, me salieron 4 sitios y entre ellos <www.ramona.org.ar/files/r25/pdf> y <www.ramona.org.ar/files/r26/pdf> en los que se hacía alguna referencia a las palabras buscadas; cuando abrí los

links no encontré las citas y como después de leer varios artículos no encontré la cita de referencia, entonces pedí ayuda, pues supuse que tendrían alguna forma de búsqueda por temas que abreviara la tarea. Mi interés es poder llegar a reunir las distintas interpretaciones que se hubieran hecho sobre esa obra, más allá de los artículos que se pueden encontrar y que no pasan de lo superficial.

De nuevo gracias por la orientación que puedan darme. Muy cordialmente, Franklin

R.de r.: Franklin, más rápida que un rayo encontré la solución para ti. Muy pronto estará disponible el buscador **ramona**, una herramienta te permitirá buscar contenidos específicos desde el 2000 hasta la actualidad. También habrá un índice temático.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	Julio Fuks	04.09 al 11.10
Alberto Sendrós	Martín Legón, Pablo Accinelli	18.09 al 17.10
Ápice Arte	Andrés Garavelli, Gabriel Glaiman	12.09 al 17.10
Appetite	Back to the present / Vanessa Chimera, Cristian Chironi y Mauro Ceolin	15.08 al 20.09
	Un peut de tout / Renaud Monfourny	15.08 al 20.09
Arcimboldo	Obra Reciente / León Ferrari	01.09 al 27.09
Barraca Vorticista	Fernando García Delgado, Fernanda De Broussais	07.08 al 20.09
Braga Menéndez	Elba Bairon, Martín Di Paola, Fernando Falconi, Roberto Noboa	19.08 al 27.09
Canasta	Orden / Sergio de Loof	16.08 al 16.09
Carro	D. Melero, D. Dreyfus, F. Goin, L. Perez Campana, D. Mur, J. Terán y otros	19.08 al 26.09
CC Recoleta	De Natura (zona alterada) / Matilde Marín	12.08 al 14.09
	Nahuel Vecino	09.09 al 05.10
	Juan Lecuona	23.09 al 26.10
	Onedotzero - Festival de videoarte	25.09 al 28.09
CC Rojas	Putas / D. Luna, M. De la Fuente, G. Marrone, L. Maresca y otros	14.08 al 29.09
CCEBA - Sede Florida	M. Bellmann, P. Fast, F. Mariani, C. Anée, L. Goldstein y otros	22.07 al 19.09
	Toponave / Oligatega Numeric, Provisorio Permanente	22.07 al 19.09
CCEBA - Sede Paraná	Maquinaciones / Edgardo Antonio Vigo	06.08 al 12.09
crimson	Mateo Amaral, Federico Lanzi, Natalia Cristóforo, Maximiliano Bellmann	05.09 al 27.09
Dabbah Torrejón	Civiles por Di Mario / Gustavo Di Mario	19.08 al 30.09
Daniel Abate	Construyendo mi felicidad / Mercedes Pujana	21.09 al 21.10
Del Infinito	El paraíso sólo existe en fragmentos / Matilde Marín	19.08 al 30.09
Enlace	Marina García Buergos, Ricardo Ramón Jarne	02.08 al 27.09
Ernesto Catena	Raquel Bodelois, Ignacio Iasparrá	13.08 al 13.09
Espacio Fundación Telefónica	Telefonías / Mariano Sardón	24.09 al 22.12
Ex Hotel Alojamiento Pussy Cats	Soho Telo Muestra 2 / D. Bianchi, M. Galindo, L. Guzman, R. Vitali y otros	14.08 al 07.09
Fundación Klemm	Alberto Greco en la Galería Edume de Madrid	13.08 al 30.09
Imago	Las entrañas del arte. Un relato material. (s. XVII - XXI)	16.09 al 28.10
Imago (Rosario)	La mirada Ubicua / L. Siegrist, E. Calvo, A. Ostera, G. Sacco y otros	05.08 al 12.09
Isidro Miranda - Sede San Telmo	M. Facchin, G. Francone, M. Boullosa, N. Manciante, A. Mizrahi	21.08 al 19.09
MAC (Salta)	20 x 20 y 1° Salón de pintura del Banco Central de la República Argentina	05.09 al 28.09
macro (Rosario)	A. Olmert, Baltos Kandis, L. Siegrist, O. Valdivieso, M. Blanco y otros	14.08 al 23.09
Malba	Contemporáneo 22 - Discursos Narrativos	08.08 al 22.09
	Somewhere - Nowhere / Félix González Torres	05.09 al 04.11
masotta-torres	Julián Reboratti, Javier Lodeiro	05.09 al 03.10
MNBA	El Cubismo y sus entornos en las colecciones de Telefónica	22.07 al 14.09
	100 años en la pintura / Juan Carlos Castagnino	29.07 al 28.09
Muntref (Caseros)	Imágenes Sudamericanas / A. Nigro, A. Delmonte, J. Agosta y otros	06.08 al 20.09
Museo Caraffa (Córdoba)	Premio Pintura Banco de Córdoba	14.08 al 12.09
	Arte geométrico / R. Lozza, A. Puente, A. Hlito, T. Maldonado y otros	19.09 al 12.10
Museo Castagnino (Rosario)	Rodolfo Elizalde	06.08 al 07.09
Objeto a	Estados del Agua / M. Bonadeo, M. Bali, M. Ares, D. Muttis, y otros	14.08 al 27.09
Oficina Proyectista	El sentido es lo imposible / Walter Álvarez, Andrea Vázquez	03.09 al 26.09
Pabellón 4	Virginia Alimonda, Dario Zana	24.09 al 25.10
	Gabriela Caregnato, Renata Morini, Diego Acuña, María Paula Caradonti	03.09 al 25.10
Palais de Glace	97ª Edición del Salón Nacional de Artes Visuales - Pintura	18.09 al 19.10
Ruth Benzacar	Luciana Lamothe	10.09 al 11.10
	Brillábamos / Miguel Harte	10.09 al 18.10
Turbo	Amigos de lo ajeno / C. Turdera, PumPum, Kid Gaucho y otros	08.08 al 13.09
Vasari	Obras recientes / Guadalupe Aparicio	17.09 al 10.10
VVVgallery	Punto Medio / Cristian Silva Avaria	11.09 al 18.10
Wussmann	Nuna Mangiante, Evangelina Cipriani	27.08 al 08.10
Zavaleta Lab	Duilio Pierri, Carla Bronzini	29.08 al 09.10

