

ramona

revista de artes visuales
n° 97. diciembre 2009
10 pesos

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo Bruzzone

Concepto

Jacoby

Grupo editor

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

Colaboradores permanentes

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

Coordinación y edición

Santiago Basso
editorial@ramona.org.ar

Corrección

Dolores Curia

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Canosa

Suscripciones y ventas

Dolores Curia

Publicidad

Florencia Hipolitti

Archivo y donaciones

Dolores Curia

Los colaboradores figuran en el índice

Muchas gracias a todos

ramonaweb

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

Concepto

Jacoby

Producción

Florencia Hipolitti

Desarrollo web

Leonardo Solaas

Fundación START

Tucumán 3758
(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As
info@fundacionstart.org.ar

Coordinación general

Paula Bugni
Patricia Pedraza

Prensa

Candelaria Muro

Administración

Julia Ramírez Aufgang

ISSN 1666-1826 RNPI

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

índice

	LA INTERNACIONAL ARGENTINA
9	Introducción
10	Cuestionario sugerido
11	Cecilia Biagini
12	Diego Bruno
	Bibi Calderaro
13	Marula Di Como
14	León Ferrari
16	Mariano Gaich
17	Carlos Ginzburg
19	Julio Grinblatt
21	Nicolás Guagnini
22	Ruth Gurvich
23	Enrique Ježik
25	Leandro Katz
27	David Lamelas
27	Leopoldo Maler
28	Fabián Marcaccio
30	Gustavo Marrone
31	Marie Orensanz
32	Liliana Porter
34	Pablo Reinoso
39	Oswaldo Romberg
40	Miguel Rothschild
41	Áxel Straschnoy
42	Juan Tessi
44	Sergio Vega
46	Warhol y Duchamp. ¿Nada que ver? José Fernández Vega
57	Apenas, nada menos. En torno a “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto Ana Longoni

La Internacional Argentina¹

Desde fines del siglo XIX y la mitad del XX, con el viaje a Florencia, Roma o París culminaba la formación de los artistas argentinos: en las grandes academias, en los talleres de moda, en los museos o en las bohemias, se entrenaban para retornar al sur del sur con un título real o imaginario que los autorizaba a practicar su arte.

Más tarde, los exilios se tornaron culturales, económicos o políticos. Y la diáspora abarcó también América Latina y del Norte, así como ciudades que antes no figuraban en las guías del artista argentino desterrado....

Decenas de artistas argentinos se instalaron en el mundo para no volver o volver muy poco o muy grandes. En sus nuevos destinos muchos desarrollaron obras relevantes, fueron reconocidos y se integraron al medio que los había acogido.

Este trasplante debió significar muchísimo en la tarea de estos creadores. Algunos no han vuelto nunca, otros se mantienen a una distancia prudente y los menos, reciben cada tanto el tardío reembolso por su largo trabajo como embajadores de un país que de uno u otro modo los expulsó.

ramona aspira en este número a recoger los pasos de quienes se fueron: vidas de artista en otras partes. Sería importante saber, en este mundo actual donde las distancias se han hecho tanto más breves, si aquellos trasplantes arrastraron hacia afuera algo que pudiera llamarse una mirada argentina, una maleta espiritual en otras latitudes.

Y, complementariamente, también querríamos saber si subsistió la pulsión del “volver”, si en estos años de afuera, pervivió algún adentro imaginario, alguna Argentina deseante que responda a esa carta que hace muchos años se arrojó al mar, dentro de una botella.²

1> Tomamos el título de la novela homónima del escritor, dibujante y dramaturgo Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi. Nació en Buenos Aires en 1939 y murió en París en 1987, a los 48 años. Su novela *La Internacional Argentina* fue originalmente publicada en francés por la editorial Belfond, en 1988, y editada luego en castellano por la editorial española Anagrama en 1989 (colección Contraseñas, 122). En 1995 surge en Buenos Aires, más precisamente en Gascón y El Salvador, la primera localización de esta vasta red: la librería La Internacional Argentina, fundada por Francisco Garamona y Laura Crespi.

2> Los artistas que podrían haber

integrado esta edición de “La Internacional Argentina” son incontables. Como un ayudamemoria incompletísimo incluimos un listado, que también incluye a las primeras generaciones, a los fallecidos, a los que retornaron: Justo Barboza, Norma Bessouet, Marcelo Bonevardi, Marta Boto, Pablo Bronstein, Rafael Bueno, Delia Cancela, Fernando Cánovas, Sibyl Cohen, Ignacio Colombres, Eduardo Costa, Jorge de la Vega, Hugo Demarco, Raúl Escari, José Fernández Muro, Lucio Fontana, Claudia Fontes, Claudio Girola, Alberto Greco, Sarah Grilo, Alfredo Guttero, Ramiro Larraín, Julio Le Parc, Lea Lublin, Martiniano López-Crozet, Rómulo Macció,

Juan Maidagán, Tomás Maldonado, Pablo Mesejean, Charly Nijensohn, Luis Felipe Noé, Jorge Orta, Esteban Pagés, Juan Paparella, César Paternosto, Amalia Pica, Roberto Plate, Mario Pucciarelli, Armando Rearte, Miguel Ángel Ríos, Humberto Rivas, Alfredo Rodríguez Arias, Mika Rottemberg, Tomás Saraceno, Alejandra Seeber, Antonio Seguí, Oscar Serra, Sebastian Spreng, Juan Stoppani, Rirkrit Tiravanija, Antonio Trotta, Luis Alberto Wells, Judi Werthein, Dolores Zini...

La Internacional Argentina es un proyecto de Roberto Jacoby, con los aportes del Grupo Editor y la realización de Santiago Basso.

Cuestionario sugerido

(Aclaración: esto se sugiere sólo como un disparador. Puede responder las preguntas que usted prefiera, o bien escribir directamente lo que desea expresar sobre la cuestión.)

- a.** En su caso personal, ¿qué motivó este éxodo? Hablando de su obra, ¿qué fue lo que pudo hacer en otra parte del mundo pero que no habría podido realizar en Argentina? ¿Podría ilustrarlo a través de una obra o de una serie de obras suyas?
- b.** ¿Existe para usted algo que pudiera llamarse (como lo hizo Copi en la ficción) una “Internacional Argentina”, una inefable identidad que otorgue aire de familia a la producción de los artistas argentinos?
- c.** Y por último, ¿guarda interés por el arte actual que se hace en Argentina? ¿Pensó alguna vez que sería estimulante hacer algo en el país donde nació o se formó?

Morir y seguir viviendo, recordar y seguir viviendo, extrañar y seguir viviendo, renacer

Cecilia Biagini'

Hace once años que estoy en NY, desde entonces vivo suspendida en el espacio del mundo, alejarse-irse una vez produce un cambio de perspectiva, de dimensión, los tamaños varían, el mundo y mi lugar en él, como astronautas en la tierra, aunque volviese a vivir al barrio de donde soy ya no habría retorno, ya nunca será igual, la ubicación, la panorámica, el sentido universal. Morir y seguir viviendo, recordar y seguir viviendo, extrañar y seguir viviendo, renacer. Desde hace once años el idioma, las lenguas, la fascinación y la extrañeza de lo diferente, la invisibilidad, la no pertenencia y la apropiación son una constante paralela a la cotidianidad. "La crisis de identidad" y percepción del exilio llegó años después. En el comienzo fue absorber lo nuevo con mucho placer y positivismo, encontrar nuevos recursos de producción, y el florecer de un nuevo medio: la escultura. El contacto directo con máquinas, materiales y fabricantes de objetos favorecieron la inspiración por la tri-dimensión. Rascacielos, un energizante placer por el trabajo, el trabajo unido directamente a la identidad, una ciudad tan caminable y tan inmensa a la vez, una ciudad llena de puentes, una ciudad entre ríos, una ciudad espectacular, una ciudad llena de gente diferente, hospitalaria, que me dio la bienvenida. Me mudé cuando ya tenía unos diez y tan-

tos años de "carrera", una de las cuales, la actuación, quedó casi a ritmo de cámara lenta, mientras que la de artista plástico evolucionó feliz, gradual y continuamente con mi "nueva vida".

Desde entonces vivo una combinación de desarraigo (a pesar de haber formado una familia argentino-americana) con integración de la obra en el mundo, lo que me produce un grato sentido de la realidad.

La obra exenta de los problemas psicológicos del artista.

Entre la integración mundial y el vacío de lo propio, todos los clichés del exilio parecerían tener su razón de ser: del cliché del exilio no se puede zafar, nada se expresa como en castellano, los amigos que dejé en suspenso, los barrios que recorro en sueños.

Desde que me mudé no he dejado de relacionarme, como sediento en un desierto, y de producir en la Argentina. No podría dejar de hacerlo, lo provoqué, lo busco, sucede, es una necesidad y gracias a la vida virtual puedo mantener la avidez de la curiosidad de lo que sucede allí engatusada.

Paradójicamente siempre trabajé sobre el movimiento, la dispersión-comunicación de los lenguajes-medios del arte, tema que se profundizó y expandió desde que llegué a NY. Lo etéreo, nivelado y misterioso de los fotogramas junto a una ambiciosa, más densa y estudiosa pintura de geometrías a la par de lo lúdico y repetido en la escultura con un todo unificado por un aparente sen-

1- **Cecilia Biagini** es artista plástica y actriz. Nace en Buenos Aires en 1967 y desde 1998 vive en Nueva York. Ha expuesto en forma individual: *Absolute Threshold* en The Hogar Collection (NY, 2006), *Una mecánica infinita* en Van Riel (BA, 2009), *Puntos de aparición y desaparición* en Zavaleta Lab (BA, 2007) y en exposiciones colectivas como *Vértigo*, *Neo Abstracción* en Proa (BA, 1997), *Material Color* en Hunterdon Museum (New Jersey, 2008), *Ela 2009* en Espacio Wallonie (Bruselas, 2009).

En 1989 recibe la mención de los críticos a la fotografía en el CAYC. En 1994-95 y en 1997-98 es elegida para las Becas Kuitca. Paralelamente en Buenos Aires en 1995 crea SBB, un grupo de música de artistas plásticos junto a Alejandra Seeber, Florencia Bohtlingk y Rocío García Orza. En el 2005 crea el colectivo artístico Sharpy junto a Dahlia Fischbein. Como actriz se destaca su participación en diversas obras de teatro dirigidas por Alberto Ure y Roberto Villanueva y su papel co-protagónico en *Los guantes*

mágicos de Martín Rejtman. Su obra es parte de colecciones internacionales privadas, públicas y corporativas, incluyendo las de la Biblioteca Pública de Nueva York y el Min. de Educ. de la Nación Argentina, entre otras. Recientemente participó en ferias en Bruselas, París y Buenos Aires. Para complementar la lectura de este texto lo invitamos a ver imágenes de la obra de la artista en www.ramona.org.ar.

tido de color y simpleza.
¿Qué habría pintado de haberme quedado?
¿Quién sería hoy? ¿Volveré?
Más allá de las variables económicas y socia-

les, ¿será que ya es en algunos de nosotros
la marca de un porvenir migratorio?

Cecilia Biagini, octubre 2009

REPORTE

Diego Bruno²

FEW DAYS AGO I WILL BE ARRIVING,
I DO NOT KNOW THE SPACE YET, A
VECES ESTO PARECE UNA
PREOCUPACIÓN.
NADIE ESTÁ OBLIGADO A HACER LO QUE
LA LEY NO MANDA,
UNA IMPRESSION INJECKT, EN LA PARED
DEL STUDIO, VEINTINUEVE CENTÍMETROS
SIETE MILÍMETROS POR VEINTIÚN
CENTÍMETROS, LETRAS NEGRAS SOBRE
PAPEL BLANCO, SE PUEDE LEER "EXITING
ONLY BY DEATH".
SI TODO ESTO HUBIESE SUCEDIDO EN
TIEMPO LINEAL, HABRÍA QUE INCLUIR
"PERO".
LO QUE SE INTENTA ES CONSTRUIR UN
SCRIPT, CONSTRUIR?
DE TODOS MODOS NO SE PUEDE MENTIR.
EN EL CUADERNO ANOTÉ, "CHECK
REGULARLY AND EVENTUALLY COPY AND
REMOVE" Y MÁS O MENOS CERCA, EN LA
MISMA HOJA DE PAPEL, "THE METAL

EYELETS WILL EVENTUALLY CAUSE
PROBLEM, SOME FOXING IS APPEARING
AS WELL".
IT IS DISPLAYED STANDING,
EVIDENTEMENTE ESTUVE EN EL LUGAR,
LO QUE PUEDO ENTENDER ES:
...NEXT TO THE LAST PARAGRAPH OF THE
SPEECH.
BEFORE GOING TO THE NEXT.
PLAY THE VIDEO.
POR RAZONES DE SEGURIDAD SERÁ EN
INGLÉS.
DESCRIPCIÓN DEL VIDEO, IMAGEN O LO
QUE SEA.
NO PUEDO VER BIEN LA IMAGEN.
20122001 ARCHIVO.
I THINK IT WILL BE MORE CONVENIENTE
EN EL
125-2008.
WHO WAS PRESENT AT THIS MEETING?
PUEDO DAR MÁS DETALLES?
CARACTERÍSTICAS DE LA COMPOSICIÓN
DE LA IMAGEN?
ALGÚN RECUERDO?

Sobre el Registro

Bibi Calderaro³

La migración es un lugar no confortable.
Si voluntaria, la realidad nunca alcanza
a la fantasía; si forzada, el habla es
casi imposible.
Pero entre realidad y fantasía la coreografía
no está solamente dada por el movimiento
entre fronteras, sino que es más bien otro,

el de la eterna dislocación de quienes so-
mos, humanos transitando vida.
Estoy hecha de esos quiebres ancestrales
que cruzaron fronteras, sangres, nombres y
suspiros. Si cuento para atrás, hay de todo,
aunque difuso. Si cuento en una vida, las bi-
furcaciones se multiplican. Hace poco que
logro equilibrarme sobre las frágiles bisagras
que permiten entrar y salir sin pasaporte.

Trazar y borrar y trazar los lazos, sin importar las distancias ni los tiempos. La tierra tiene cultura y la cultura tiene tierra en los bolsillos. Y en ese peso de las palabras es que nos hacemos camino y encontramos piedras en los zapatos. Sin embargo, cuando oigo una baguala andina rebotando por las paredes del subterráneo como si fuera un cañadón, lloro. ¿Será porque la baguala no encuentra al viento para acoplarse? ¿O será porque mis lágrimas reflejan la inalienable distancia que hay entre el sikus y el sucio azulejo? No podría vivir en Europa. América es mi continente. El salto preciso lo dio Marcel en transatlántico, ya hace mucho aunque no tanto, y desde entonces nos repetimos representando algo que es irrepresentable. (pena que en el norte se apropiaron del nombre del continente para encajonarlo irrefutablemente dentro del pabellón

rallado y estrellado). (pena también por el abuso de pabellones, alguien se está haciendo la América). Me pregunto cuál sería el nombre que los viejos habitantes del continente le daban a su tierra. Los nombres y las tierras están definitivamente relacionados. La famosa frase “the rat race” es la sensación de que uno corre y está siempre en el mismo lugar. ¿Eso será ser adulto? Hace mucho que intento sobrepassar ese elemento cotidiano pero mediocre y elevarme hacia el estadio en que el lugar es verdaderamente uno, cuanto más cerca esté uno de sus propios huesos (o alma, como quieran llamarlo). A lo que voy es que a medida que pasa el tiempo uno quiere intentar acercarse cada vez más a su sólida situación de infancia, a su líquida situación de adulto, a la imperceptible situación de desequilibrio constante entre uno y otro, que siempre es uno mismo, donde quiera que eso nos encuentre. presente.

Mejor calidad y servicio

Marula Di Como⁴

a. *En su caso personal, ¿qué motivó este éxodo?* BUSCABA UN HOTEL CON MEJOR CALIDAD Y SERVICIO

b. *Hablando de su obra, ¿qué fue lo que pu-*

do hacer en otra parte del mundo pero que no habría podido realizar en Argentina? MIGRANTAS

¿Podría ilustrarlo a través de una obra o de una serie de obras suyas?

WWW.MIGRANTAS.ORG

2-> Diego Bruno nació en Mar del Plata en 1978 y vive en Helsinki, Finlandia. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, se ha graduado en Bellas Artes en la Escola Massana, Universidad Autónoma de Barcelona, y actualmente es alumno en el programa de Master de Kuvataideakatemia, Helsinki. En 2008 participó del programa de residencias de Wiels, Center for Contemporary Art en Bruselas. Ha realizado exposiciones individuales en: Galería Mirta Demare, Rotterdam; Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires; Lokaal 01, Amberes; Kuva-galleria, Helsinki. Ha participado en exhibiciones grupales como: *Splav Meduze*, Celje Center for Contemporary Art, Eslovenia; *DUMA*, Wiels Center for Contemporary Art, Bruselas; *Variaciones sobre el Museo*,

Malba, Buenos Aires; y otras. **3-> Bibi Calderaro** es una artista interdisciplinaria cuya obra trata la intersubjetividad y las posibilidades de la comunicación. Emplea críticamente un amplio rango de medios –imagen fija y en movimiento, sonido, objetos, lenguaje, energía y acciones performativas– cuestionando los límites del sujeto y del conocimiento. Ha mostrado individualmente en MinusSpace, NY, 2009, Europa y en Nor-Sudamérica desde 1995. Selección de exhibiciones curadas: *PS1*, Nueva York, 2008-09; *Memoria y Paisaje*, La Casa Encendida, Madrid, 2004; *AIM23*, Bronx Museum, Nueva York, 2003; y otras. Selección de becas recibidas: M. Sharpe Walsh Foundation, 2008-09; AIM 2003; Aaron Siskind Grant 1998; Beca Kuitca,

1994-95. Ha obtenido el Master of Fine Arts en la City University of New York (CUNY) en 2006. Vive en Brooklyn, Nueva York. **4-> Marula Di Como** nace en 1963 en Buenos Aires, Argentina. De 2002 a la fecha vive y trabaja entre Berlín y Buenos Aires. Pintura+fotografía+performance+video + fotomontage+instalación+collage+videoinstalación+música+espacio público+ graffito. Anónimos S.A.+ Bolivia+Asperges+Paraiso+Visperas + El futuro está en el papel pintado de la Bauhaus+ Des-Limites+contacto-b+siempreviva+migrantes. Obra en colecciones privadas, fundaciones y museos de 2 continentes.

c. ¿Existe para usted algo que pudiera llamarse (como lo hizo Copi en la ficción) una "Internacional Argentina", una inefable identidad que otorgue aire de familia a la producción de los artistas argentinos?
NO

d. Y por último, ¿guarda interés por el arte actual que se hace en Argentina?
SIEMPRE

e. ¿Pensó alguna vez que sería estimulante hacer algo en el país donde nació o se formó? LO ESTOY HACIENDO

Los años paulinos y la voluntad de desacralización artística

León Ferrari⁵

(Editado por Andrea Wain)

"En estos años volví al país varias veces, por pocos días, y ahora, dentro de los que puedo llamar una exploración para mi retorno definitivo, realizo esta exposición con mis últimas investigaciones. Es mi primera muestra individual en la Argentina después de 20 años y representa para mí, por sobre todo, el reencuentro con mis amigos, con mi ciudad, con este país que amo tanto y al que veo como me veo yo: alguien que sigue vivo con una enorme herida abierta".

León Ferrari
26/7/1984

El exilio impuesto en el año 1976 llevó al artista a dedicarse, por primera vez, plenamente al arte y abandonar su profesión de ingeniero. La experimentación sin límites, el contacto cotidiano con otros artistas y una sensación de libertad fueron

una constante en esos años que permitieron y –por qué no– alentaron ese cambio. Luego de años de arte político y de denuncia, en el período *paulista* la abstracción vuelve a ser parte de su producción. Las razones y circunstancias de esa nueva realidad son variados. Es posible que uno de los factores determinantes haya sido el respeto a quienes se quedaron a luchar. A continuación realicé una breve compilación de diversas fuentes donde Ferrari habla de aquellos años.

¿Por qué debió irse del país?

Nos exiliamos en San Pablo en 1976. Nos fuimos nueve personas cuando el ejército entró una noche en la casa de mi hermano César buscando a uno de mis hijos. Nos fuimos no sólo por el peligro que corría la familia, sino también por el que corría [mi hijo] Ariel, dado que la represión apresaba a familiares para obligarlos a denunciar al que estaban buscando. Él se quedó a pesar de que había señales claras del peligro que co-

5- **León Ferrari** nace en 1920 en la ciudad de Buenos Aires. En 1954 comienza a hacer esculturas de cerámica, tallas en madera y estructuras de alambres. En 1962 realiza la primera escritura abstracta e ininteligible, serie que continúa hasta el presente. En el Premio Di Tella de 1965 presentó *La civilización occidental y cristiana*, un Cristo crucificado sobre un bombardero norteamericano, pieza que fue rechazada. A partir de esa muestra abandonó el arte, limitándose a presentar algunas obras políticas en exposiciones colectivas: *Homenaje al*

Vietnam, 1966, *Tucumán arde*, 1968, *Malvenido Rockefeller*, 1969, entre otras. En 1976 recopiló un conjunto de noticias sobre la represión de la dictadura militar que publicó con el título de "Nosotros no sabíamos". Ese año dejó el país por razones políticas y se radicó en San Pablo, Brasil. Allí se vinculó con artistas brasileños con los que trabajó en diversas técnicas. Desde 1991 reside en Buenos Aires, donde continúa haciendo arte contra la represión del poder y de la religión. En 2004 se expone una retrospectiva de su obra en el CC Recoleta que provoca

intensos debates y agresiones por parte de sectores ligado a la Iglesia, clausura y reapertura de la muestra. En 2006 se presenta una muestra antológica de su obra en la Pinacoteca do Estado de São Paulo y simultáneamente participa como invitado especial en la Bienal de São Paulo. En 2007 recibe el León de Oro en la 52ª Bienal de Arte de Venecia. En 2009 el MoMA exhibió una retrospectiva de su obra junto a la de la artista brasileira Mira Schendel.

rría, pero no hubo manera de convencerlo.

En algún reportaje dijo que en caso de exilio, hay que ir a Brasil, ¿qué fue lo que recibió en aquel país que lo lleva a tal afirmación?

La gente está mucho más liberada. Además, yo salía de un clima muy difícil en Buenos Aires. Encontré un ambiente creativo que me gustó mucho y me vinculé enseñando con artistas. Me alquilé un taller y empecé a trabajar profesionalmente en el arte y a retomar todo lo que había dejado de hacer después del avión: Las esculturas en metal, los dibujos, los *collages*.

¿En qué cambió su trabajo cuando decidió “profesionalizarse”?

Retomé lo que había abandonado en 1965 y hasta cierto punto repudiado. Desde 1976 volví al arte abstracto en forma profesional con la idea de ganarme la vida en Brasil. Luego retomé la cosa del infierno, pero ya trabajando todo el día en arte, por primera vez.

¿Sintió vergüenza en algún momento de seguir mostrando en la Argentina esa obra abstracta que pudo retomar en Brasil?

Lo no figurativo lo retomé poco antes de irme y en esa época no lo mostraba. Pero en Brasil me liberé, las hacía sin problemas. Para mí era como una terapia hacer esto, me ayudó mucho.

¿Experimentó mucho en aquellos años?

Sí, fue una época de mucha experimentación e incorporación de otros medios: el Letraset, la fotocopia, el sello, la heliografía, el arte postal, las planos [...] También empezó a aparecer la figuración, con elementos claros como los de la arquitectura, eso fue como recibir un regalo...

¿Qué es lo que le impulsó a utilizar medios de reproducción mecánica?, ¿había un movimiento local que estaba elaborando estrategias de inserción de materiales en la sociedad, tratando de ir más allá del mercado?

Por un lado lo que sucedía en Brasil era que había fotocopias muy buenas, mejores que las de acá. Entonces realizábamos copias de obras, libros de artistas, arte postal,

éramos como treinta artistas y les poníamos números a las fotocopias y las vendíamos muy baratas. Participé con Regina Silveira, Júlio Plaza, Carmela Gross, Hudinilson y otros en esa experiencia. Había un clima creativo muy lindo.

Estaba más alejado de la obra única e irreplicable...

Uno no piensa en la solemnidad, en que la obra es única, ni tampoco en la idea de que el arte es obra de Dios, o que el artista es un mensajero de la divinidad.

¿Significa una posibilidad de popularizar el arte?

No, el arte desgraciadamente no se populariza por abaratarlo, porque el arte es el resultado del medio en el que uno vive. Y lamentablemente el arte vive muy cerca del poder y del dinero aunque el artista no lo quiera así.

¿Realizó también instrumentos musicales en Brasil, no?

Sí, realicé un *berimbau* de cuatro metros de altura que presenté en 1979 en la exposición *Arte lúdica* del Museo de Arte de San Pablo. Hice un concierto moviendo las barras que están clavadas a la base, chocaban entre sí produciendo sonidos, pero al mismo tiempo hacían un dibujo de sombras porque estaban iluminadas. Hace unos años el novio de una de mis nietas me ayudó y lo hicimos nuevamente en la sala de experimentación del Teatro Colón y luego otro en el Malba, donde además participaban bailarinas y dos músicos muy buenos; un violonchelista y un clarinetista.

¿Cuándo vuelven a vivir en Buenos Aires?

En 1983 empezamos a volver, ahí mi hija Marialí se volvió con sus tres hijas. Y entonces con Alicia por años estábamos en Buenos Aires y unos meses en Brasil donde yo tenía el taller y el departamento, hasta 1991 en que levanté todo y volvimos definitivamente.

¿Dónde había dejado la obra “La civilización occidental y cristiana” cuando tuvieron que salir del país?

Al irme a Brasil la dejé guardada en un depósito al que sólo le había pagado un año. Cuando volvimos no me acordaba dónde es-

taba el lugar. Finalmente encontré un recibo del depósito con la dirección. Pensé que la obra ya no estaría. Cuando fui a buscarla, el mismo señor que me había atendido, al verme me dijo: “¡Ah, volvió! ¡Sabía que volvería!”. Habían pasado siete años.

¿Se situó en un lugar específico respecto a lo que sucedió en Argentina?

No. Yo siento la necesidad de poder expresar todo lo terrible que fue aquello pero uno no puede lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de Argentina; si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza, es difícil reflejar esa realidad.

Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en Argentina.

Fuentes:

Malvido, Adriana. “Ningún artista ha logrado reflejar, fuera de Argentina, la violencia de la represión”, en *unomásuno*, México, 7 de abril de 1982.

Salgado, Gabriela. “Leon Ferrari. The Architecture of Madness” (Audiovisual), en UECLAA Report, N° 10, Essex, otoño, 2002.

Savloff, Judith. “En guerra contra el infierno”, en *Diario Perfil*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 2007, pp. 14-15.

A aquell@s que están allá, aquell@s que nos fuimos, aquell@s que vinieron

Mariano Gaich*

Querida ramona:
Supongo que uno empezó a irse en la argentina misma, en la argentina de principios de los '90. una suerte de (auto)exilio en el mismo país de origen, donde en ese momento se imponía todo un proyecto de desplazamiento en la sociedad entera, y uno también como respuesta se iba autodesplazando, en el sentido de una voluntad de no adaptarse a las circunstancias dadas. también –y como aún hoy día acá o allá– trabajar para vivir, si se conseguía trabajo. la obra se iba haciendo como se podía, tal vez postergando su recorrido, un recorrido errante que estimuló en un sentido positivo la produc-

ción deseante. pero por otro lado eran muy pocos los espacios, las oportunidades muy limitadas. igualmente las máquinas del deseo productor no se detenían. alguna vez, alguna pausa. mucha gente en esa misma situación de autodezplazad@s llevada al extremo, más ciertas circunstancias favorables y desfavorables, nos desplazamos (desplazaron?) a continuar el exilio en la geografía del otro. la otredad siempre me interesó, ramona. en aquel momento, en medio de toda esa estrategia de poder desplazador, comencé a observar cierta combinación de precariedad, sutileza y exotismo de l@s desplazad@s de una parte del continente asiático residentes en buenos aires: el barrio corea-

6> **Mariano Gaich** nació en Buenos Aires. Desde 2000 vive y trabaja en Zürich. Posee un master en Central Saint Martin's College of Art and Design, Londres y en ZHdK, Zürich, y ha realizado estudios en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

Ha recibido entre otros el premio Pro Helvetia (Suiza, 2009) y las becas del Fondo Nacional de las Artes (1999), del British Council (1999), de la Fundación Teatro Colón (1997) y la Beca Kuitca de la Fundación PROA (1994). Entre sus últimas exposiciones individuales se destacan *Modell-Grenze*

(Galería Plattformelf, Zürich, 2007) y *En Cada Esquina del Mundo...* (Museo de la Ciudad, Querétaro-México, 2005). Entre las colectivas: *Catch of the year* (Dienstgebäude, Zürich, 2009); *Pottery is the next best thing* (Galería K3, Zürich, 2008) e *Ingrávidos* (La Casona de los Olivera, Buenos Aires, 2006).

no del bajo flores, las familias de chin@s trabajando juntos en el almacén. esto marcó muy incipientemente mi obra de esos años. después de más o menos un lustro –ya viviendo en zürich– y habiendo pasado parte del shock cultural– la mirada que inspiró esa obra temprana, se amplió en toda una sucesión de instalaciones de la primera mitad de esta década 00. en estas obras se yuxtaponen temas como la migración asiática en latinoamérica, la movilidad humana y paralelamente la movilidad de mercancías, el absurdo de las fronteras geográficas en su ablandamiento y endurecimiento, la fragilidad de los sistemas, el 19-12-2001... (...2001: en los confines de una realidad quebradiza y lo real. entidades que se quiebran, anexas otras nuevas, se fugan a la abstracción de significados desconocidos. identidades naufragando en un mar de diccionarios multilingües de una geografía anónima. una palabra son varias y otras varias y otras varias. un párrafo ameboide se escucha a la distancia por el teléfono inalámbrico que se está quedando sin batería. se me acaba la tarjeta telefónica. decime. hola, hola! se acabó la tarjeta...)

A AQUELL@S QUE ESTÁN ALLÁ,
AQUELL@S QUE NOS FUIMOS,
AQUELL@S QUE VINIERON

.....
me fui focalizando más en el tema migración, específicamente en la migración africana en áfrica (egipto) y en europa. no me interesa la dimensión de espectáculo trágico con que

los medios nos inundan, con las mismas imágenes de náufrag@s en el mediterráneo una y otra vez hasta anestesiarnos del tema. mi acercamiento es sutilmente operativo. sobre material que voy encontrando en mercados de pulgas –paisajes clichés europeos, aspiraciones cotidianas de ese “saber pintar” paisajes del siglo 19– realizo intervenciones a través de la pintura como medio. se trata de situaciones. situaciones que tienen que ver con la migración de african@s en europa. llevan marcos que traen recuerdos de una habitación de hotel. las situaciones son variadas y funcionan como interrupción del paisaje idílico, interferencias que quisieran borrar para volver a establecer un paraíso natural. sin embargo se han convertido en parte de la imagen y aunque están pintadas sutilmente, a veces en el borde, se han vuelto ciertamente un centro de atención. bueno, ramona, vos de todas estas historias de movilidades y relocalizaciones de vidas humanas, entenderás bastante, porque es un poco como tu propia biografía, transpuesta en otro contexto. me voy despidiendo hasta la próxima, y espero que haya una próxima! encontrarte alguna vez en argentina... donde seguramente podrás mostrarme algo más de lo que vi, cuando estuve hace casi un lustro por allá, y conocí espacios y obras que cuando me fui aún no estaban. volver otra vez para hacer algo... claro que sí, siempre está pendiente.

un fuerte abrazo
mariano gaich
zürich, 15-10-2009

Confesiones de un exilado

Carlos Ginzburg⁷

Actué en el arte argentino entre 1966-1974 y siempre (con altos y bajos) hasta hoy en día me considero un discípulo de E. A. Vigo. Incluso cada día que pasa un poco más. Por ejemplo desde hace unos

dos años, “copio”, desde la mañana hasta la noche, una obra de Vigo, que él realizó hace unos 45 años. Me explico: todas las mañanas me pongo mi reloj pulsera y a la noche me lo saco para dormir. Pues bien, utilizo dos relojes, uno mío en la mano izquierda, útil que me da la hora. Y el otro, en la mano derecha,

todo roto (y es un Rolex) que no funciona, desde luego, y que copia el “reloj inútil” que Vigo seguido llevaba en su muñeca. Me fui de la Argentina a los 26 años, en 1972, y nunca más volví, ni siquiera como turista. Doy otro ejemplo de cómo llevo conmigo, en todo momento, lo que la Argentina me dio. Estudié en la Facultad de Filosofía de La Plata, con el profesor Agoglia, Hegel. Agoglia nos hizo analizar en sus cursos la tesis del fin de la historia a través del Alma del Mundo, Napoleón. Pues bien, recientemente acabo de trabajar durante tres meses en un proyecto para la Kunstverein Stuttgart, titulado “Hegel-Napoleón”. ¿Por qué me fui? Pues no lo sé. Tendría mil respuestas. La única que guardo es la siguiente: por espíritu de aventura. No hay razones artísticas, políticas, económicas o familiares que lo expliquen mejor que el simple sentimiento de buscar lo desconocido y ponerse voluntariamente en situaciones extremas. Como un “deporte del extremo”. Viví cinco años ilegalmente en París (indocumentado), me naturalicé francés en 1979, tuve dos grandes amigos personales y teóricos: Severo Sarduy (exposición en el Centro Pompidou, París) y Pierre Restany (exposición en White Box, New York); estuve en la cárcel –y sobreviví– en Tanzania, visité Chile en la época de Allende y Kabul durante la ocupación soviética; y siempre arte, sexo, drogas y rock & roll. Tres detalles: 1) No volví nunca porque la única opción que siempre tuve era de retornar en tanto que turista, lo cual no me interesa; 2) si me hubiese quedado seguro que los para-militares me mataban. Pero en ese momento yo no lo sabía. La marca de mi nostalgia absoluta: mi hija, que tiene diez años, se llama Flore Argentine. Un filósofo contaba que el Destino es cuando los signos que aparecieron al principio reaparecen al final. Si es así, termino mi texto con una pequeña historia destinal: Como ya lo dije, partí en 1972. Gracias al apoyo de

Glusberg ese año fui representante argentino en la Bienal Coltejer de Medellín donde tuve la suerte de ganar un “premio adquisición”. Con ese dinero fui por 6 meses a New York y luego fui a Pamplona en España: también gracias a Glusberg había sido invitado a los “Encuentros Internacionales del Arte. Pamplona 1972”. Hice mi obra-señalamiento en Pamplona, luego fui a París, me quedé y nunca más volví a Buenos Aires. Sin razón alguna. Y es aquí donde el círculo del eterno retorno de la Fatalidad se completa. El Museo Reina Sofía de Madrid realizó una “remake” de “Pamplona 1972” el pasado 27 de Octubre de 2009, donde fueron presentados los documentos de mi intervención callejera en Pamplona (1972). Para completar realmente el ciclo destinal, propuse al Museo una obra para 2010-11. Un pequeño fragmento del proyecto:

EL FIN DEL MUNDO

Hago construir una linterna gigante (15 m). Tiene como modelo la célebre linterna de Goya, pintada en el cuadro “El 3 de Mayo de 1808”. Nuestra linterna está por consiguiente plenamente encendida. Primordialmente: por una puerta se puede entrar dentro de la linterna. Se encuentra al interior de la linterna una caja negra. Esta pequeña caja, que reposa sobre un zócalo negro de 1 m, tiene un botón, que es posible accionar apoyando un dedo. Sobre una cara de la caja está escrita esta noticia: “BOMBA ATÓMICA. Caja negra con el botón que permite el desencadenamiento de una explosión termonuclear”.

“Acción a realizar” que Vigo sin duda aprobaría (¿y también Goya?), y que espero así me permita ganar una vez más el derecho de utilizar todos los días la copia de su “reloj inútil”!!!

Carlos Ginzburg
París 2009

7> Carlos Ginzburg nació en La Plata en 1946. Vive y trabaja en París. Artista conceptual y teórico, realizó estudios de filosofía y sociología. Perteneció al movimiento de Arte Povera, invitado por Germano Celant. Como artista conceptual se ha interesado en el Arte Digital y el Arte Fractal. Ha trabajado

con el crítico de arte Pierre Restany, con el escritor Severo Sarduy, y actualmente con la artista francesa Tschann. Entre sus exhibiciones individuales se destacan las realizadas en: Susan Conde Gallery (NY, 2004), Galerie Lina Davidov (París, 1999, 2002, 2006), I.C.C. (Antwerpen, Bélgica, 1980), y otras. Entre

las colectivas: Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 2009), Württembergischer Kunstverein (Stuttgart, 2009), Slought Fondation (Filadelfia, 2005), J. Wayne Stark, University Center Galleries (Texas, 2002), entre otras.

Impresiones de un pajuerano

Julio Grinblatt*

A principios del siglo pasado, de su pequeño shtetl cerca de Varsovia, en una maniobra que me es desconocida, mi bisabuelo se fue. Una vez en Nueva York trató de expatriar a mi abuelo. El cierre de la cuota autorizada por Estados Unidos para inmigrantes judíos se lo impidió. Urgía irse de Polonia. Mi abuelo entonces se dijo: ¿si no es a Nueva York, adónde? Y se fue a Monigotes, en medio de la pampa seca, Santa Fe casi Santiago del Estero. A los dos años consiguió traerla a mi abuela y se mudaron a Ceres, una localidad cercana. Sus hijos nacieron allí, ya crecidos fueron viniendo a Buenos Aires y finalmente los trajeron a la ciudad.

Yo continué con esta tendencia movедiza. Fui primero a Jerusalem a estudiar ciencias. Acababa de terminar la colimba en Buenos Aires, y me quería ir. Me sentí bárbaro allá, pero después con la vuelta de la democracia, con Alfonsín, que todavía parecía un estadista y con “todas las noches hasta que salga el sol...”, fue irresistible volver. Ya me había comido dos dictaduras, Israel acababa de invadir Libano y volví. O no había sido el momento de irme de Buenos Aires, o estaba entrando en una lógica de errancia. Vine a Nueva York en mayo de 1997. Vine porque quise, o al menos eso es lo que pensé. No tuve que irme de la Argentina. Pienso ahora esa movida desde otras perspectivas, incluyendo una en la que soy parte de una trama que me excede. Ahora me toca la de mi viejo y la de mi abuelo, la del pajuerano. Ya llevamos varias generaciones de pajueranos. Son los hijos los que conocen las palabras, las canciones, los juegos, la cultura. En esta trama, se verifica una ló-

gica educativa particular: los hijos son los que educan a sus padres. O mejor dicho, hay una doble dirección: los padres se ocupan del transvasamiento de valores y los hijos del acceso a los nuevos códigos y a la integración de los padres en la sociedad donde habitan.

En esta época de grandes migraciones y deslocalizaciones, esta lógica se repite. Adultos titubeantes entre idiomas y códigos que le son desconocidos, guiados por niños que empiezan a dar sus primeros pasos en la vida.

La fotografía parece ser el medio ideal para el ser transicional y para las transiciones, entiende al tiempo mejor que otros aparatos. Es indéxica, pero hacia ambos lados del lente; por un lado confirma el noema barthiano de indicar algo que ha sido, y al mismo tiempo, en perfecta sincronía (y esta condición es fundamental), fotografía la reacción instintiva del fotógrafo, indicando hacia el inconsciente. Esta característica constituye uno de los valores diferenciales de la fotografía y le confiere propiedades cognitivas únicas.

Mis primeros dos años en Nueva York fueron de andar todo el tiempo con la cámara colgada, casi a modo de cuaderno de bitácora, fotografiando de manera compulsiva. Citando a Robert Frank: lo que produce una foto es la reacción instantánea a uno mismo. No tenía todavía instalado mi laboratorio, no podía revelar mis rollos regularmente, tres veces en dos años (sólo yo revelo mis negativos, claro). Esta nueva forma de ver mi trabajo cambió también mi forma de entenderlo: ahora ya no veía fotos, empecé a ver constantes, agrupaciones inesperadas.

8- Julio Grinblatt nació en Buenos Aires. Obtuvo un B.Sc. en Química y Bioquímica de la Universidad Hebrea de Jerusalem en 1984. Estudió Historia de la Fotografía y Estética Fotográfica con Juan Travnik entre 1986 y 1989 y técnicas de laboratorio con Gabriel Valansi. Completó una maestría en arte (MFA) en Hunter College (CUNY, Nueva York) donde también enseña desde 2009. Su obra está representada en varias colecciones públicas como la del Museo de Bellas

Artes en Houston y del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Desde 1997 vive y trabaja en Nueva York. Realizó una muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) en 2001, en el ICI en 1999 y en la Fotogalería del Rojas en 1995. Participa en muestras en el Museo Reina Sofía, Madrid (2000); en el PS1/MoMA (2008-9) y el Museo del Barrio (2002), de Nueva York, y en el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Filadelfia (2003).

En 2003 es incluido en la muestra itinerante *Mapas abiertos - Fotografía Latinoamericana 1991-2002* y la publicación española *Exit* lo incluye en 2007 en su número *100 Artistas Latinoamericanos*. En 2006 la galería Blue Sky (Portland, Oregon) publica *Julio Grinblatt / People facing their birthday cakes* y es finalista de Cisneros Fontanals Art Foundation Grant.

Siempre me pregunto qué es lo que dispara la cámara, si es algo ahí adelante, si es el dedo, el ojo, la cabeza, el estómago, la memoria, o todas juntas. De lo que no dudo es de que brinda información no filtrada del inconsciente del operador. La cámara y su posibilidad de recortar en un instante y para siempre una trama particular de espacio y tiempo permite extrapolar información del inconsciente de manera similar al mecanismo propuesto por Freud con los sueños. La cámara, aparato surrealista en esencia, funciona entonces de la misma manera que la libretita en la mesita de luz, pero a diferencia de la memoria que activa, ya despierto, la escritura de los sueños, no hace concesiones, no está filtrada por el mismo aparato (el inconsciente) que se propone analizar. En la cámara, el síntoma se ha registrado (y paradójicamente, y en comparación con el acto fotográfico en general, se puede usar quizás por única vez el concepto *objetivamente*), la imagen está dada para siempre.

Esta característica permite dividir el acto fotográfico en, por lo menos, la toma y el momento en que las fotos se (me) revelan. Ambos momentos pueden estar bastante separados en el tiempo. Cuando llegué a Nueva York, estuve fotografiando impulsivamente lugares públicos vacíos y pasillos y ascensores durante dos años antes de verlos emerger de los contactos (este es un daño colateral que trae lo digital: el borrar inmediatamente las imágenes que no son de interés en el momento, ayudando a perpetuar la lógica de lo urgente sobre la de lo importante, la supresión de la experiencia en pos de una idea, como siempre la superioridad de la mente sobre el cuerpo, un desastre para el género humano, en otras palabras). El haber estado esos primeros años fuera del idioma resuena con la situación cuasipresimbólica que describo para el momento de la

toma fotográfica, al menos en mi programa. En realidad, es el modelo que propone la ciencia cuando se ocupa de sistemas invisibles. Se le atribuye un conjunto de operaciones que se cree que puede funcionar en el sistema. Se aplican las operaciones, y si los resultados empíricos coinciden con un grado de error tolerable con respecto a los resultados predichos, se considera entonces que estudiando las propiedades de las operaciones se pueden inferir características del sistema en estudio. Lo hace por ejemplo la mecánica cuántica para tratar de explicar los átomos y predecir su comportamiento, lo hace Freud con la interpretación de los sueños, lo hace la fotografía con el inconsciente.

En lo personal, me permitió entender mecanismos personales y otras debilidades. La relación con la pertenencia y el interés en las transiciones aparecen en todos mis trabajos de alguna manera taimada y encubierta. Me interesa el momento en que una cosa deja de ser lo que es para transformarse en otra cosa: el rito de pasaje en "El hombre frente a su torta de cumpleaños", el paso de realidad a fotografía en "Fotos de otros", la situación de tránsito en "Pasillos". La fotografía presenta una sensación de pertenencia de naturaleza mixta, que es otro tipo de situaciones a las que parece que soy afecto, y que también aparece recurrentemente en mis series. Es estar allí pero a la vez estar del lado de afuera de allí. Un caso extremo es el corresponsal de guerra, que necesita creer en eso, es lo que lo sostiene. Supongo que debe haber una resonancia entre el medio que uno elige y uno mismo. El haberme ido activó la transición entre mi ser argentino y mi ser pajuerano, entre mi cultura telúrica y mi destino atávico. La concreción de esta contradicción me constituye y me completa.

Los objetos y el sujeto en el artista voluntariamente desplazado

Nicolás Guagnini⁹

Cuando llegué a Nueva York, hace un poco más que una década, casi no tenía objetos. Los necesitaba. Cama, mesa, silla; imprescindibles. Luego televisión, computadora, sofá. Para mi sorpresa, los objetos los encontraba en la calle. Buenos, incluso excelentes, en perfectas condiciones. Medio en broma, medio en serio, Karin inventó una técnica de previsualización: veía en su mente el objeto que deseaba o necesitaba, y luego se materializaba en la calle. Sospechosamente la materialización ocurría los jueves después de las 5 de la tarde, el horario en el que la basura que no entra en bolsas se pone en la calle en el Soho. Cada barrio tiene un día asignado. Basta ir a un barrio rico para encontrar objetos que cuesta comprender que hayan sido descartados. Cuando encontré una lámpara de mesa Tolomeo (con lamparita), y una silla Eames cromada, seguida de otra exactamente igual pero negra, me la empecé a tomar más en serio.

La gente que, como nosotros, viene de países de la periferia del capitalismo, básicamente consumidores y no productores de objetos industriales, tiene cierta culpa al deshacerse de ellos. Cuando se mudan de Nueva York, una ocurrencia común dado que mucha gente no resiste más de tres años, te regalan el televisor. No conciben tirarlo a la basura. A mí me costó adaptarme a esta situación. Llegué a tener dos televisores, mintiéndome con que eran necesari-

rios para trabajar. Cuando me regalaron un tercero mejor que el segundo, tiré el primero a la basura. Fui libre. La proliferación de objetos propia del capitalismo tardío había hecho que el valor de los objetos perdiera su significado. Me di cuenta que eran gratis, o más bien que estaban incluidos en los costos astronómicos de vivir en Manhattan. En forma inversamente proporcional, cuando vuelvo a Buenos Aires un conjunto de objetos cargadísimo de sentidos me persigue igualmente: el escritorio de mi abuelo, gigantesco e instalado en la oficina de un tío igualmente gigantesco, por otros motivos; una campera de cuero de mi adolescencia que jamás tiré pero que nunca terminé de poner en una valija; un bowl para frutas o ensaladas que mi abuela me regalo cuando me fui a vivir solo y me aguarda en el trinchante de mi madre; materiales de pintura de Bobby, etc.

He intentado el tránsito de objetos de un orden y un lugar hacia el otro. Si llevás un objeto industrial deseable a Buenos Aires la gente lo carga de sentido. Es "mejor". Pero la satisfacción que yo derivé de usar o regalar ese objeto presuntamente deseable es, curiosamente, muy menor. Su significado ya ha recedido por su origen. Cuando llevo a Nueva York esos objetos únicos que me acechan en Buenos Aires, su sentido permanece durante unos años, y luego recede. La importancia emocional de las personas que complementan el sentido de los objetos no disminuye, pero la proliferación objetual local hace que el tránsito de la im-

9> Nicolás Guagnini nació en Buenos Aires en 1966. Entre 1979 y 1986 estudió dibujo con Aída Carballo y Aurelio Macchi. Luego asistió al taller de Roberto Aizenberg. Entre 1988 y 1989 realizó un viaje a Perú y Bolivia para investigar el arte textil precolombino. En 1991 recibió la beca "Ciudad de México" y en 1994 el Premio Braque, otorgado por la Embajada de Francia. Desde 1995 escribe artículos y realiza entrevistas a diferentes artistas,

publicadas en las revistas *Art Nexos*, *ramona*, *Trans magazine*, etc. En 1997 fundó, junto a Karin Schneider, la Unión Gaucha Productions, una compañía de cine experimental. Asimismo se desempeña como instructor on line de Media Arts. En 1998 junto a Karin Schneider expone en la Galería Luisa Strina de San Pablo. En el 2002 presenta "Homo Ludens", una muestra individual en la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires.

Entre sus exhibiciones colectivas, se destacan las realizadas en el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia (2004), en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica (2004), en el Mamba (2005), en la America's Society de Nueva York (2005) y en el CC Recoleta (2006). Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

portancia de la persona hacia el objeto tienda a decrecer.

Naturalmente he intentado vivir y transitar con objetos por su calidad intrínseca. Un aguayo boliviano del siglo diecinueve con sutilísimos tonos de marrón que recuerdo siempre haber tenido en Buenos Aires en todas mis casas es igualmente sutil en Harlem. Un buzo extra liviano compuesto de dos capas diferentes de fibras especiales para deportes invernales extremos sobra para el frío de Buenos Aires, y elimina la necesidad de una campera pesada e incómoda. Aun así, valor estético o funcionalidad extrema no me proporcionan tanta satisfacción. Mi exilio del significado de los objetos me lleva a cuestionarme, precisamente, qué son en definitiva el valor estético o la función.

Como conclusión vagamente empírica (un caso: yo), el desplazamiento espacial y la presión del exceso absoluto del capitalismo tardío rompen una cadena de significación entre objetos y emociones. Eso libera, des-territorializa, ayuda a una mirada más clara sobre ambas series, la de los objetos y la de las emociones. Pero también melancoliza, es una pérdida en sí misma sin localidad, sin especificidad, y sin remedio. La subjetividad sigue estando en esos objetos pese a todo, por virtud de tal pérdida, me duele que no importen; la subjetividad puede proyectarse ahora libremente en otras cadenas de sujetos o de ideas, sin la carga de los objetos. Vivo así un poco.

Harlem, octubre 2009

Mi obra se construye aquí en Europa, y ella es también el resultado de la distancia

Ruth Gurvich¹⁰

a. Emigrar a Europa es una decisión personal, no siento que Argentina me haya empujado afuera. Las inquietudes, el impulso son míos.

Nunca pensé que volvería a Argentina, cuando hice las valijas... me fui. La riqueza cultural, la vida cosmopolita de París y la lejanía de Argentina se convirtieron en factores importantes donde pude encontrarme a mí misma con libertad, cuestionar y construir mi obra poco a poco.

Mi trabajo se inspira de la producción artística de diferentes culturas a lo largo de la historia del arte, tanto en la pintura como en las artes aplicadas. Desde hace unos años me intereso especialmente en las creaciones en cerámica asiáticas y europeas.

Realizo instalaciones y piezas únicas en porcelana, construidas a partir de modelos en papel. Trabajo con talleres en Limoges y también en colaboración con una manufactura de Bavaria, Nymphenburg, que se encuentra en el castillo del mismo nombre. Tanto Limoges como Nymphenburg tienen

10> Ruth Gurvich nació en 1961 en Córdoba, Argentina, y vive y trabaja en París desde 1987. Diplomada de la escuela de Bellas Artes de Córdoba en 1987 y de la Ecole Nationale de Beaux Arts de París en 1991. Su obra participa en ferias de Arte Internacional tales como Fiac París, Art Chicago 2002, Art Bruxelles, Art

Frankfurt, Miami Bassel, Collect Londres, Show Off París, y otras. Actualmente expone en galerías de Arte y Diseño: Galería Mint, Londres; Galerie Sofie Lachaert, Tielrode, Bélgica; Galerie Triode, Arty Dandy, 107 Rivoli en el Musée des Arts Décoratifs, París; Zürich Museum Rietberg y Museum Shop, Suiza; Galería Drexel, Monterrey México; Galería DIY

STOCK, Hamburgo. Colecciones públicas: Fondo National d'Art Contemporain y Artothèque du Limousin Limoges (Francia). Para complementar la lectura de este texto lo invitamos a ver imágenes de la obra de la artista en www.ramona.org.ar.

un conocimiento técnico ancestral, sus producciones se han convertido en íconos que representan la producción en cerámica de estos países.

Mi obra se construye aquí en Europa, en estrecha relación con este país, con la riqueza de su historia de su contemporaneidad, y ella es también el resultado de la distancia.

b. Argentina es muy grande, sus identidades son múltiples. La Internacional Argentina refleja esa multiplicidad. No sé si se nos encuentra un (solo) aire de familia.

c. Hay obras de artistas argentinos que me interesan más allá de la nacionalidad de los mismos. Estar informado con la actualidad artística

Argentina, necesitaría una gimnástica cotidiana, pero vivo aquí desde 1987, en estos últimos años mi trabajo se desarrolla principalmente en Europa, mis puntos de interés están aquí, mi taller está aquí.

Mostrar el trabajo en Argentina es importante, verse en el país de origen sirve para medir la distancia recorrida, para establecer nuevamente un diálogo con él.

Pero organizar proyectos, “hacer una carrera continua” en Argentina, requiere de viajes frecuentes, regulares, porque las distancias son muy grandes y las relaciones se fragilizan. Por el momento guardo con Argentina lazos afectivos; viajo a visitar mi familia, amigos, a recorrer el país que es maravilloso y todavía no terminé de conocer. Luego nacerán nuevos proyectos.

Desear la experiencia de ser extranjero

Enrique Ježik¹

Como tantos otros, yo también llegué a desear la experiencia de ser extranjero. Y tal vez empezaba a estar listo para eso cuando me llegó la invitación a participar en un simposio de escultura en la ciudad de Toluca, en México, en 1990. Estando ahí llegó otra invitación para un evento similar, de escultura en piedra en la ciudad de Oaxaca. La estadía se prolongó, concerté una exposición en México D.F. para el año siguiente, me conecté. Volví brevemente a Buenos Aires para ajustar detalles, y reemprendí el viaje.

Estaba convencido de que me iba por un

año. Pero quizá inconscientemente había otra decisión, o al menos otro escenario posible. Recuerdo claramente un momento de una conversación con Claudia Fontes, quien, en respuesta a algún comentario mío sobre aspectos operativos, me dijo “¡Estás quemando las naves!”. El tiempo le dio la razón... Quedándome en Buenos Aires, ¿hubiera podido despegarme de la escultura, del objeto? Difícil saberlo. Aunque quizá los límites de lenguaje que me había autoimpuesto eran el lastre del que logré deshacerme sólo poniendo algunos miles de kilómetros de por medio. Obviamente la experiencia como extranjero en una ciudad tan compleja y contrastada como México D.F. fue transformadora.

11> Enrique Ježik nació en Córdoba, Argentina en 1961. Reside en México D.F. desde 1990. Entre sus exposiciones individuales se cuentan: Centro Cultural Tlatelolco, México D.F. (2009); MeetFactory, Praga (2008); Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (2007); Celda Contemporánea, México D.F. (2006); Galería Enrique Guerrero, México D.F.

(2005); Berwick Gymnasium Art Gallery, Berwick upon Tweed, Inglaterra (2004); Sala de Arte Público Siqueiros, México D.F. (2003); Le Confort Moderne, Poitiers, Francia (2002); Ex Teresa Arte Actual, México D.F. (2001). Entre sus exposiciones colectivas: *Recursos incontrolables y otros desplazamientos naturales*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, México

D.F. (2008); *La era de la discrepancia*, Museo Universitario de Ciencias y Artes, México D.F. (2007); *Artistas y Armas*, M'Arts Gallery, Moscú (2005); *Eco*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2005); *4ta Bienal do Mercosul*, Porto Alegre (2003); *Zebra Crossing*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín (2002).

Llegué a México con el envío de lo que había estado haciendo en Bs. As. en los ochenta, de alguna manera seguí en la misma línea por cierto tiempo, aunque casi simultáneamente empecé a ver y a hacer otras cosas, a vislumbrar otras posibilidades de trabajo. Una primera aproximación a la videoinstalación (Instituto Francés para América Latina, mayo de 1991), la instalación sin título que Juan Acha bautizó “Pentágono escultórico” (Museo Universitario del Chopo, noviembre de 1991), la serie de esculturas basadas en módulos de hierro galvanizado encontrados, una suerte de geometría desprolija que llevé a cabo paralelamente a los estertores de mi escultura “antropológica”. Mostré juntas estas dos vertientes con la intención de confrontarlas, aunque quizá era un intento por entenderlas, en el Museo de Arte Moderno de Toluca (marzo de 1992), una exposición fallida que hizo más difícil el segundo año en México pero que atizó mi necesidad, el cambio que venía sucediendo. El conflicto entre ambas líneas de trabajo ya estaba decidido.

Pensándolo bien, creo que difícilmente hubiera podido hacer una instalación de 700 metros cuadrados –como la que hice en el Museo del Chopo–, en Buenos Aires a principios de los noventa. No por falta de espacio físico sino por falta de visión, por diferencias de criterio.

Pero estoy refiriéndome a los primeros tiempos, cuando las posibilidades de la nueva situación en que me encontraba se mezclaban con las complicaciones obvias de integración a ese nuevo medio.

Viendo las cosas desde una perspectiva de casi veinte años, tengo la impresión de que muchas de mis propuestas no hubieran sido viables en Argentina. De hecho, parece como si aún fuera poco probable, en ese contexto, concretar trabajos como los que he venido haciendo recientemente.

Ejemplo: llegué a trabajar con maquinaria

pesada y con armas después de un proceso bastante largo, durante el cual fui desarrollando una particular visión de la permanencia de las cosas, en el sentido de entender que nada es inamovible. Considerando cuestiones técnicas (más allá de los conceptos que han regido estas obras), las ideas surgidas de ese proceso se han materializado algunas veces en relación con la arquitectura, en forma de intervenciones agresivas o destructivas (“S O S”, Francia, 2002; “Estructura construida por albañiles y 500 cartuchos calibre 12”, Brasil, 2003; “What comes from outside is reinforced from within”, Praga, 2008), en otros casos como oposición de potencias (“One and a half miles”, Inglaterra - México, 2004; “Un kilómetro”, México D.F., 2004). Estas propuestas llegaron a ser concretadas a partir del diálogo y la colaboración con las instancias de gestión cultural correspondientes (fuera privadas o públicas). Sus posibilidades no dependieron tanto del presupuesto, como podría suponerse a partir de una mirada superficial, sino sobre todo del grado de apertura, de amplitud de criterio y de confianza de mis interlocutores en la calidad o el compromiso de mi trabajo. Esa es una barrera que en Argentina ha sido difícil de superar, a veces por estrechez de miras, a veces por cuestiones políticas, quizá por autoprotección o por simple pereza (para llevar a cabo propuestas como las mencionadas hay que trabajar mucho, generalmente más allá de los esquemas habituales de producción). Una barrera que, de una u otra forma, habrá que dejar atrás.

Me gusta la noción de una “Internacional Argentina”, lo que podría implicar en términos de comunicación y colaboración. Pero no veo cómo aplicarla a la producción de los artistas argentinos en la diáspora. Podemos conectar, superar la individualidad en lo personal, pero en el trabajo siempre se manifiestan las disonancias, distintas aproximaciones a (o escapes de) la realidad.

Una ciudad que me recuerda a todas

Leandro Katz¹²

Cuando Julio Cortázar visitaba Buenos Aires, se paseaba por sus calles sintiéndose como un fantasma. A mí me sucede al revés... Y me gustan los fantasmas, me llevo bien con ellos. Pienso que los fantasmas están en todas partes, son seres afebles, familiares para cada uno, exilado o no. Ahora, de regreso luego de una larga ausencia voluntaria, mis abuelos, mis tíos, mis padres y los próceres con nombres de calles, deambulan naturalmente haciendo diligencias entre las multitudes apresuradas que agitan la ciudad.

Después de un interminable servicio militar decidí partir en 1961 en un viaje de duración indeterminada. Sucedieron entonces cosas maravillosas. En Tupiza conocí a Liber Forti, y con su grupo de teatro minero publiqué un librito precioso de poemas. En Lima conocí a Javier Sologuren, con quien comencé a hacer las ediciones de *La Lengua Viperina*. Y también al poeta Javier Heraud, quien luego decidió unirse a un grupo guerrillero para morir muy joven en una emboscada. Junto con mi amigo Florencio, nos perdimos en el Amazonas por casi dos meses tratando de cruzar una frontera. En Quito me uní al grupo de poetas Tzántzicos y comenzamos a sacudir la sociedad ecuatoriana montando una serie de cantatas públicas. Luego con los Nadaístas J. Mario y Gonzalo Arango, recité sus principios fundamentales "Fumo, luego existo", "Éramos felices, pero nos civilizaron", desvariando por las calles de Bogotá abrazados a una botella de aguardiente.

Por avión o lianas alucinógenas, crucé de alguna manera hacia la segunda etapa de este viaje para encontrarme con Evi, mi gran amor, en la plaza central de San José de

Costa Rica. Este período centroamericano me acercó a los mayólogos, con quienes años más tarde realizaría proyectos en Honduras y en Guatemala. Asomándose por la cornucopia de El Corno Emplumado, Margaret Randall y Sergio Mondragón nos recibieron en México donde vivimos por un año. Al comenzar la tercera etapa de mi viaje, no sospechaba que iba a quedarme a vivir en Nueva York por cuarenta años... Al llegar, me reuní con Allen Ginsberg, cuyo poema "Aullido" habíamos traducido junto con Madela Ezcurra para la *Revista Airón* en 1960. A Allen lo habían expulsado unos días antes de un congreso de poesía en La Habana. Como buen *provocateur*, había hecho una declaración pública acerca de sus deseos eróticos por Guevara, luego de la cual agentes de seguridad lo alzaron por las axilas y despacharon rumbo a casa. Era ya 1965, y Nueva York un hervidero de culturas alternativas. Me sumé a la vertiginosa vida bohemia de la ciudad que más amo y de la cual fui prisionero. Los poetas circulábamos alrededor de St. Mark's Church (llamada también St. Marx Church), y en las epifanías de los últimos años de la década de los sesenta, poetas, artistas, músicos, actores constituíamos una sólida comunidad con poderosas ambiciones creativas. Y tal vez fue esta experiencia la que me estimuló a convertirme en un *new-yorker*. Pero esos ánimos fueron reemplazados por el período de la razón, una nueva manera de pensar. Los artistas se politizaban, se creó el *Art Workers Coalition*, *Artists Meeting for Cultural Change*, y organizaciones donde abundaban diálogos y polémicas. También surgieron teatros callejeros, performances, el *Living Theater* y, especialmente para mí, una amistad con Charles Ludlam, creador de *The Ridiculous Theatrical Company*. Emergió entonces la rama neoyorkina

12> Leandro Katz es artista, poeta y cineasta, conocido principalmente por sus películas y sus instalaciones fotográficas. Vivió en Nueva York desde 1965 hasta 2006, donde condujo actividades académicas y creativas.

Sus obras incluyen proyectos de largo término que incorporan la investigación histórica, la antropología y las artes visuales, abordando temas latinoamericanos. Ha producido varios libros y libros de artista, y diecisiete

películas narrativas y no-narrativas. Para sus trabajos ha recibido apoyo de la Fundación Guggenheim, la Fundación Rockefeller, el Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, y el Fondo Hubert Bals, de Holanda, entre otros.

de la Situacionista Internacional, y junto con el artista David Lee y el escritor Ted Castle compramos una imprenta y creamos *The Vanishing Rotating Triangle*, una prensa independiente dedicada a hacer libros de artista y a difundir obras literarias raramente conocidas. La intensidad productiva de esos años es ahora difícil de comprender y de invocar. Este período produce pequeñas revoluciones que luego veremos extenderse hasta las culturas dominantes. Derribando costumbres represoras y creando nuevas formas de vivir que ahora, sin darse cuenta, hasta las mentes más conservadoras pueden disfrutar, estos años cambiaron todos los aspectos de la vida cotidiana americana y del mundo, el pensamiento, la creación, la educación, el sexo, la dieta, la vestimenta.

En 1972 viajó a Buenos Aires por un mes. Me siento como Cortázar. ¡Epa, pasaron once años!... Regreso a Nueva York y comienzo entonces a dedicarme con más fuerza al arte, y a ganarme la vida con la enseñanza. Me especializo en temas sobre los cuales me había formado siguiendo una afinidad natural y un interés creativo: la arqueología y el arte precolombino, la fotografía y el cine experimental. Dicto clases en School of Visual Arts, una escuela que en sus principios se constituye exclusivamente con un cuerpo docente de artistas y críticos de arte, y en el Programa de Semiótica de Brown University, uno de los primeros programas que integra la teoría y la práctica del cine con los estudios culturales. Los ciclos académicos me brindan tiempo para mis trabajos, producir, viajar y hacer mis investigaciones. Mi relación con México y Centro América se intensifica y comienzo a hacer obras relacionadas con mi latinoamericanidad, logrando huir por períodos extensos de la cultura norteamericana.

En 1986 regreso nuevamente a Buenos Aires. ¡Ah, ya han pasado otros diecisiete años!... En una esquina veo un afiche anticipando el vigésimo aniversario de la muerte de Guevara. Nace un nuevo proyecto, investigación, instalaciones, película. La obra crece, viajes por todas partes. A partir de entonces, mis visitas a la Argentina se hacen más frecuentes, pero siempre se realizan en medio del in-

vierno austral. Una de ellas, la decisiva, sucede en Octubre. En Buenos Aires hay una ebullición cultural que me recuerda a las epifanías de los otros años, los árboles están en flor, me enamoro de la ciudad.

Un llamado desde Buenos Aires me despierta, miro por la ventana, las dos torres están envueltas en humo, la conversación me distrae por algunos segundos, vuelvo a mirar por la ventana, ahora hay sólo una torre, al rato se desmorona la segunda, todo se trastorna. ¡Las torres! Cuando amanecía las esquinas de acero reflejaban los colores del sol, cuando atardecía parecían neones refulgentes. En los terrenos baldíos de los rellenos que extendieron la isla, los artistas—Gordon, Hélio, Keith, Suzanne— hacíamos campamentos nocturnos para mirar al cielo fumando marihuana. Diviso la marca clara de un nuevo capítulo. Así, pocos años después, digo adiós a los amigos y a los espectros, pongo todo en un barco y regreso feliz a vivir en mi ciudad natal. Primero me llegan cartas de amigos americanos felicitándome por mi decisión de disentir. Pero yo no me *fui* de Nueva York, sino que *volví* a Buenos Aires. Pronto me llega en la galería un mensaje de un antiguo compañero de escuela. Lo recordaba claramente, hijo de inmigrantes, usaba pantalones cortos que le quedaban chicos, estaba bien bueno, seguramente él me recordaba de la misma manera. Al encontrarnos en un café, luchamos silenciosamente por hacer encajar las imágenes perdidas. Luego de unos diálogos banales, nos despedimos y nunca nos volvimos a ver. Sí. Había llegado a la ciudad de los fantasmas y debía urgentemente aprender a navegarla.

Ahora me siento como el tipo que se duerme bajo un jacarandá, amanece cubierto de flores celestes, y cuando se incorpora reconoce su silueta sobre la hierba. *Para no pensar en vos, bajo el árbol del olvido...* A veces sueño con ciudades que me resultan vagamente familiares. Yo ya no soy exactamente yo, y ahora vivo en una ciudad que me recuerda a todas...

Leandro Katz
Buenos Aires, 2009

La luna y el arte

David Lamelas¹³

Yo sigo a la Luna. Aquí o allí es la misma luna, el mismo arte.

Buenos Aires, 2009

El regreso podrá ser físico, pero jamás emocional

Leopoldo Maler¹⁴

No hay exilios voluntarios o forzados. Todos son impulsados por fuerzas que no pueden ser detenidas.

El mío comenzó a mis 19 años cuando partí a USA por un año para “estudiar inglés” y experimentar un paréntesis en mis estudios universitarios de Derecho en Buenos Aires. A mi regreso comencé a sentir el doloroso y temible síntoma de “no pertenecer...” Obtenido mi anhelado diploma de abogado e iniciado una firma jurídica con un compañero de estudios, no transcurrió mucho tiempo hasta que la necesidad de partir se hiciera nuevamente imperiosa. Un curioso accidente me cruzó con la posibilidad de viajar a Londres donde desarrollaría por los siguientes 12 años, en forma a veces interrumpida, mis tareas como colaborador y

productor en los Servicios Latinoamericanos de la BBC. Fue allí donde comprendí que cada ser tiene dos fechas y lugares de nacimiento: donde es dado a luz y donde decide darse a sí mismo a la vida. Y este último fue para mí Londres, donde comencé a trabajar en acciones de vanguardia en el campo de la danza, las performances, las instalaciones y las actividades académicas ligadas al arte.

Una breve visita a Buenos Aires en 1965 me ancló en mi ciudad natal por casi dos años donde pude interactuar en forma bastante intensa con el grupo de la “Era Di Tella” (Marta Minujín, David Lamelas, Pablo Suárez, etc.)

La Noche de los Bastones Largos me convenció que Argentina no sería por largo tiempo mi tierra natal, sino un territorio ocupado por fuerzas militares enemigas. Y así

13> David Lamelas nació en Buenos Aires en 1946. Vive y trabaja en Los Angeles. Ha realizado exposiciones en: Museum für Gegenwartskunst, Basilea (2008, *Above-the-Fold*), Wiener Secession, Viena (2006, *David Lamelas*), Museo Nacional Reina Sofía, Madrid (2005, *David Lamelas*), Kunstverein München, Munich y Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam (1997, *David Lamelas*, *A New Refutation of Time*), Museum of Contemporary Art, Los Angeles

(1995, *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*), Musée National d'Art Moderne, Palais de Tokyo, París (1975), la *XXXIV Biennale di Venezia*, Padiglione de l'Argentina (1968) y la *IX Bienal de São Paulo* (1967).

14> Leopoldo Maler nació en Buenos Aires en 1937. Es considerado un artista fundamental de la vanguardia argentina de los sesenta y del movimiento artístico inglés de los setenta y ochenta por ser uno de los pioneros de la instalación y la performance. Trabajó en proyectos para la BBC, ha expuesto sus obras en el Centro

George Pompidou, de París, y representó a la Argentina en la XIV Bienal internacional de artes del San Pablo, donde obtuvo el Gran Premio. Desde finales de la década del sesenta su obra se desliza entre el teatro, la danza y las artes plásticas. Es uno de los fundadores de la Fundación de Arte contemporáneo de Napa en 1988, una organización que desarrolla nuevas ideas en artes y la educación en sociedad con las universidades de Berkeley, San Francisco y Sonoma.

me refugié nuevamente en Londres. Pero la seducción de la ciudad natal es una atracción fatal. Regresé a Buenos Aires en 1974 para conducir un show radial en la emisora Belgrano. Meses más tarde, las amenazas recibidas y la demencia reinante en fuerzas de terror y contraterro me hicieron nuevamente partir a mi seguro refugio londinense.

Años de actividad en Inglaterra llegaron a su fin cuando, con la obtención de una Beca Guggenheim, partí de allí en 1979 a Nueva York.

Cuatro años más tarde, al aceptar la rectoría de la sede latinoamericana de la Parsons School of Design, me trasladé a la República Dominicana, donde, aunque mi contrato era solo por tres años, permanecí más de 22.

¿He realizado obras en el exterior que quizá me hubiese sido imposible en mi propio país? Quizá sí.

¿Extraño mi país? ¿Rompí lazos en más de

45 años de ausencia?

Sí a la primera. NO a la segunda.

Logré de cierta manera cicatrizar el dolor de la distancia manteniendo con celo los lazos no solo familiares sino de mi extenso círculo de amigos y colegas. Pero lo que se extraña nunca será satisfecho. 20 o 30 años más tarde el regreso podrá ser físico, pero jamás emocional. Las esquinas podrán parecer las mismas pero pisamos tierra en un Nuevo proyecto, desconocido para quienes vivimos una cotidianidad en el extranjero. Solo rescataremos algunas memorias, amigos –ya diferentes aunque los mismos–, etcétera. Ya no hay VOLVER, sino una experiencia RipVanWinkliana, escalofriante a veces, curiosa otras.

Hoy escribo esto en una de mis visitas a Buenos Aires. Esta vez estoy decidido a regresar. Pero esta decisión la he tomado en cada uno de mis viajes... ¿Será ésta la definitiva? Lo sabrán en la próxima publicación.....

Animaciones Suspendidas Históricas

Fabián Marcaccio¹⁵

Indudablemente hay una internacionalidad Argentina. Esto puede aplicarse tanto para los artistas argentinos en el extranjero como los que viven en el país. Esto se da en una vocación de hablar hacia fuera. Desde un lejos geográfico despoblado, pero como si se estuviera en el centro del mundo...

Al mismo tiempo, hay una internacionalidad forzada por traumas ideológicos y económicos obvios.

Lo que sería muy importante es cuestionar si hay una nacionalidad a este punto.

Las vanguardias históricas argentinas son un buen ejemplo de internacionalidad.

Se es parte de ellas y se producen evoluciones importantes, pero no son tan o prontamente reconocidas en los centros de poder.

15> Fabián Marcaccio nace en Rosario en 1963. Estudia Filosofía en la UNR. En los ochenta, produce sus obras tomando a la pintura como medio. En sus trabajos de comienzos de los noventa el collage pasa a ser el punto de partida de su producción.

En 1997 realiza *Paintant Grounder*, una serie de trabajos construidos con telas cosidas y montadas sobre estructuras irregulares, perteneciente a la Colección

de Arte Contemporáneo de Rosario. Realizó exposiciones individuales y colectivas en distintas ciudades de Argentina, Venezuela, Costa Rica, Brasil, España, EEUU, México, Holanda, Alemania, Francia, Italia, y Suecia, entre otros países.

Entre las individuales se destacan: *Greze Lynn/ Fabián Marcaccio*, Wexner Center for the Arts, Columbus (Ohio, 2001); *Paintant Stories*, Kölnischer Kunstverein

(Köln, 2001); *Paintant Stories*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart (2000); *Con-jecto Argentina*, Galería Ruth Benzacar (Buenos Aires, 1998); entre muchas otras.

Vive y trabaja en Nueva York.

Para complementar la lectura de este texto lo invitamos a ver imágenes de la obra del artista en <www.ramona.org.ar>.

El caso de Fontana es clásico: uno de los modelos abstractos más originales se "Italianiza". Fontana le contestaba al espacialismo "All-Over" de Pollock y a una modalidad de arte todavía no existente en Italia. Solo hay que comparar su obra con la de sus colegas italianos en los mismos años. Las evoluciones del arte concreto argentino y su influencia en Venezuela y Brasil son objeto de revisión en este momento. Brasil con su nuevo perfil de poder internacional y su socio-politización de las raíces constructivas está disfrutando la cosecha. Diferentes países, en particulares momentos han "realizado", más o menos: estables agenciamientos de identificación cultural colectiva o comunal. Por eso podemos asociar cierto tipo de modo o manera de arte con una nación, comunidad o grupo de poder. En muchos casos es una segregación estilística de elite como el Rococó francés. Otras veces mueve factores más complejos como movimientos de clase e idealismo intelectual en el Constructivismo ruso. Diferente pero de similar forma podemos hablar de una voluntad de expresión en el Expresionismo alemán, del totemismo social del Muralismo Mexicano, o del realismo capitalista en el Pop Art. Este tipo de agenciamiento parecería ser siempre postergado en Argentina. Hay un proceso de des-realización constante en el arte argentino. O quizás, una no realización crónica. Esto es fundamental y se relaciona ampliamente al devenir socio-político Argentino. Un devenir plagado de estratos de no realización: "De no llegar a ser", "De no seguir adelante con". "De no ser reconocido o simplemente ignorado". Como una neurosis colectiva a través del tiempo y a prueba de él.

El no poder concretar un espacio-tiempo, con suficiente masa para segregar una identidad de estado nación más o menos "Real". Muchas pueden ser las causas históricas que contribuyen a este estado de cosas, y muchos sus síntomas:

El ignorar constante de la corona Española (Los Realistas!...).

Las visitas forzadas inglesas y francesas.

Las confusiones de la independencia.

El irse y no volver de San Martín y el irse y volver de Perón.

El ni unitarios ni federales.

Las exaltaciones y exageraciones ideológicas y el crónico fascismo de segunda clase.

La Mediocracia como resultado de la Mediocracia.

Este panorama de *Groundlessness* (falta de fundamento) influencia de forma directa o indirecta el desarrollo de muchos artistas importantes argentinos, que viven tanto en el país como afuera.

Esta duda, suspensión o paradoja de querer hacer ver pero vasilar o negar...

El agujero negro de Lucio Fontana.

La fusión de anarquismo dadá y Realismo Social de Antonio Berni.

La licuefacción de lo constructivo de Gyula Kosice.

La apropiación, testeo y duda sobre el conocimiento artístico de Osvaldo Romberg.

Lo social y anti social de Oscar Bony.

Lo civil y guerrillero de Eduardo Favario (Tucumán Arde).

Las imágenes paradójicas de permanente infancia de Liliana Porter.

El poder de no focalizar de Daniel Scheimberg.

Las geometrías que solo se ven por la proyección de sus sombras de Pablo Siquier.

Fabián Marcaccio
New York 2009

Yo fuera yo dentro

Gustavo Marrone¹⁶

No considero mi salida del país un éxito propiamente dicho, tuve la suerte de que nadie me obligó a irme. Sí lo fue en un sentido metafórico e interior. Las posibilidades para un artista pobre de subsistir, en esos momentos en Buenos Aires, fines del '88 de la pasada centuria, eran muy limitados, y las posibilidades de adquirir conocimientos –algo absolutamente necesario para cualquier artista sobre lo que sucedía en el mundo–, más que escasas. Con retrospectiva veo mis inicios en Buenos Aires y me siento un privilegiado por haber conocido a los artistas más representativos de mi generación, por haber participado activamente con un grupo “Los Últimos Pintores” y haber tenido una recepción de mi trabajo muy amplia y positiva en ese momento. Éramos jóvenes inexpertos y en realidad muy mal formados, al menos en mi caso, pero con mucha energía y fe en lo que hacíamos. Nuestra visibilidad se debió, sobre todo, a la generosidad de los mayores. A los 27 años me instalé en Barcelona, donde a nadie le importaba que fuera o no artista. Lo que me hizo replantearme mi estructura de pensamiento sobre lo que quería ser. El ingreso al mundo plástico de Barcelona, el que yo consideraba válido en sus planteamientos, fue duro. Reestablecer una armonía entre intereses personales y la realidad circundante en un medio que no reconoce tu subjetividad y tus experiencias anteriores, es difícil y estimulante, y te obliga a renunciar a muchas cosas. Busqué maneras de actuar para evitar que mi pasado fuera anulado, sobre todo un pasado pictórico – en un sentido profundo del término– totalmente en desuso en ese nuevo entorno.

El valor que implica ser artista y como esta responsabilidad va de la mano con el tejido histórico y social era muy diferente del que yo había vivido en Argentina. En Europa, de alguna manera todo debe ser registrado y avalado por las instituciones que administran el “capital sensible” de la colectividad, lo que me hizo sospechar de un control férreo de lo subjetivo. Entendí las instituciones como bancos. Los artistas europeos trabajan intensamente en esta particular problemática como una prioridad urgente, aunque los resultados aun en sus mejores logros son desconcertantes por lo irreversible de la situación. Mi lugar de extranjería (más que de extranjero) me permite apreciar y observar cosas en las que los locales no se detienen. Por poner un ejemplo, la lectura sobre las instituciones de un barcelonés es muy diferente a la que un chico recién salido de una dictadura como la argentina puede hacer. En el cuestionario que me enviaron había una pregunta sobre si existe una especie de “Internacional Argentina”. Yo creo que no. Las razones son varias, un gran individualismo social que también se refleja en el mundo del arte, un desprecio e ignorancia por nuestra propia historia, un escaso análisis y estudio de nuestros movimientos, y sobre todo la infantil creencia de que los parámetros del arte solo son posibles desde el “centro Europeo” y que debe ser blanco o subordinado a esa cultura. Ignorando potencialidades que nos rodean. Buenos Aires en nada será la ciudad más blanca del universo!! supongo que muchos lo celebrarán. No veo unidades o intereses similares, o que la externidad, obligada o no, unifique preocupaciones entre los artistas argentinos que vivimos fuera. Si, creo que hay un carácter y un conjunto de experiencias que llevan al arte argentino a comportar-

16> Gustavo Marrone nace en Buenos Aires, Argentina. Se forma en el taller de Pablo Suárez en Buenos Aires a la vez que toma contacto con los artistas de su generación con los que en 1983 realiza sus primeras exposiciones en “la zona”, espacio auto-gestionado por el grupo al que pertenece: “Los últimos Pintores”. En el año 1990 después de realizar varios viajes por diferentes países de Europa se instala en Barcelona, donde realiza proyectos de curaduría como

Enfermedades sociales, en el casal de gays y lesbianas Casal Lambda en 1993. En 1999 nace la revista *b-guided* de la que lleva desde su fundación la sección de arte como editor adjunto. También ha realizado comisariados para la sala Metronom la *Muestra del Déficit* (2003), *Off Loop* (2004), en formato revista para PhotoEspaña dentro de *b-guided*, Madrid Participa en diferentes exposiciones de importancia para la ciudad como el ciclo de Manel Clot para La Capella, o Se

alquila de Luisa Ortíz, en el Espai 13 de la Fundació Miro, o *El Palau de la Virreina*. Ha expuesto en galerías como ProjecteSD y Masart, de Barcelona; Ferran Cano de Palma, Magda Bellotti de Madrid, Dabbah Torrejón y Appetite de Buenos Aires, entre otras. Su obra investiga el Sujeto, su individualidad y su dependencia cultural como potencialidades políticas.

se de determinadas maneras, yo me quedo con el arte que trabaja con cierta sensibilidad social hacia el otro, da igual que sea pintura, performance o arte político o incluso literatura. Me refiero a esa búsqueda constante de un Sujeto Político, que es el disparador de una particular poética con la que me identifico. Aunque trabajo con cierta regularidad en

Buenos Aires, tengo la intensión de volver a instalarme en la ciudad por lo menos durante largos periodos. Y espero volver a tener esa extrañeza, que tuve con Barcelona, que me permita mirarla con sorpresa.

Gustavo Marrone,
Porto Alegre, 14 de octubre del 2009

Una forma muy enriquecedora

Marie Orensanz¹⁷

a. Partí de la Argentina en 1972 con una beca a Roma, en una época donde pensar era peligroso. Uno no se va por propia voluntad, lo empujan...

Cuando se elige la libertad como modo de expresión... en esos momentos en mi país era imposible.

Hice una obra en Italia que era: "Pensar es un hecho revolucionario". Después una versión escultórica, fue seleccionada para el Parque de la Memoria en Buenos Aires.

No fue fácil, viajé con mi marido y mis hijas, pero extrañar era inevitable.

Comencé de cero, mismo si encontré personajes que me apoyaron.

En sociedades de continuación, como Italia y Francia, hay un real sistema de sostén a las artes plásticas, eso me permitió realizar una obra monumental (1%).

Es una obligación de los arquitectos integrar un artista en las obras públicas.

b. Creo que la identidad depende de cada uno y que en la investigación se pueden dar aportes diferentes.

c. Nunca dejé mi residencia argentina, viajando siempre, de allí mi nomadismo. Esto me llevo a descubrir y admirar la nueva generación de artistas y seguir la evolución de los que ya conocía. Una forma muy enriquecedora...

17> Marie Orensanz nace en Mar del Plata, en 1936, de padres de origen español, francés, italiano y británico. En 1952 se instalan en Buenos Aires. De 1954 hasta 1958 trabaja en el taller de Emilio Petorutti. En 1961 y 1962 concurre al taller de Antonio Seguí. Viaja a Europa y en 1964 obtiene en París el premio a un artista extranjero en el *Salon des Femmes Peintres Sculpteurs*. Regresa a Buenos Aires el mismo año,

donde se instala y se casa en 1978 con Patrick Audras.

En 1972 se instala con su familia en Roma, y un año después en Milano. Escribe los manifiestos *EROS* y *FRAGMENTISMO*.

Ha trabajado con distintos materiales, desde el acrílico transparente hasta la madera, los objetos recuperados, el mármol, el cartón y el papel, y la fotografía y el video.

En 1975 la familia se instala en París. Nunca ha dejado de viajar a su país, así como a otros países donde lleva una actividad artística importante, sea en Alemania, en Italia, Dinamarca, Venezuela, Colombia, EEUU entre otros y donde tiene obras en diferentes colecciones privadas y públicas. Se define como una artista nómada.

Sigo pensando en español y con acento definitivamente argentino

Liliana Porter¹⁸

a. *En su caso personal, ¿qué motivó este exodo?*

La primera vez que viví por un período largo fuera de Buenos Aires fue de 1958 a 1961 en la ciudad de México (de los 16 a los 19 años) donde viajé junto con mis padres y hermano. Ellos se quedaron un tiempo más pero yo regresé a Buenos Aires y seguí mis estudios en la Escuela de Bellas Artes. Tiempo después, mis padres también regresaron a la Argentina mientras que mi hermano siguió completando su carrera de arquitecto en México. En 1964, volví a la ciudad de México a visitar a mi hermano, y estando allí mi profesor de grabado me instó a que fuera a Europa para ver lo que en esa época llamaban los Maestros.

Un ex compañero de Bellas Artes, Juan Carlos Stekelman, que vivía en ese momento en NY con sus hermanas, me invitó a que viniera para ver la Feria Mundial y conocer la ciudad. El plan era irme luego para París. Al llegar a Nueva York, fue tal la sorpresa frente a lo que me esperaba, que decidí quedarme un tiempo más para poder ver los Museos y la ciudad con calma. Así fue como las circunstancias me instalaron en esta ciudad donde todavía resido.

A los cuatro días de llegar conocí al artista uruguayo Luis Camnitzer y al año nos casamos. Siempre decíamos que estábamos de paso en Nueva York, pero el hecho es que esa estadía en ambos casos se alargó; después vinieron las dictaduras en nuestros países que tampoco propiciaban un regreso, y así es que la visita se extendió hasta el presente.

Hablando de su obra, ¿qué fue lo que pudo

hacer en otra parte del mundo pero que no habría podido realizar en Argentina?

Pienso que la experiencia de vivir tres años en México me ayudó a tomar perspectiva de mí misma, de mi país, de mis amigos, mi familia, mi cultura, mi idioma, con cierta distancia y más claridad. Vivir por un tiempo dentro de una cultura diferente a la propia es por lo general una experiencia enriquecedora. En México presenté mi primera exposición individual, tuve muchísimo estímulo de mis profesores y de los artistas y escritores de los que me hice amiga.

Más adelante, la experiencia de llegar a Nueva York a los 22 años, en el principio de los sesenta, fue realmente importante en mi formación. Habiendo pasado ya por la Escuela de Bellas Artes en Buenos Aires y en México, o sea, ya con una base formativa, tenía herramientas y conocimientos como para realmente apreciar lo que me esperaba en EEUU.

Haber estudiado arte por reproducciones y enfrentarme a los originales en el Museo Metropolitano fue una experiencia significativa. Por otra parte, la escena en Nueva York, las primeras exposiciones Pop, el Arte Minimal, la gente que llegaba de otros países, los múltiples eventos culturales, eran estímulos inigualables para una joven artista. Es interesante que parte de aquella efervescencia la constituía también el poder conocer a gente como a Luis Felipe Noé, a quien yo admiraba y que estaba en Nueva York, o al uruguayo Gonzalo Fonseca, o a Greco; fueron encuentros muy importantes para mí, que pasaron en ese entonces. Pienso que, además de todo esto que estoy contando, que sólo existía aquí en esta forma desmesurada, estaban todos los avances tecnológicos y la posibilidad de acceder a todo tipo de materiales.

18> Liliana Porter nació en Buenos Aires en 1941. Actualmente reside en la ciudad de Nueva York. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Su obra incluye grabado, fotografía, instalación, pintura, film y video. En 1980 recibió la beca

Guggenheim. Sus obras están representadas en numerosas colecciones públicas y privadas entre las que se encuentran Tate Modern, Londres; Museo de Arte Moderno, Nueva York; Museo Nacional de Bellas Artes, Mamba y Malba, Buenos Aires. Las galerías que la representan son

Hosfelt Gallery, Nueva York; Sicardi Gallery, Houston, Texas; Espacio Mínimo, Madrid; Secrist Gallery, Chicago; Krakow Gallery, Boston; Ruth Benzacar, Buenos Aires; Brito Cimino, San Pablo; Valentina Bonomo, Roma.

Quizás mi obra y mi pensamiento habrían sido diferentes si nunca hubiera viajado, si no hubiera experimentado esta sensación tan fuerte de estar en el siglo XX. El entorno en el que me encontraba y las circunstancias aceleraron o ciertamente impulsaron el desarrollo de mi obra.

Tampoco se trata únicamente de lo que uno recibe, sino también de que uno tiene la opción de funcionar como un facilitador que propicia el conocimiento de nuestra cultura. Esto es algo que cada artista en el extranjero decide asumir como una responsabilidad o no. En mi caso, yo siento necesidad de hacerlo y lo he hecho a través de mi posición como docente en la Universidad en Nueva York, o asumiendo mi propio rol de artista argentina y latinoamericana en este contexto.

¿Podría ilustrarlo a través de una obra o de una serie de obras suyas?

Sí. Por ejemplo el libro de fotograbados "Wrinkle" (Arruga), 1968, lo hice en un momento en que en Buenos Aires esa técnica, entre los grabadores, todavía era bastante inaccesible, porque era muy difícil conseguir la emulsión fotográfica para cubrir las planchas y en cambio en Nueva York los temas técnicos se simplificaban notablemente por lo cual uno podía concretar las ideas con más facilidad.

Con respecto a la obra presente, creo que así como nosotros asimilamos experiencias que nos brindan otras culturas a través de la literatura, las artes y las manifestaciones culturales en general, así también tengo que asumir que mis experiencias, mi idioma, mi manera de percibir las cosas y por lo tanto mi obra influye también a otros artistas de esta y otras culturas.

b. *¿Existe para usted algo que pudiera llamarse (como lo hizo Copi en la ficción) una "Internacional Argentina", una inefable identidad que otorgue aire de familia a la producción de los artistas argentinos?*
Yo creo que sí, pero claro, es difícil generalizar y más difícil aun definir esas cualidades. También hay artistas que al irse de su país prefirieron no ser más argentinos (claro que eso los sigue definiendo como argentinos, solo un argentino puede querer no serlo...)

c. *Y por último, ¿guarda interés por el arte actual que se hace en Argentina?*

Sí, mucho. Me interesa lo que hacen mis colegas, y me interesan especialmente las generaciones más jóvenes.

¿Pensó alguna vez que sería estimulante hacer algo en el país donde nació o se formó?

No solo lo pensé sino que siempre voluntariamente lo he hecho y logré así no perder la conexión con mi país. Desde que resido en Nueva York he presentado periódicamente exposiciones individuales en Buenos Aires y participado en muchas colectivas, he representado y sigo representando a la Argentina en muchísimas ocasiones en EEUU y en otros países, he dado charlas, visitado talleres, y mantenido siempre una comunicación viva con mis colegas. Aunque resido desde hace 45 años en esta ciudad, me siguen y me sigo considerando artista argentina no por un afán nacionalista, sino por una realidad concreta: yo sigo pensando en español y en un español con acento definitivamente argentino.

Liliana Porter
Nueva York, 2009
Website: <http://lilianaporter.com>

Ese espejismo de que allá, más lejos, las cosas son mejores

Pablo Reinoso¹⁹

Supé muy temprano que me iría de

Argentina, lo que no sabía en ese momento y que solamente ahora comienzo a saber, es si algún día podría regresar a vivir.

Mi madre es francesa, llegó a Argentina cuando era aún adolescente, escapando de la Segunda Guerra Mundial. Terminó sus estudios secundarios en el país y luego de una larga lucha por subsistir, forjó su destino en Argentina, donde reside, y realizó estudios de medicina y psicoanálisis, actividad que aún ejerce.

Mi padre era argentino, hijo de varias generaciones de criollos, viniendo sus antepasados de España. También él fue médico y psicoanalista, y tuvo que exilarse varios años en México durante la última dictadura. Con estos orígenes podría haber sido vasco, por citar el punto más cercano entre Francia y España, pero soy argentino y pese a mi doble nacionalidad (gracias a mi madre) y del hecho de que ya he pasado más de la mitad de mi vida en Francia, sigo sintiéndome argentino, con todas las alegrías y con las profundas penas que esto significa. Mis primeras sensaciones de que iba a emigrar cuando fuera grande las tuve de pequeño. Justamente motivado por querer ver los “originales” de las pinturas y esculturas que circulaban en los museos europeos a los que accedía solamente a través de libros. La mirada y la intuición han sido siempre mis guías naturales.

Las primeras obras “de afuera” que vi fueron en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y en exposiciones que allí circularon,

como por ejemplo la *De Cezanne a Miró*.

Paralelamente vivía con orgullo lo que ocurría “adentro”, en Argentina, especialmente en el Instituto Di Tella, al que acudía con mi abuelo francés, quien me hablaba de usted porque nunca logró aprender el tuteo. De ese periodo recuerdo el impacto que tuve al ver la familia obrera, de Oscar Bony. Mientras la mirábamos, mi abuelo se inclinó y me dijo al oído, “¿parra usted esto es arte?”, qué sé yo abuelo, le dije y me respondió: “¡yo tampoco pero es divertido!”

Meses más tarde mi abuelo falleció y mi madre me llevó a Francia para que conociera a la familia que aún allí quedaba.

Así, a mis 13 años pude ver con mis propios ojos los museos y las obras que esperaba conocer, desde la Mona Lisa hasta la Victoria de Samotracia, desde Van Gogh a Calder, desde los minimales a El Greco. Descubrí en el mismo instante una obra de Christo y un Matisse; me inundó de Picasso, de Rodin, de Modigliani, de Giacometti... Pero sobre todo la otra gran sorpresa que tuve es que descubrí que era escultor.

Me oí decir: ¡soy escultor!

Fue delante de una obra del escultor Henri Laurens, de quién se realizaba una exposición dentro del Museo Rodin en París. Observando en una de sus esculturas la relación al apoyo del cuerpo de un desnudo femenino con el suelo, prescindiendo de “base”, mis sentidos se electrizaron. Entendí en ese instante y por ese detalle, la relación de una obra con su contexto, en este caso gracias a su punto de apoyo. La ausencia de “base” me mostraba el punto de encuentro con lo

19 Pablo Reinoso nació en Buenos Aires en 1955, y vive y trabaja en París desde 1979.

Alumno y discípulo de Jorge Michel, practica la escultura desde la adolescencia. En los noventa se afirma también como diseñador. Se hace cargo de la dirección artística de Parfums Givenchy en 2000 y de Parfums Loewe en 2002.

Entre las sus exposiciones individuales se destacan *Thonetando*, Ruth Benzacar,

Buenos Aires (2007); *Nudos de sombras*, Instituto Cervantes, París;

Conspiraciones, Galería Pièce Unique, París (2006); *Poltrona-Freud*, *Designer's day*, Poltrona Frau, París (2004); *L'air Reinoso*, Centre d'art André Malraux, Colmar, Francia; entre muchas otras.

En forma colectiva, participó desde 2001 en todas las ediciones de ARCO (Madrid) con la Galería Ruth Benzacar, y ha expuesto en espacios de diversos países, tales como Francia (FIAC, Galería Pièce

Unique; Centre Georges Pompidou, etc.), Bélgica (Espace d'Art Yvonamor Palix, Bruselas), Italia (La Biennale di Venezia), EEUU (Art BASEL - Miami Beach; etc.), Japón (Metropolitan Art Museum, Tokyo; etc.), Argentina (Ruth Benzacar, MNBA, MALBA, etc.), entre otros.

Cuenta con obras en distintas colecciones públicas del mundo: Museu de Arte Moderna de São Paulo; Mamba; Société des Amis du MNAM Centre Georges Pompidou; entre otros.

otro (contexto) y con el otro (quien ve). Aún hoy, esta relación con el entorno es fundamental en mi trabajo, es sin duda el común denominador que recorre mis creaciones tanto de arte como de diseño o de arquitectura. Mi abuelo alquilaba un pequeño departamento en París porque pasaba unos meses por año, al morir lo tuvimos que devolver. Los diversos objetos que había se distribuyeron entre los familiares pero pedí que me guardaran su mesa y dos banquetos, la cama y la heladera, así cuando yo "volviera a vivir a Francia" tendría estos muebles para empezar. Volví de ese viaje "escultor" y además con la decisión de que un día iría a vivir a Francia. Pero volvamos al camino que me llevó a mi propio "éxodo".

Como buen argentino heredé la idea de que todo lo que viene de afuera es "mejor". Y que irse es bárbaro...

Un hecho aparentemente insignificante que se fue agregando a la cantidad de razones que motivaron mi emigración, ocurrió durante una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes sobre la Bauhaus (1970). Gracias a esa muestra, que recuerdo era muy buena, descubrí que podía existir un trabajo creativo que abarcara transversalmente todos los centros de interés que ya en ese momento tenía y que de hecho he recorrido y practicado durante toda mi vida, que son: la arquitectura, el diseño, la fotografía, la danza, el teatro y obviamente el arte.

Con la mejor voluntad del mundo, los curadores de la muestra, habían puesto en exhibición dentro de una vitrina un libro abierto, con un mapa de la Argentina, elaborado por el movimiento europeo durante los años treinta. La Argentina, junto con los otros países del hemisferio sur, aparecía bien dibujada y ¡horror!, en donde estaban dibujadas las Islas Malvinas aparecía escrito Falkland Islands...

Un hombre, ofuscado por tal agravio, decidió romper la vitrina y arrancar la hoja. Resulto que el tal hombre era un militar y que no había hecho otra cosa que su deber, o sea, sin ningún sentido crítico, sin pensar que el libro era una obra de arte, que pertenecía a una colección, que estaba invitada al país, expuesta dentro de una vitrina, cuidada por el museo... decidió romperla, arrancar la hoja y hacer justicia.

El hecho trajo confusión, esto transcurría

durante una dictadura y naturalmente el señor militar no fue castigado. No sé cómo las autoridades del Museo resolvieron el asunto. La embajada alemana protestó y luego todo se diluyó. Para mí fue una señal más de que si eso podía ocurrir impunemente, mucho peor podría ser en el futuro.

Mis primeras obras en serio

Por ese entonces tenía 15 años y produce la primera escultura que reconozco como "buena". La tallé en madera, es un "tronco articulado" que conecta concientemente la relación a la articulación del escultor inglés Henry Moore con las sillas nortefías talladas en una pieza y que se abren como una bisagra. Esta obra además de poseer una verdadera fuerza escultórica atestiguaba ya dos preocupaciones esenciales que recorren mis creaciones, el arte y el diseño.

Ese mismo año fui invitado a exponer en la alianza francesa, donde iba a aprender francés, esas típicas muestras hechas de buena voluntad, con los trabajos de las señoras que también estudian pintura en algún taller y con algunos ovnis como yo. Llevé un cuadro que era en realidad un tríptico que representaba tres personajes que tocaban música en un bosque, una mezcla de los dibujos de Picasso y el flautista, con la Primavera de Botticelli. No era una gran obra que digamos, pero tenía energía y alegría. Además el tríptico lo ponía en una esquina de la pared, dos hojas en un lado y la otra a 90°, lo que articulaba con fuerza el espacio que lo exhibía.

Cuando fui a la inauguración me encontré con que el tríptico no estaba. Lo busqué asombrado por su ausencia y me encontré con el director de la Alianza Francesa que vino a explicarme que lo había tenido que sacar porque había "gente" que se había quejado. Juro que la obra no era erótica, era todo lo contrario, ingenua, mostraba más bien a un adolescente que se acercaba a los arcanos de la sexualidad guiado por imágenes pictóricas...

La autocensura, que es lo que hizo este director, es un recurso natural cuando la verdadera censura anda presionando. Volviendo de Francia, donde la exhibición de un desnudo era culturalmente aceptada, lo que se vivía en Argentina me parecía una barbaridad. El deseo de irme aumentaba, ya que lo que pensaba que iba a encontrar afuera

era mayor libertad de expresión. Pasada la nuestra anteúltima dictadura (1973), me encontré como muchos adolescentes viviendo la efervescencia de las luchas comunitarias, el *flower power*, el amor libre y todo la humanidad por construir... Obviamente mis obras expresaron este movimiento. No son las mejores ni mucho menos, pero se sentía siempre esa fibra de escultor. Fue un tiempo de destape y el comienzo del periodo más negro que iba a vivir la Argentina en el siglo veinte. En 1974 viajé una semana por primera vez a Nueva York, y quedé deslumbrado con la ciudad y con el Moma. Vi el Guernica que aún estaba expuesto en ese museo, lloré delante de una escultura de Max Ernst y la cabrita de Picasso. Me deslumbró la ciudad y el hecho de que el Moma mostrara diseño en el Museo. En el año 1975 realicé mi segunda muestra individual, en la galería Van Riel. Para ese entonces mi oficio se había afianzado enormemente, tras haber conocido a quien fue mi primer y verdadero maestro, Jorge Michel. La muestra fue un éxito. Sorprendió al pequeño medio artístico de esos tiempos. Todos hablaban del prodigio. Muchas malas lenguas decían que Michel me esculpía las obras... Pero lo más increíble es que, meses después de la muestra, vendí prácticamente todo. Con apenas 20 años pasé a ser económicamente independiente, gracias a la escultura y en Buenos Aires! Lo primero que sentí fue peligro. Consideré que llegar tan rápido era algo que se me iba a volver en contra. Era imperdonable. Vi los ojos de la envidia como nunca la había visto. Pero también vi el respeto de quienes para mí eran maestros en la escultura, como Aldo Paparella, Libero Badii, Enio Iomi, Emilio Renart y sobre todo Víctor Grippo, sin hablar, claro está, de Jorge Michel. Lo primero que hice fue comprar herramientas, una calefacción para mi taller y por supuesto, compré maderas y mármoles para seguir trabajando, regresé a Europa para mostrarle mi trabajo a Henry Moore a quien había conocido el año anterior y me felicitó por la obra que estaba haciendo.

Mi servicio militar y de cómo un soldado de llanura tiene vértigo en el conflicto con Chile

Pero llegaron mis obligaciones militares, la

colimba me cayó en 1976!!!

Algunos días después del golpe militar empecé mi servicio militar. Muchos amigos se habían "salvado", sobre todo los de la clase anterior. Pero yo caí justo.

Ese año fue terrible, mi padre se había exilado un mes antes del golpe, lo que alcanzaba de sobra para que me "chupen". Muchos amigos cercanos, compañeros de facultad, conocidos, comenzaron a ser "desaparecidos".

Hijo de psicoanalistas, artista plástico y con padre en el exilio, probablemente figurando en agendas de "desaparecidos", eran vínculos ideológicos "molestos".

Pero, como era soldado, estaba en un "semi a salvo". Aunque durante una parte de mi servicio militar, también se secuestraron soldados, algunos compañeros de batallón nunca volvieron. Me tocaba ver a las madres que venían a pedir noticias de ellos a mis superiores, quienes las ignoraban olímpicamente.

Durante el servicio militar solo logré esculpir una obra figurativa, lo que me permitía seguirla de vez en cuando sin perder el hilo.

También en ese año me operaron de unos quistes que se me habían hecho en la mano derecha por trabajar con malas herramientas. Apenas salí del ejército volví a esculpir inmediatamente, mi idea era juntar obra para poderme ir a Europa, llevar algo, pero sobre todo volver algunos meses más tarde y venderlas en una muestra en Buenos Aires.

En eso estaba (1978) mientras preparaba mi viaje para el año siguiente, cuando nuestro querido ejército decidió entrar en conflicto con Chile, por un eterno problema de fronteras, y me enteré de que volverían a llamar a mi clase y con ella al flamante "soldado de llanura", como figura en mi DNI, así que, justo un día antes de que cierren las fronteras a los jóvenes de mi clase, me fui.

Al cuartel se presentó el marido de mi madre con la convocatoria que me había llegado. Dijo que estaba de viaje, y le pidieron de volver cada semana e informarme para que regresara al país. Ya estaba en París, comenzando a tratar de inventar mi nueva vida, sin taller pero con algunas herramientas, en un mundo lleno de museos y obras de arte, pero completamente hermético y con una diáspora argentina asustada y desconfiada.

Mis primeros pasos de emigrante

Una beca del gobierno italiano, a la que me

había presentado meses antes, salió repentinamente para demorar mi instalación parisina, partí a esculpir durante un año a las canteras de mármol de Carrara, en Italia. Fue una bendición, todos eran escultores, el mármol era barato, ferreterías especializadas había en todas partes, se vivía con nada; claro, tampoco se vendía.

El primer precio que pagué por esta emigración apresurada fue el de no poder estudiar más. Era incompatible con el tiempo que me insumía esculpir y sobre todo “vender”, supe transformar esa falta de estudios en un estudiar las cosas desde adentro, pero obviamente el camino ha sido más complicado.

La Internacional Argentina de Copi se hizo así, como la suma de historias personales, de emigraciones por razones, políticas, económicas, artísticas; buscando un lugar donde respirar, aprender, seguir, persiguiendo ese espejismo de que allá, más lejos, las cosas son mejor.

Es normal que los argentinos, que descendemos de los barcos, como decía Borges (si hacemos abstracción de la limpieza étnica que se realizó en el siglo XIX), tengamos facilidad para ir y volver física y mentalmente a nuestros orígenes, en general europeos.

Por los fines de los setenta, entre argentinos manteníamos una cordial distancia, ya que no se sabía en qué había estado cada uno y qué podía resultar de frecuentar a tal o cual. Verlo a Miguel Ángel Estrella suponía ser un zurdo malo; hoy es nuestro embajador ante la Unesco. Ir a la embajada era una decisión que se tomaba midiendo las consecuencias. Si uno había sido invitado, era difícil decir que no, pero era pesado ir.

Los primeros artistas que me recibieron fueron Antonio Seguí, taller por el que circulaban y circulan cantidades increíbles de artistas que reciben del cordobés simpatía y asado; la otra artista que me abrió sus puertas fue Marie Orensanz, quién es hoy una de mis mejores amigas.

Éramos muchos artistas argentinos en París. Un grupo se reunía alrededor de un almuerzo semanal, acudían Leopoldo Presas, Pérez Celis, Russo, Ernesto Deira, Yuyo Noé, a veces Romulo Macció y yo, con por lo menos 20 años menos que ellos. El benjamín. Comíamos en un restaurante marroquí, “Claire de Lune”, cuscús *royal* y vino rosado.

Cuando había artistas que pasaban por París eran siempre recibidos en ese almuerzo.

Otros como Boby Aizenberg se mantenían más aislados, lo veía en su casa, que estaba cerca de mi taller.

Otro gran amigo, que conocí en Carrara, es Julio Silva, parisino desde hace ya 5 décadas. Gracias a él conocí a Julio Cortázar, hombre abierto, preocupado por la política latinoamericana, luminoso.

Al volver la democracia, se hizo una exposición para recibir a Alfonsín, que estaba repleta de artistas residentes en Francia. Muchos fueron volviendo, otros nos quedamos...

Contrariamente a los brasileros, que se juntan con brasileros, piensan en Brasil y volver a Brasil es su mayor deseo, nosotros no nos juntamos necesariamente entre nosotros, sabemos por donde andamos, intercambiamos en función de proyectos o encuentros, pero no es sistemático.

Dos proyectos generados por argentinos son de destacar: la creación de “Les trottoirs de Buenos Aires”, un restaurante, tango, bar; y una galería de arte que se llamaba “Espace Latinoamericain”.

Pese a la dictadura mantuve un ritmo regular de visitas al país, donde siempre expuse e intenté tener una presencia. Durante muchos años mostraba a Jorge Michel, Pablo Larreta y Juan Cavallero lo que iba creando en Europa; era una necesidad.

Desde hace más de 20 años expongo en la galería de Ruth Benzacar. Ruth me conoció de niño, me vio crecer. Vino obviamente a mi muestra en Van Riel y me dijo que estaba impresionada por el trabajo. A partir del 85, cuando ya había abierto su galería en la calle Florida, empecé a exponer con ella.

No era uno de sus artistas predilectos, pero era muy querido por ella. Seguía mi carrera, como lo hizo con todos, con una mezcla de madre y de galerista, pero hubo un momento en que cayó subyugada por mi trabajo, fue en el 95 con mis respirantes, que los defendió con fuerza y convicción.

Ella me decía siempre algo que me llamaba la atención: *Pablito, vos sos un gran artista, pero sos algo más. Hay otra cosa en vos que no sé que es pero que es muy fuerte.* Hablamos de los ochenta.

Lo que Ruth veía es lo que ocurrió más tarde cuando comencé a hacer diseño profesionalmente y sobre todo cuando llegué a ser director artístico de Givenchy, empresario. Fue a la primera persona que llamé para contarle lo que me estaba sucediendo. Su

respuesta fue: *siempre lo supe, sabía que eras eso también.*

Es sin duda el Diseño lo que he podido desarrollar en Europa, que hubiera sido imposible hacer en Argentina. Aún hoy lo veo imposible. Es un oficio complejo, que no es valorizado y que sin embargo es fundamental, sobre todo en un mundo invadido por una visión marketing, que todo lo abarca, que todo lo controla y que en general todo lo vacía.

Mis vueltas a Argentina son siempre para despegar nuevamente

La obra que hice para el Malba, "Enredamaderas", es parte de esto. Necesito mostrar a los míos cómo voy evolucionando. Hoy muchos de los míos están muertos, pero están adentro. Cuando muestro, "me muestro" y es el momento en el que "me veo".

Probablemente la luz de Buenos Aires, que tanto me falta, ilumina recovecos profundos necesarios para mi evolución, que la puesta al "día" que supone mostrar, favorecen. Pero este mostrar viene con coraza, ya que no es fácil lo que se recibe. No siempre es positivo.

El famoso "pero qué hacés aquí", "chau andate si vos ya te fuiste", que tantas veces oí en mis pasadas por Buenos Aires, viniendo de "colegas", me alertó sobre la molestia que el que se fue y que supuestamente "triumfa" produce en cada regreso.

En Argentina parece que hay que estar muerto y re muerto para que las ideas caminen. Ahí el individuo ya no molesta.

Por suerte, gracias al diseño, cada vez que vengo y que puedo dar charlas, veo cada vez más gente joven que se acerca para recibir, aprender, seguir.

Un hecho que me parece tristísimo, es que los artistas argentinos que residen en el extranjero no pueden representar a la Argentina en lugares como la Bienal de Venecia por ejemplo. Es una originalidad del medio "cultural". Sellada en Cancillería. Imaginen un instante que los deportistas que evolucionan en el extranjero no puedan ser parte de la selección!! Imaginen a Borges, a Cortázar, que por vivir en Ginebra o París no puedan representar nuestro pensamiento. El "chau andate si vos ya te fuiste" sigue en

pie. Como si muchos de los que formamos parte de la Internacional Argentina, hubiéramos dejado un destino maravilloso que el país nos ofrecía y que es solo por propia voluntad que abandonamos el chorián y el mixto. Sería hora de que la Cancillería, que siempre considera a los artistas argentinos como embajadores culturales naturales, y nuestras embajadas, que cuando el éxito nos acompaña se apresuran a invitarnos y a citarnos como buenos ejemplos, modifiquen sus rígidas costumbres.

Ruth Benzacar decía, a propósito del éxito de Guillermo Kuitca, *donde pasa un argentino a tener éxito pasan cinco. El éxito de uno aumenta la posibilidad del éxito de otros.*

No se equivocó y la lista es larga; de quienes siguieron sumando, muchos empezaron con ella.

Nuestros puntos en común

La fuerza del chiste de Copi reside en que la ironía clásica de él y nuestra proyectan al firmamento una capsula espacial hecha de alambres y promesas, que mismo rudimentaria, logra muchas veces pegar en el blanco. Hay un común denominador en muchos artistas rioplatenses, desde Rosario pasando por Buenos Aires hasta la Plata, y es que todos fuimos "impresionados" por la Pampa. Ese vértigo horizontal.

Todo lo que se levante sobre ese horizonte, es una construcción mental, constructiva, geométrica y abstracta.

Cuando veo una línea de alambrados veo a una obra de Walter de María y cuando en la noche un auto ilumina una tranquera, veo un Donald Judd. Creo que si uno no es de estos pagos, esta asociación es imposible. En este tipo de asociación insólita reside nuestra fuerza y en las fallas de las que nos reímos se alberga nuestra ironía tan especial. La ironía con la que nos paseamos por el mundo es como un puma amaestrado. En general respeta la cuerda que nos une, pero hay que tener cuidado, ya que la cuerda lo puede retener de escaparse, pero no de comernos crudos.

Pablo Reinoso
París, 20 de octubre 2009

Hay una mirada argentina del mundo

Oswaldo Romberg²⁰

Me fui de Buenos Aires en 1973, por el malestar político y la frustración de no poder participar en ningún cambio, ni político ni artístico. Mi salida me permitió vivir una realidad artística más libre, más experimental, y al mismo tiempo ser anónimo con respecto a los lugares que habitaba... y eso como sabemos es la llave para emprender la obra con un espíritu de más riesgo y no tener que rendir cuenta al pasado de uno mismo. A pesar de mi malestar personal con respecto al país, siempre reconocí que todo lo que soy y llegué a ser se lo debo al hecho de ser argentino... a Buenos Aires, al ambiente que había en Argentina cuando me formé, a la formidable educación que recibí allí en el Nacional Buenos Aires y luego con los maestros de la facultad de Arquitectura (especialmente Gastón Breyer). El bar Moderno, las publicaciones de Eudeba y en general esa época formidable que fue la Argentina desde la caída de Perón hasta la infame llegada de los militares. Aunque nunca fui de la barra de Romero Brest (participé sin embargo en la última versión de las experiencias Di Tella), le debo un enorme agradecimiento por las exposiciones que trajo al

Di Tella, que me abrieron los ojos más de lo que cualquier academia podría haberlo hecho. Recién en el 76 empecé a exponer en Alemania y el 78 en París y desde entonces las cosas fluyeron casi solas. he expuesto en los museos europeos desde entonces y actualmente tengo estudio en Nueva York y Filadelfia donde habito. Enseño en la Academia de esta última ciudad y dirijo como curador la parte visual de la Slough Foundation. Pero a pesar de todo nunca dejo de tener nostalgias de Buenos Aires y vuelvo cada año desde entonces a visitar.... He hecho algunas exposiciones y Laura Bucellato me dio la oportunidad de realizar en el 2007 una muestra grande en el Museo de Arte moderno... Creo definitivamente que hay una mirada argentina del mundo pero creo que eso solo se da cuando uno no vive allá... Esa mirada argentina permite que tengamos por todo el mundo arquitectos, artistas, poetas y actores, etcétera, que influcionian y son admirados y con los cuales siento una identificación total y estoy seguro que, como a mí, también a ellos les falta la función de habitar el lugar donde nacimos y nos formamos.

Oswaldo Romberg en Filadelfia
el 10 de octubre de 2009

20> Oswaldo Romberg nació en Buenos Aires y vive y trabaja en Nueva York, Filadelfia (EEUU) e Isla Grande (Brasil). Ha exhibido individualmente en museos y galerías alrededor del mundo entre ellas Kunsthistorisches Museum, Viena;

Kunstmuseum, Bonn; Ludwig Museum, Colonia; Suda museum, Tokio; la Bienal de Venecia; Van Abbemuseum Eindhoven; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; Neue Galerie Graz; The Z.K.M Karlsruhe, entre otros. Es actualmente Profesor de la

maestría de la Pennsylvania Academy of Fine Art y Curador en jefe de la Slough Foundation, donde cura retrospectivas de Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim, Gunter Brus, Peter Weibel y Gary Hill, entre otras.

Uno siempre sueña con dejar algo

Miguel Rothschild²¹

Me fui de Argentina porque veía mi futuro profesional como una línea recta y esta idea me aburría un poco. Tenía 26 años y la necesidad de encontrarme con cosas que me movilizan, con ganas de conocer otras formas posibles de entender el arte. Sentía que en Argentina me iba ubicando dentro de una generación de artistas que buscaba un lenguaje propio para luego cuidar el nicho que se había hecho en el escenario artístico nacional. Eso fue a comienzos de los noventa; el arte argentino de esa época no tenía mucho intercambio con el exterior y yo lo veía deslizado de lo que ocurría en el resto del mundo. Elegí irme a Alemania, a Berlín. Como este país es culturalmente tan distinto de la Argentina, sentía que (con su tradición idealista y romántica) me brindaría cosas muy distintas de las que me había ofrecido Buenos Aires hasta ese momento. Me acuerdo haber leído, unos meses antes de tomar la decisión de irme, un libro sobre Joseph Beuys. Me fascinaba ver el radicalismo en su postura y este radicalismo justamente me faltaba en Argentina. Decidí irme por un año pero me fui quedando y ya llevo 18 años en Berlín.

En esta ciudad, nueva para mí, me sentí liberado de un montón de cosas, no conocía a nadie y me animaba, gracias al anonimato, a llevar a cabo acciones y performances muchas veces ridículas con el simple objetivo de divertirme. Por ejemplo: en una performance de aquella época titulada “Te quiero más que la mierda” bailé durante más de siete horas atado a otra artista el bolero “Sabor a mí” que se repetía interminablemente. La idea era bailar hasta sentir

rechazo, repulsión por el otro. Otro trabajo se tituló “Performance de convencimiento de que soy el mejor”. En esta permanecí durante varias horas atado y amordazado a un trono a cinco metros de altura. En “Mi vena artística” me hice sacar sangre y con ella pinté ante el público retratos de los personajes del “Fausto” de Goethe. En otra titulada “Performance para Birgit Brenner, que no está enamorada de mí” conté y escenifiqué un proyecto que planeaba hacer con ella y que nunca hicimos: sacarnos mutuamente sangre con una jeringa y con la sangre del otro preparar una morcilla, cocinarla y comerla con pan, mientras tomábamos un vaso de vino tinto.

Quizá lo primero que me dio Berlín fue ese aire de libertad para probar y experimentar. La ciudad después de la caída del muro se brindaba abierta para gente que tenía ganas de hacer cosas. Berlín cambiaba –por decirlo de alguna manera– diariamente. Sus formas eran muy poco claras, llegaba gente que tenía ganas de emprender proyectos nuevos y esta ciudad era el ámbito ideal para ponerlos a prueba. Yo tuve la suerte de ser aceptado en la clase de Rebecca Horn, así que pude realizar mi master en la Universidad de Bellas Artes de Berlín. Al llegar aquí, ya tenía un lugar de estudio que me facilitó muchas cosas, una de ellas fue la posibilidad de tener un atelier gratuito que compartía con otros tres artistas. Siendo estudiante uno tiene en Alemania muchas ventajas que le permiten a uno vivir con poco dinero. Esto ayudaba a que no tuviera que preocuparme en primera línea, por hacer obras para exponer en una galería. Gracias a eso podía tener mi foco de atención puesto en lo que realmente me interesaba: la búsqueda de una

21 > Miguel Rothschild nació en Buenos Aires, y reside desde 1991 en Berlín. En 1994 obtuvo en la Universität der Künste un master de artes plásticas bajo la tutela de Rebecca Horn. Obtuvo numerosas distinciones y becas, entre ellas: Premio Karl Hofer, becas de la Fundación Kulturfond, del Senado de

Cultura de Berlín, de la Fundación Kunstfonds. Expuso individual y colectivamente en diversas galerías e instituciones, entre ellas: Mamba (2000), Ludwig Forum, Aquisgrán (2000 y 2005), Kunsthalle, Düsseldorf (2005), Fotomuseum, Amberes (2006), Museo de Pérgamo, Berlín (2007), Museo de

Arquitectura, Fotografía y Arte Moderno de Berlín (2007), Museo de Arte Contemporáneo de Siegen (2008), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (2009). En Argentina lo representa la Galería Ruth Benzacar.

actitud propia frente el arte. En ese momento me atraían las posturas que entremezclan la propia vida con el arte. Seguramente otros artistas son capaces de hacer esto en Buenos Aires, a mí me resultaba mucho más fácil hacerlo lejos de ella. En los años que llevo aquí, Berlín cambió mucho, pero Buenos Aires también. La escena artística está muchísimo más movilizadada, más despierta que cuando yo me fui. Disfruto enormemente cada vez que voy a Buenos Aires y veo lo que se hace. También tengo la impresión de que la gente es más

agradecida e interesada, ya que no está tan saturada de información como lo está en Berlín. Suele tener una mirada más fresca, menos cansada.

Como tengo un vínculo emocional muy fuerte con mi país, me produce mucho placer exponer allí. Siento que la comunicación con los visitantes de mis muestras es muy distinta a la que tengo en Berlín. A veces me tienta la idea de dar clases de arte en Argentina, de compartir mi experiencia de haber vivido tantos años en el extranjero. Uno siempre sueña con dejar algo.

Otras maneras de hacer para crecer como artista

Áxel Straschnoy²²

Vivo afuera debido a una combinación de factores, donde los laborales se combinan con los personales. Mi experiencia es muy reciente por lo que el contraste entre vivir en Argentina y vivir en otro lado es más marcado, pero por la misma razón carezco de la perspectiva que da el tiempo. Mi primera salida de Buenos Aires fue como estudiante visitante en la Academia de Bellas Artes de Finlandia, motivada por una necesidad de salir del aislamiento que experimentaba en Argentina. La sensación era que nada salía y nada llegaba. Y necesitaba saber qué había más allá.

El intercambio con el exterior parecía ser dado a través de algunos curadores y grandes instituciones, que eran contactados por

los visitantes extranjeros al llegar. Había quienes eran recomendados a estos visitantes y quienes no, y en función de esto uno recibía o no visitas. Visitas que sin embargo no parecían implicar una posibilidad de intercambio. Muchas veces, estos visitantes simplemente venían, veían y se iban.

En una ocasión entré en contacto con alguien que planeaba una muestra y estaba interesado en artistas argentinos, pero me vi repentinamente demandado de autorrepresentarme como argentino damnificado por la crisis, en una situación donde participar de una muestra internacional en un museo prestigioso se pagaba ejecutando las demandas curatoriales sobre qué y cómo representar. Dado que como artista no tenía acceso a otras muestras de ese renombre, la relación de poder era muy clara.

22> Áxel Straschnoy nació en Buenos Aires en 1978. Estudió en los talleres de Mónica Girón y Miguel Harte, fue estudiante visitante en Kuvataideakatemia, Helsinki y participó del programa Le Pavillon en Palais de Tokyo, París. Es Licenciado en Historia del Arte (UBA). Realizó las muestras individuales *Los Proyectos Medley Taller Boceto* en la galería Dabbah Torrejón en 2006, *Camera* en la galería MAA-TILA de Helsinki en 2007, *Opening* en el Museo de

Fotografía de Finlandia y *La Chambre* en Galerie Xippas, de París, ambas en 2009. Entre sus participaciones en muestra colectivas se destacan *Nefelibatas* (Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2002), *Territorios Ocupados* (Fundación Telefónica, 2004), *Duchamp en Buenos Aires* (FNA, 2007), *Todella siistiä* (Museo de Arte de Rauma, 2008) y *Le Plan Méthodique de F. Le Play* (Palais de Tokyo, 2009). Ha realizado presentaciones de su traba-

jo en Rosa Chanco (Buenos Aires), Overgaden-Institute for Contemporary Art (Copenhague), Radio France Culture (Francia) y el festival de fotografía de Helsinki. En 2005 fue galardonado con el primer premio arteBA-Petrobras de Artes Visuales por su obra "Torre" y en abril de 2007 fue nombrado artista del mes por la fundación FRAME. Actualmente es *felllow* en el Studio for Creative Inquiry, Carnegie Mellon University, Pittsburgh.

En cuanto al plano local, hice una muestra antes de irme (*Los Proyectos Medley Taller Boceto*) en Dabbah Torrejón que recopilaba una serie de proyectos de los años anteriores que por diversas razones no había podido llevar a cabo. Era la expresión de mi frustración ante la imposibilidad de llevar adelante mi trabajo.

Esta situación no cambió con mi salida. Inicialmente la idea era de vivir un poco en los dos lugares pero la demanda de proyectos en uno y el vacío de oportunidades en el otro hizo que pasara cada vez más tiempo afuera. Un artista argentino despierta más curiosidad en Helsinki que en Buenos Aires. Al mismo tiempo, mudarse a otro país implica aprender nuevas reglas y modos de funcionamiento, encontrar nuevos interlocutores. Empezar de cero en un nuevo contexto conlleva un tiempo de adaptación. Pero esta adaptación era parte de lo que buscaba: otras maneras de hacer que me permitieron crecer como artista.

Es claro que me formé en Buenos Aires. Que una parte muy fuerte de mis influencias y discusiones sigue basada en esa ciudad. Por otra parte, no me reconozco en una *Internacional Argentina* de la misma manera que tampoco creo que exista una *Local*

Argentina. Viviendo en otro lugar es inevitable entrar en intercambio con nueva gente. Uno interactúa con artistas locales, discute, planea proyectos juntos y no los elige por su nacionalidad. Hay una comunidad de la cual la obra es parte que tiene más que ver con el contexto nuevo que con el de origen.

Al mismo tiempo, encuentro un entrecruzamiento de referencias e influencias que hacen que, por ejemplo, discutiendo con un artista francés con el que encuentro muchos puntos en común descubra que su profesora haya sido Lea Lublin. O que conozca obras de otros artistas argentinos a partir de un griego.

A diferencia de cuando vivía en el país, las invitaciones internacionales no implican una demanda de representar un contenido supelementalmente argentino. La discusión es sobre los temas que la obra trata y su participación en una discusión que se da a través de distintos países.

Lo que aquí refiero es una perspectiva personal que no necesariamente coincida con la experiencia de otros artistas. Entiendo que una descripción de la situación implica la contraposición de una serie de experiencias individuales.

1991-1998

Juan Tessi²³

Me fui a estudiar Bellas Artes a Baltimore, Estados Unidos, con una beca a principios de los noventa. Fascinado por los catálogos de distintas universidades, que fueron llegando por correo, y la revista *Interview*, que compraba religiosamente todos los meses en un kiosco en plaza San Martín, estudiar en EEUU era, antes

que nada, la posibilidad de llegar o estar cerca de Nueva York. En ese entonces tenía muy poco sentido de arraigo y desde los suburbios bonaerenses la tapa de mi primer *Interview*, donde leía "*Johnny Depp Plus All Male Review*" y las fotos de Patrick McMullan de la noche de NYC, eran el paraíso. El proceso de postulación en aquel entonces era largo, las distancias no eran nada breves y me encontraba limitado, por su-

²³ Juan Tessi nace en Lima, Perú en 1972, de familia argentina. Su familia regresa al país en 1984, y en 1989 empieza a cursar estudios con Ricardo Garabito. En 1994 recibe un BFA con

especialidad en pintura del Maryland Institute, College of Art y participa del Yale Norfolk Summer Residence de la Universidad de Yale. En 1998 regresa a Argentina donde se radica y comienza a

participar de muestras tanto grupales como individuales, nacionales y extranjeras. En el 2009, junto a Cristina Schiavi, organiza y codirige el espacio no comercial Mark Morgan Perez Garage.

puesto, a aquellas universidades que ofrecieran becas, y eso cortó de cuajo a Manhattan. Baltimore distaba enormemente tanto del *charme* de las páginas de *Interview* como de la intriga que me suscitaba una Buenos Aires aún bastante desconocida. En un principio mi desilusión fue grande. Si bien la Universidad pregonaba un monumental edificio de estilo Italiano de grandes escaleras de mármol, emplazado en un barrio de edificios residenciales victorianos, la ciudad me resultaba pequeña y sin lustre. Para variar el clima estudiantil, sobre todo del primer año, tenía todos los tics de película gringa universitaria sin previo casting. De más está decir que ser Argentino no agregaba información alguna ya que no había conciencia más allá de las enchiladas. Como ciudad, era un lugar extraño. Tierra de Edgar Allan Poe, John Waters y Hannibal Lecter, parecía existir en una realidad paralela, casi siempre desierta, donde las mujeres lucían enormes peinados con incrustaciones de piedras y abundaba el jogging. Todos los años amenazaba con volverme a BsAs o tratar de conseguir el transfer a Cooper Union. Pero las ventajas del programa se hacían notar de inmediato en los talleres y las facilidades. Incluía instalaciones completas con talleres de fotografía, video, escultura, grabado, etc. Con un primer año estricto y de corte academicista el resto de la carrera se basaba en clínicas de obra y crítica. Tras el primer año, los siguientes cursos (de los cuales había una oferta enorme), en su mayoría electivos, iban dando al alumno mayor y mayor libertad. Generando la posibilidad de direccionar la carrera en función de sus intereses y las materias elegidas. En los últimos dos años, en el caso de la especialidad de pintura, la universidad proveía amplios talleres, cosa que pocos programas de grado ofrecían. Artistas de distintas partes viajaban a dar charlas o críticas. La ubicación, próxima a Washington DC y a unas cuantas horas de NYC, nos daba la posibilidad de viajar con cierta regularidad a ver muestras, y entre las exhibiciones que se traían al campus recuerdo particularmente la de Jim Shaw y su colección de *Thrift Store Paintings*. Trabajábamos con conciencia de una escena contemporánea internacional, pero estábamos lo suficientemente aislados como para no sentirnos regidos por ella. Por el otro lado, la ciudad ofrecía una increíble colección de Arte

Europeo del siglo XIX en el Walters Museum y una pequeña pero interesante colección de Arte Contemporáneo en el Museo de Baltimore. Me fui adaptando al ritmo del campus y a la ciudad, reconociendo el privilegio de estudiar con excelentes profesionales y a la par de compañeros de quienes aprendí muchísimo y sabiendo, por sobre todas las cosas, que una vez terminada la carrera, me iría. En el '94 terminé la carrera y me mudé a Nueva York, donde viví 4 años. Después de dar varias vueltas conseguí un monoambiente infimo con baño compartido en Chelsea, trabajo en un local de antigüedades orientales en el Soho, y un taller que compartía con otros artistas sobre la 14 en el Meat Packing District. Dejé de regresar a Buenos Aires para las fiestas y nunca extrañé. Bailé, bailé y bailé: Frankie Knuckles en el Sound Factory Bar, Twilo, The Tunnel y los míticos frescos de Francesco Clemente en Palladium. Dejé de comprar *Interview*. Pasé de la cerveza a los whiskey sours y de los whiskey sours a los dry martinis. Adherí tanto al "heroine chic" como al "hippie chic", me enamoré de la obra de Rita Ackerman y por enésima vez de las campañas de Steven Meisel. Traté en varias oportunidades de ser rubio ceniza y fracasé. Pinté y escuché al crítico Jerry Saltz decir que la pintura no había muerto. Seguí pintando conciente de que nada de lo que hiciese podría superar en belleza a Stella Tennant. Caímos todos a los pies de Karen Kilimnik, John Currin y Elizabeth Peyton. Mostrador de por medio conocí a Hernán Salamanco y a Vero Romano que estaban de paseo. Leí la columna de Michael Musto en el Village Voice, mientras los club kids llegaban a su fin de la mano de Michael Alig. Empecé a ir a Jackie 60's justo cuando Giuliani intentaba cerrar a The Limelight. Vi el éxodo de galerías del Soho a espacios que eran como catedrales en Chelsea y a las grandes marcas expulsar a las pequeñas tiendas. La gente hablaba de "gentrificación", que Loisaída era el nuevo Soho, que Dumbo era el próximo Williamsburg y aquellos que tenían la autoridad suficiente, que solo los años otorga, que Nueva York ya no era lo que había sido. A principios del '98 nos triplicaron el alquiler del taller. Saqué un pasaje de ida para BsAs. Me compré una remera de Vivienne Westwood, un jean de Helmut Lang, metí todas mis pinturas en una caja y me fui, un 4 de Julio, el año en que Palladium cerró.

La desterritorialización es cruel, pero acá viviría a las puteadas!

Sergio Vega²⁴

“Quizá resulte demasiado fácil olvidar que este par [la revolución y el nacionalismo], como el del capitalismo y el marxismo, son invenciones, de las cuales no pueden preservarse las patentes. Por decirlo así, están disponibles para la piratería”

Benedict Anderson

A mediados de los años noventa, cuando vivía en New York, me inicié en el proyecto *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Me basé en una teoría del siglo diecisiete desarrollada por Antonio de León Pinelo, quien afirmaba que el Jardín del Edén se encontraba en América del Sur. Después de una minuciosa investigación del documento me fui con un mapa en busca del paraíso y lo encontré en el Mato Grosso. El proceso de investigación generó un nuevo documento: mi diario de viaje. Con él construí un proyecto multimediático, en el que se involucran, además los diversos discursos académicos y transdisciplinarios. El argumento de *El Paraíso en el Nuevo Mundo* es el desglosamiento de aquellos mitos edénicos del imaginario europeo, que fueron proyectados sobre el territorio de las Américas durante la Conquista. Para examinar cómo es que hoy, esos mitos se reifican en culturas vernaculares y populares de las regiones que comprenden este paraíso territorial. Inicialmente, estas mitologías se manifestaron en la imaginaria del Barroco para luego encarnarse en el Romanticismo y el Clasicismo, hasta que encontraron, finalmente, su condición paradigmática con el Modernismo Tropical y la Postmodernidad Contemporánea. *Grosso modo*, el proyecto es una reflexión sobre las

mitologías teológicas empleadas en la interpretación de la naturaleza del nuevo mundo y de cómo estas sirvieron de base para la construcción de la *Latinoamericanidad*. Esencialismo que se aplicó en políticas coloniales de explotación económica y cultural que, de una manera u otra, aún rigen en el continente.

El Paraíso en el Nuevo Mundo es un proyecto rompecabezas: fui invitado a exponer sus diferentes capítulos en bienales, museos y galerías de arte en Europa, América, Asia, África, y el Oriente Medio. Dudo de que me hubiera sido posible realizar alguna de esas piezas en Argentina. Principalmente por la naturaleza exuberante del trabajo que invita a la celebración de nuestra condición exótica y que, paradójicamente, o no, prefiere reírse de nuestras propias desgracias. Por una cuestión extraña de amnesia geográfica a los argentinos nos resulta difícil pensar que somos parte de América Latina, quizás, porque tendríamos que reconocer nuestra situación de país colonizado. Si bien en el fondo sabemos que es así, pareciera que el reconocerlo nos debilitara sansónicamente, como si por arte de magia nos podaran al ras el copete de europeos que nos peinamos todas las mañanas. En definitiva, el ser latinoamericanos es para los argentinos como una especie de castración.

Siempre decimos que es como París, pero cuando yo estoy aquí, Buenos Aires me hace pensar más que nada en Macondo, un Macondo con arquitectura Neoclásica. A pesar de Internet, las noticias oficiales del resto del mundo todavía son traídas por los gitanos, y la sociedad sufre de una amnesia espeluznante. La noción de la “argentinidad”, si bien es interesante porque nos toca

²⁴ Sergio Vega emigró a los Estados Unidos a mediados de los años ochenta, allí participó del Programa de Estudios Independientes del museo Whitney y se graduó en el Departamento de Escultura de la Universidad de Yale. Actualmente se desempeña como Profesor Asociado en la Escuela de Arte de la Universidad de la Florida y lo representa la galería Karsten

Greve. Recientemente realizó exposiciones individuales en el Landesmuseum en Münster; el Institute of Contemporary Art de Boston y el Palais de Tokyo en París. Vega ha participado en quince bienales internacionales, entre ellas: Moscú, 2009; Köln, 2009; Sharjah, 2007; Helsinki, 2006; Venecia, 2005; Praga, 2003; Yokohama, 2001; Lyon,

2000; Gwangju, 2000 y Johannesburg, 1997. Ensayos sobre su trabajo y entrevistas fueron publicadas en *Arforum*, *Flash Art*, *Art Nexus*, *Atlantica*, *Uovo*, *BT (Bijutsu Techo)*, *Documents*, y *Bomb magazine*. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones particulares y de museos en Europa y América.

de cerca, no deja de ser igual a cualquier otro esencialismo, ya que los elementos que cimientan la construcción de una identidad cultural suponen interpretaciones arbitrarias de la historia y de la cultura, que simplemente podrían ser reemplazadas por otras.

Pese a que nací y me crié en Buenos Aires nunca representé, ni representaré a Argentina en mi condición de artista y, mucho menos, como el enviado "oficial". No sé si es porque no pinto gauchos con boleadoras o porque, en definitiva, no hago nada para hacerme amigo del juez, como recomendará el viejo Vizcacha. Dudo de que sea solamente porque a los que se fueron no se les perdona el éxito. Me parece que se trata de algo más endogámico y, tal vez, por eso tampoco me interese el nacionalismo en este otro contexto: el ser argentino en el exterior es como ser un mal parido. No hay una "madre patria" que te nutre y reconoce como su vástago sino, que a nadie le importa lo que hacés o dejás de hacer. Afuera no tenés país, porque este solo se manifiesta por su ausencia. Sin embargo, algunos sectores conservan la tradición de engalanar a los artistas con la cucarda de la representatividad, que permanece afiliada al rotulo de "embajador cultural". Las representaciones nacionales en exhibiciones internacionales me parecen un anacronismo paupérrimo en vías de extinción.

Las exhibiciones globales no tienen nada que ver con representar, ni bien ni mal, a los países de origen. En ellas el juicio de valor está puesto en la contribución que las obras de los artistas hacen al discurso del arte contemporáneo: se venga de donde se venga. Las obras de arte solamente representan a los artistas y, hasta cierto punto; ya que también entran en juego tantas otras

cosas. A mí me tocó en innumerables ocasiones ser el único artista argentino entre muchos artistas de otros países, pero eso no significaba que mis obras "representaran" a Argentina. El considerar a los artistas como especímenes representativos de una cultura original es un invento de mal gusto para el arte: por favor, dejemos esos mitos para los deportistas!

Hay muchos artistas en el exterior, pero no podría afirmar que exista una Internacional Argentina. Si acaso existiera, tal vez podría mapearse, a través de las influencias personales que los artistas recibieron en su infancia o, de su formación artística en el país. Si se trata de postular una diáspora, quizás, podría articularse en una investigación de los casos individuales en relación a un marco teórico que identifique aspectos específicos de la cultura local y, a su vez, examine cómo y en qué se constituye la argentinidad desde afuera.

Si bien me interesó mucho de lo que vi en este último viaje, no deja de asombrarme cómo en Buenos Aires la obra de muchos artistas que, por razones obvias, no podrían funcionar seriamente en un contexto internacional, parece tener aceptación. No obstante, hay un talento joven extraordinario, realmente brillante, que no tiene nada que envidiarle al arte que se hace en otras grandes ciudades. Sin embargo, me quedan interrogantes sobre cómo los artistas podrán negociar la producción de sus proyectos y el proceso normal de sus carreras, en un mundo artístico tan feudal y limitado como el de Buenos Aires.

Aunque también confieso que me encantaría exhibir y hasta poder realizar proyectos nuevos en Argentina. Las oportunidades concretas aún no se han presentado.

ESTÉTICA

Warhol y Duchamp. ¿Nada que ver?

La reciente apertura de una gran muestra sobre Andy Warhol en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) y la simultánea aparición de un importante libro sobre el artista escrito por el influyente crítico y filósofo Arthur C. Danto invitan a reflexionar acerca del lugar que Warhol ocupa en la historia del arte contemporáneo así como también sobre la ambivalente relación estética del pop con otra figura crucial de aquella historia, Marcel Duchamp.

José Fernández Vega¹

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico.

(Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).

Jorge Luis Borges,

“Pierre Menard, autor del Quijote”

La temporada de las artes visuales en Buenos Aires se inició este año con una amplia muestra consagrada a Marcel Duchamp en la renovada Fundación Proa y se cierra con un costoso evento en el más importante museo privado de la ciudad: la exhibición dedicada a Andy Warhol en el Malba, inaugurada el pasado 22 de octubre.² La plaza local parece condensar, sin proponérselo, el ciclo artístico del “corto” siglo XX según lo definieron historiadores como Eric Hobsbawm. Ese siglo quizá resultó aún más corto para las artes que para la narrativa política que los historiadores extienden entre la

Gran Guerra y la caída del muro de Berlín. Porque es posible pensar que la historia del arte de la época comenzó con los discretos escándalos parisinos de Duchamp, y luego cruzó el Atlántico (como el propio Duchamp) para cerrarse con la figura estelar de Andy Warhol hacia mediados de los años sesenta. El que estaba llamado a ser el siglo de Picasso, simbólicamente abierto en 1907 con *Las señoritas de Avignon*, habría terminado siendo el de Duchamp y Warhol. Es que estos dos artistas fueron los que llevaron al extremo los planteos filosóficos del arte y radicalizaron la cuestión del estatuto de la obra artística, entidad sujeta a las mayores sospechas y redefiniciones después del urinario y las sopas Campbell's.

Los fines del arte

El principal filósofo del arte de EE. UU., Arthur C. Danto, se encuentra entre quienes estiman que con Warhol el arte contemporáneo dio un giro decisivo. Aun más, Danto llega a afirmar que la historia del arte se acabó con

él, así como la historia *tout court* había terminado, según la célebre noción del politólogo Francis Fukuyama, con el derrumbe del comunismo soviético. Por supuesto que estas concepciones aceptan que se seguirá haciendo arte y que también continuarán ocurriendo eventos políticos y sociales. Lo que quieren poner de relieve es que ni el arte ni la historia evolucionarán en una dirección determinada como pensaron los vanguardistas (políticos y artísticos) de la modernidad. El fin de la historia del arte significa que la época de las vanguardias y los manifiestos está acabada y que ya ingresamos en una etapa de total libertad (y desorientación). En estas dos visiones estadounidenses el principio teórico activo es en realidad hegeliano. Fue Hegel quien imaginó que con la conquista de la libertad política —el triunfo de la democracia global en el que se respalda la interpretación de Fukuyama— no quedaban

tareas históricas pendientes que requirieran del heroísmo y de las grandes revoluciones, tal como acontecía en la modernidad. Hegel creyó también que el arte sería superado por el pensamiento puro; lo sensible artístico se volvería materia conceptual. ¿No brinda la parábola que va de Duchamp a Warhol un consistente argumento a favor de esta profecía alemana lanzada en las primeras décadas del siglo XIX?

En nuestra época se puede hacer arte de cualquier cosa, todo tipo de corrientes estéticas parecen aceptables, no hay rivalidades estético-políticas entre escuelas que se expresan a través de declaraciones de principios y confían que la historia estará de su parte. El viejo anhelo de unidad entre arte y vida se realizó de una manera muy distinta a la esperada por las vanguardias políticas, pero se ha vuelto real. La vida cotidiana ha sido estetizada por el diseño, las pantallas y el fe-

1> José Fernández Vega es investigador de carrera independiente en temas de estética y filosofía política del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet, Argentina) y profesor adjunto regular de la Universidad de Buenos Aires, donde también dicta cursos de estética. Sus libros más recientes son: *Las guerras de la política. Clausewitz de Maquiavelo a Perón* (Edhasa, 2005) y *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual* (Prometeo, 2007). Colabora en diversas revistas culturales y es miembro del grupo editor de **ramona**.
2> La muestra del Malba, titulada "Andy Warhol. Mr. America", permanecerá hasta el 22 de febrero de 2010. Eduardo Constantini afirmó que es la más cara de la historia de este museo: costó 600.000 dólares, casi el doble del presupuesto anual de nuevas adquisiciones del Malba. Y añadió: "pero tuvimos el beneplácito de haber sido elegidos por la Fundación

Andy Warhol". L. Casanovas, "Con 170 obras, llega la muestra más esperada de Andy Warhol", *La Nación* (Buenos Aires), 20. 10. 2009, disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1188377>. Más modesto, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires albergó hasta noviembre la colección de arte pop prestada por el Instituto Valenciano de Arte, que incluye artistas tan diversos como Gerhard Richter, Alberto Greco y Joseph Renau, además de obras de Richard Hamilton, Jaspers Johns, Claes Oldenburg y otros más convencionalmente catalogados como artistas pop. La fiebre pop alcanzó también a Londres. La Tate Modern presenta "Pop Life. Art in a Material World" hasta el 17 de enero, una muestra que, según *The Economist* (una revista con más ojo crítico sobre este tema que cualquier otra), reúne la prole de Warhol. En ella se cuentan algunos de los artistas contemporáneos más cotizados: Jeff Koons (ex marido de la Cicciolina),

Damien Hirst (cuya última subasta marcó un hito de precios y abrió un nuevo canal de comercialización para sus obras por fuera de las galerías), el fallecido Keith Haring (que frecuentó a Warhol) y el japonés Takashi Murakami (comentando sus muestras-tienda *The Economist* señaló que ni siquiera Warhol se animó a tanto). Al grupo se añade un fotógrafo que perforó todos los topes de cotización en la disciplina (una foto suya se vendió hace poco por más de 3 millones de dólares): Andreas Gursky, estéticamente vinculado a la serialidad del pop (de la que se habla más abajo en este artículo). Un lema de la muestra de la Tate es la frase de Warhol: "*Good business is the best art*" (<<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/poplife/default.shtm>>). Cfr. *The Economist* (Londres) "Bedfellows", 20-09-2009, disponible en: <http://www.economist.com/displaystory.cfm?story_id=14484072>.

tichismo. La exposición del Malba ofrece una versión de esa unidad entre arte y vida, y es una de las razones que fundamentan la relevancia de Warhol más allá de su vocación por estilizar su figura pública a través de los medios y su ansiosa frecuentación de ricos y famosos (y, al final de su vida, también de tiranos como el Sha de Persia).

Apenas unos días antes de la inauguración de la muestra del Malba —un estallido de público acosado por promociones de marketing y rodeado de polvo de estrellas, todo muy a tono con el espíritu del artista— Danto dio a conocer un libro sobre Warhol en la colección “Íconos de América” de la Universidad de Yale.³ El autor dedicó su ensayo a los esposos Obama, en lo que parece un intento por contribuir desde la estética al relanzamiento de la capacidad de seducción masiva del *soft power* de su país tras la ola de desprestigio que sufrió EE. UU. a causa del abuso maniático del *hard power* bajo la era Bush. Después de todo, la aceptación mundial del pop art también representó en su momento un triunfo geopolítico. Y el Malba constituye ahora una simple estación de la muestra preparada por el Museo Warhol de Pittsburgh para una gira por Latinoamérica, en la esperanza de que su previsible éxito de público logre atraer la atención del Departamento de Estado para que su nueva administración autorice el envío de la muestra a Cuba, cuyo gobierno no pondría, al parecer, objeciones.⁴ El curador Philip Larratt-Smith, director en del museo de Pittsburgh, tiene razones para albergar la ilusión de que, en la isla, esta exhibición titulada “Mr. America” no solo renueve las credenciales políticas del arte de Warhol, sino que lo pro-

yecte hacia una especie de apoteosis. Porque el fin de la historia continúa en un trágico suspenso en el Caribe.⁵

Un filósofo de la superficie

Todo está en la superficie, declaró alguna vez Warhol quien, de acuerdo con Danto, en lo personal se hallaba obsesionado por “el glamour, la belleza, las fiestas, las salidas de compras y el sexo”, pero en su obra artística respondía a planteos filosóficos que impactaron de lleno en la estética moderna. En varios pasajes de su amplia producción, Danto recordó que su reconversión teórica hacia la filosofía del arte ocurrió luego del impacto que le produjo la muestra de Warhol en la Stable Gallery de Nueva York en 1964. Allí pudo apreciar las *Brillo Boxes*, que saturaban el espacio de la galería desde el piso hasta el techo (por desgracia, no se incluye ni una de ellas entre las 170 piezas expuestas en el Malba). Danto considera ahora que estaba frente a la obra maestra del artista, una obra capaz de lograr lo que en su libro más importante sobre estética había denominado la “transfiguración del lugar común”.

El diseño original de la caja de embalar productos de limpieza marca Brillo, un artículo habitual en cualquier supermercado estadounidense, era obra de un expresionista abstracto de Detroit, James Harvey, quien trabajaba para la industria y quedaría helado al visitar la muestra. Warhol se había limitado a copiar su diseño en cajas de madera en lugar de cartón, y había encargado la fabricación a unos carpinteros. La operación era simple en los hechos, pero en el plano conceptual, sostiene Danto, desafiaba la definición de arte.

3> Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009. La serie de Yale contempla incluir asimismo una historia de la hamburguesa y un estudio sobre Fred Astaire, entre otros íconos americanos.

4> “Un Warhol psicoanalítico”, Reportaje al curador de M. Pérez Bergliaffa, En *Ñ*.

Revista de cultura de Clarín (Buenos Aires), 17-10-2009, disponible en: <http://www.revistaenclarin.com/notas/2009/10/17/_-02020392.htm>.

5> Siguiendo la clave hegeliana del relato, era ya indicativo de una “ironía de la historia” el hecho de que la segunda sede de *The Factory* —el estudio que Warhol

llegó a convertir en un sitio de encuentro social más dinámico que la tradicional galería— haya estado localizada en Union Square y en el mismo edificio donde tenía su sede el Partido Comunista estadounidense, según consigna Danto en *passant* en su libro.

Al mismo tiempo, las cajas exhibidas en esta segunda muestra de Warhol en la Stable (la primera había sido en 1962) eran parte de una grande y espontánea campaña artística de redención de la cultura común. El pop reivindicaba el mundo de la vida o *Lebenswelt*, que había constituido un centro de preocupaciones para los filósofos de la fenomenología durante la primera mitad del siglo XX. Según Danto, el arte de Warhol fue, además, “celebratorio y patriótico”. Amante de América, el potencial costado crítico de sus obras impulsa en realidad su frontalidad nacionalista. Warhol entendió que en el mundo de la comunicación no hay apología realista que no incluya una crítica abierta, pues ella hace más creíble la exaltación implícita. Warhol, que acabó sus días como millonario y partidario de Ronald Reagan, parece criticar la cultura de EE. UU. pero solo porque la ama, y para hacer que otros la amen. ¿Un vanguardista de derecha?

Nada de todo eso le interesaba menos a Duchamp. Anarquista filosófico, apolítico en un entorno de vanguardias militantes, con su arte jamás persiguió algún propósito celebratorio o patriótico; ni siquiera uno estético con los objetos que compraba en tiendas y exhibía (a veces en lugares apartados o escondidos) en las muestras. Por lo demás, el *ready-made* es un objeto adquirido por el artista, no fabricado por él (a diferencia de las cajas de Warhol o de sus imágenes de las sopas o de estrellas como Marilyn).

La primera monografía sería sobre Andy Warhol apareció en Alemania; y en Italia fue considerado un héroe por la izquierda. Los europeos necesitaron creer que el pop era un movimiento crítico de la cultura americana para valorarlo, dice Danto, mientras que, en EE. UU., se volvió primero una celebridad antes de comenzar a ser respetado intelectualmente. Ningún otro artista de su generación consiguió una fama que excediera tan ampliamente el ambiente del arte proyectándose

hacia toda la sociedad (superando con mucho la que había conquistado Dalí). Y ningún otro vanguardista conectó mejor con las masas —con sus ídolos y sus consumos— antes o después de Warhol. En 1965 ya era un ícono. Danto agrega que ese fue el año en que abandonó la pintura; para entonces ya había realizado toda la obra en la que se basaría su prestigio artístico. Duchamp también abandonó la pintura, pero más tempranamente en su carrera, y luego dejó también la carrera, o al menos eso anunció.

Está claro que el contraste entre el exhibicionismo social de Warhol y la indiferente “clandestinidad” en la que Duchamp se mantuvo casi toda su vida no podría ser más agudo. Pero las trayectorias artísticas de estos dos habitantes de Nueva York se cruzaron materialmente en un territorio neutral en 1963. El Museo de Arte de Pasadena (un suburbio de Los Ángeles) presentó ese año la primera retrospectiva consagrada a Duchamp. Fue organizada por su director, Walter Hopps, quien venía de desempeñarse en la galería Ferus, donde tenía como socio al artista Edward Kienholz. Justamente en esa galería de Los Ángeles, Warhol estaba presentando las reproducciones de Elvis Presley (un año antes había hecho su primer gran muestra en el mismo espacio con su famosa serie de sopas Campbell’s). Warhol asistió a la inauguración de Duchamp y algunos años después acabó haciéndole una de sus “pruebas de cámara” (que pueden verse en el Malba) en *The Factory*, el nombre por el que era conocido su estudio. La clausura de aquella muestra de Warhol coincidió con el anuncio del suicidio de Marilyn Monroe, con cuya imagen el artista se obsesionaría enseguida. Autor de la que se suele reconocer como la primera obra pop,⁶ Richard Hamilton fue quien en 1966 organizó en la Tate de Londres la segunda gran muestra Duchamp, y la primera en Europa. En ella se incluyó una copia del *Gran vidrio* debida al propio Hamilton, el

primero en investigar las misteriosas notas de la *Caja verde*. Como puede comprobarse, los vínculos de Duchamp con el *pop art* son biográficos y artísticos, pero no están exentos de tensiones estéticas. A diferencia de Hamilton y de otros miembros de su generación, Warhol no admiraba especialmente a Duchamp. Adoraba antes que a nadie a otros artistas pop como Robert Rauschenberg y Jasper Johns; ambos “eran héroes para él”, dice Danto. Por su parte, Duchamp sospechaba del pop; lo consideraba “la salida fácil”.⁷ Duchamp deploraba el énfasis “retiniano”, un paso atrás del pop respecto de la radical propuesta conceptual que él defendía. Como le comentó a Hans Richter,

*“Este Neodadá que ahora se llama Nuevo Realismo, Pop Art, Ensamblaje, etc., resulta una distracción barata que vive de lo que hizo Dadá. Cuando descubrí los ready-mades esperaba desalentar el carnaval del esteticismo. Pero los neodadaístas utilizan los ready-mades para descubrirles un valor estético.”*⁸

Sin embargo, no rechazó de plano la obra de Warhol; antes bien, terminó valorando en ella la dimensión conceptual que advertía en las imágenes en serie. En esas repeticiones, explicó Duchamp en 1964, “lo que te interesa no es la imagen retiniana. Lo que realmente te interesa es el concepto que exige poner cincuenta latas de sopa Campbell’s en un lienzo”.

La repetición es un elemento clave, y uno de los más peculiares, de la estética de Warhol. Danto sugiere que su inclinación por las se-

ries pudo haber sido inspirada por los íconos contemplados en la iglesia católica de rito bizantino de Pittsburgh que frecuentaba con Julia Warhola, su devota madre. Aunque la mayoría de los personajes que se reunían en *The Factory* eran de origen católico, y él mismo se considerara una persona religiosa —de misa diaria, según su último párroco—, la religión no tuvo una gravitación estética. Danto desestima que el arte de Warhol pueda ser considerado católico, ni que el artista se haya vuelto más piadoso después del atentado a su vida en 1968, pero compara su transformación como artista entre 1959 y 1961 con una conversión religiosa.

Repeticiones

El mundo de la publicidad en el que se inició Warhol como ilustrador, y el de la religión que signó su infancia, poseen algo en común: muestran consuelo o reparo ante el mundo de la necesidad y del dolor. La religión se centra en la denuncia del pecado y la miseria de la humanidad; la publicidad es renegadora y omnipotente, pero también salvífica. La última serie en la que trabajaba Warhol cuando murió en 1987, a los 58 años, tenía como tema a *La última cena* de Da Vinci, con las palomas de los jabones Dove representando el espíritu santo y el logo de General Electric simbolizando la luz.

La repetición constituye, desde luego, un elemento de la cultura audiovisual y las góndolas del supermercado. Danto considera que es también un emblema de la igualdad política; Warhol fue consciente de que la Coca Cola era algo así como la realización de ciertos ideales del comunismo: nadie podía beber una

6> Richard Hamilton, “Just what is that makes today’s homes so different, so appealing?”. En esta obra de 1956 se puede leer incluso la palabra “pop”. El escocés Eduardo Paolozzi ya había hecho en 1948 obras sobre objetos de consumo y apelando a *collages*. Al crítico británico Lawrence Alloway se le atribuye haber

acuñado el término pop para este tipo de arte, cuya primera exposición colectiva tuvo lugar en Londres en 1956. El paisaje de la sociedad de consumo que ese pop plasmaba no tenía el mismo valor en Gran Bretaña, donde todavía se hacían sentir ciertas restricciones de posguerra.

7> Citado en: Calvin Tomkins, *Duchamp*,

Barcelona, Anagrama, 1999, trad. M. Martín Berdagué, p. 460.

8> Citado en: Bernard Mercadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008, trad. L. Fóllica, p. 461.

Coca Cola mejor que la de otro porque todas eran iguales. El consumo estandarizado y universalmente accesible ofreció la contracara de las estrecheces de la niñez proletaria de Warhol en Pittsburgh durante la Depresión. Esa "igualdad" comercial tuvo otras consecuencias estéticas. Para la visión de Warhol, todo se volvía *igualmente* interesante, nada era más relevante que otra cosa cualquiera. Eso quizá ayuda a comprender la estética de sus films larguísima, amorfos, sin tema aparente, como las más de 8 horas de *Empire* (1964), una película tomada desde el Rockefeller Center que solo muestra el Empire State Building. El film puede ser considerado como una pregunta sobre el cine y su definición, escribe Danto. El cine se manifestaría como cinta en movimiento más que como imagen en movimiento, según la comprensión habitual. *Empire* se convierte así en un experimento conceptual, y revela otra característica estética de Warhol: la inclinación por el aburrimiento. El ideal de este cine-aburrimiento es el video que puede producir una cámara de vigilancia, concluye Danto. Pero, ¿cuál es el movimiento mecánico de esta cámara digital? La paradoja allí reside más bien en la consideración del cine como arte estático. En cuanto al aburrimiento, quizá pueda ser asociado con un tópico fundamental de la estética de la vanguardia: el distanciamiento. Pues el aburrimiento también desnaturaliza y podría cumplir con la función de des-acostumbrar al espectador. Quien asiste a la proyección de *Empire* pronto se encuentra extrañado y a la espera de que la película habitual —acción, montaje y movimientos de cámara— dé comienzo de una vez. Esta vindicación del aburrimiento se mezclaba en Warhol con una ambición maquinal: transformarse él mismo en una máquina de aburrir y repetir. ¿Cómo interpretar esa máquina?

Códigos, fragmentaciones

Sin haber viajado jamás al extranjero, como dejó claro no sin orgullo, vale decir, antes de tomar contacto directo con una obra pop, Oscar Masotta ofreció en 1965 una sofisticada interpretación de esa corriente en unas conferencias dictadas en el Instituto Di Tella.⁹ En ellas identificó al pop como un movimiento antirromántico para el cual la subjetividad ya no era una fuente de significaciones. Los artistas pop habían aprendido la lección de Duchamp según la cual ni el yo del espectador ni el del artista debían sobreponerse a la crítica cultural objetiva que debía hacer la obra. Masotta veía en el pop un comentario social mediado por un metalenguaje. Las obras eran signos antes que imágenes, pero signos que no transmitían mensajes sino que ponían en evidencia sistemas de comunicación. De este modo, la relación de la imagen con el objeto quedaba cuestionada y el realismo convencional, que la nueva izquierda cultural encarnada por Masotta deploraba en la vieja, sufría un impacto estético-político frontal. Las multiplicaciones de Warhol ofrecían un ejemplo importante; era obvio que no buscaban la expresión, sino "hacer sentir la presencia del código". La semiología estructuralista, entonces en auge, hallaba en el pop su vertiente plástica y en Masotta a un pensador pionero, localmente influyente y abierto al cosmopolitismo estético y político. Su confinamiento geográfico no lo condenaba a vivir en un encierro cultural. Por el contrario, acaso podría decirse que Masotta logró hacer de la necesidad una virtud. Su distancia del centro pop, y su conocimiento de este arte solo por reproducciones que lo alejaban de la materialidad viva de las obras, podrían haber facilitado, de modo paradójico, su original interpretación. Política y concepto habían llegado con Masotta a una mediación sofisticada

⁹ Fueron publicadas en 1967 bajo el título *El pop art*. Reproducido en: Oscar

Masotta, *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2004 (estudio preliminar de

Ana Longoni).

da. A partir de ella se promovió la discusión con el mero realismo que condenaba al arte al uso de mensajes literales, sin verdadero relieve crítico o estético.

La dimensión política de la obra de Warhol fue así tempranamente reconocida en la Argentina, y la repetición se identificó como una marca significativa más importante que su contenido iconológico. Cuatro décadas más tarde, Danto ofrece una visión ontológica. En contacto directo y temprano con la producción del artista, el filósofo llama también la atención sobre otros aspectos de la estética de Warhol, como los chorreados heredados del expresionismo abstracto y la ambición por “trabajar” la obra. Con todo, las imágenes repetidas de Warhol siguen constituyendo una dimensión con un alcance teórico mayor. Solo que, para Danto, la clave heurística correcta es histórico-filosófica antes que semiológica.

La fragmentación de la obra de Warhol, su dispersión y su menudeo comercial, podrían estar conspirando contra la plena apreciación de esa dimensión serial de su estética. La galería Stable estaba repleta, desde el piso hasta el techo, de cajas Brillo apiladas cuando Warhol inauguró su exhibición, el 21 de abril de 1964, que tanto impactó a Danto cuando la visitó. Es decir que la obra no consistía en cajas aisladas, o en un pequeño grupo de cajas, como estamos habituados a contemplar ahora, sino que era una auténtica instalación de cajas.¹⁰ Y eso, según Danto, era lo que la volvía indiscernible de la visión que podemos tener en un depósito comercial.

La *Brillo Box* volvería invisibles las diferencias entre arte y publicidad, pero sin confundir ambas esferas. Danto recuerda que en el amontonamiento de cajas de la galería causaba un impacto mayor que la contempla-

ción de una caja aislada, como pasó a ser habitual luego de la proyección comercial del artista. Con las *Brillo Boxes*, Andy Warhol no solo confundía para casi todo el mundo dos objetos, el comercial y el artístico (los transfiguraba o transustanciaba, realizando una operación casi religiosa), sino que volvía indiscernible la diferencia entre un diseño industrial y una obra de arte. Este proceso se desarrolló entre 1959 y 1961. Al final de su vida, Warhol pintó a Jesús y la última cena. Jesús es un caso de transfiguración: Dios y hombre al mismo tiempo. ¿Qué diferencia visible existe entre un Dios y un hombre, o entre una reliquia y un objeto común, o entre este y una obra de arte? Tal como sucede en el sistema de Hegel, arte, filosofía y religión acaban mostrando relaciones intensas que conforman una unidad espiritual superior.

¿Un aura serial?

Las series de Warhol se pueden considerar a la luz de una mutación típicamente moderna: la capacidad técnica de reproducción del arte y la consecuente pérdida del aura, esa cualidad entre religiosa y cultural propia de las grandes obras. En la década del treinta, en un ensayo ya clásico, Walter Benjamin concluyó en que el aura era una cualidad del pasado del arte.¹¹ En una época como la nuestra, el arte ya no proyecta la misma autoridad que caracterizaba al arte vinculado con el culto. La obra ha sido mediada por la reproducción técnica, algo que a Masotta, en la periferia, lo limitaba a la vez que lo proyectaba como intérprete. La contemplación de originales se había vuelto más rara en el mundo de Benjamin, e incluso problemática, pues él advirtió que habían surgido artes que no producen originales en el viejo sentido de la palabra, sino matrices para hacer copias.

¹⁰> El problema, señala Danto, es que el término “instalación” recién aparece en el diccionario en 1969.

¹¹> Ahora disponemos de una nueva

traducción del texto de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: W. Benjamin, *Estética y política*, Buenos

Aires, Las cuarenta, 2009, trad. T. J. Bartoletti y J. Fava.

Al convertirse en accesible, plebeyo y circulante, el arte contemporáneo, para bien y para mal, se volvía secular y no aurático.

Warhol es posiblemente el artista contemporáneo que más desafió en la práctica estas tesis, muy posiblemente sin siquiera haber tenido ocasión de conocerlas. En sus series se puede advertir la intención de explorar la mutación sufrida por el aura. La pregunta implícita en ellas podría formularse así: ¿qué pasa con el aura *más allá