Éstas y muchas más muestras y espacios en www.ramona.org.ar

espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Alberto Sendrós	Pje. Tres Sargentos 359	LU-VI: 14 a 20hs
Alianza Francesa - Sede Centro	Av. Córdoba 946	LU-VI: 9 a 21hs; SA: 9 a 14hs
Ápice Arte	Juncal 685 - PB	LU-VI: 10 a 19hs
Appetite	Chacabuco 551	LU-SA: 14 a 19hs
Arcimboldo	Reconquista 761 - PB 14	LU-VI: 15 a 19hs; SA: 11 a 13hs
Barraca Vorticista	Estados Unidos 1614	A combinar: 4304 8972
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
Canasta	Delgado 1235	MA-VI: 10 a 13 y 17 a 20hs; SA: 14 a 20hs
Carro	Honduras 4646	LU-VI: 8 a 18hs
Casa 13 (Córdoba)	Belgrano y Pje. Revol	DO: 19 a 22hs
Casa de la Cultura FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
CC Borges	Viamonte esq San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	LU-SA: 11 a 22hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 11 a 21hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná	Paraná 1159	LU-VI: 10 a 14 y 16 a 20.30hs; SA: 16 a 20.30hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
Crimson	Acuña de Figueroa 1800	MA-SA: 13 a 20hs
Dabbah Torrejón	El Salvador 5176	LU a VI: 15 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Daniel Maman	Av. del Libertador 2475	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs; SA: a combinar
Enlace	Guido 1725	LU-VI: 12.30 a 20hs; SA: 13 a 16hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Ex Hotel Alojamiento Pussy Cats	Paraguay 4747	DO-JU: 11 a 20hs; VI-SA: 11 a 21hs
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Imago	Suipacha 658 - 1°	LU-SA: 12 a 20
Imago (Rosario)	Oroño 973 - 4° y 5°	LU-VI: 10 a 13 y 15 a 20hs
Isidro Miranda - Sede San Telmo	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 10.30 a 13 y 17 a 20.30hs
MACLA - M de Arte Contemporáneo Latinoamericano (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-VI: 10 a 20hs ; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
momo (Merlo)	Jujuy 310	A combinar: (0220) 485 9433
MPBA - Museo Provincial de Bellas Artes (Corrientes)	San Juan 634	MA-VI: 9 a 12 y 17 a 20hs; SA: 8 a 12hs
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gómez 4828	LU-VI: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Caraffa (Córdoba)	Av. Hipólito Irigoyen 651	MA-DO: 10 a 20hs
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 13 a 19hs; MA: cerrado
Museo de Arte de Tigre	Paseo Victoria 972	MI-VI: 10 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	MA-VI: 12 a 20hs; SA-DO: 10 a 20hs
Objeto a	Niceto Vega 5181	LU-SA: 10 a 19hs
Oficina Proyectista	Perú 84 - 6° - oficina 82	MI-JU-VI: 18 a 20hs
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Tanto Deseo	Venezuela 638	LU-SA: 14 a 19hs
Turbo	Costa Rica 5827	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 16 a 21hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs.
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs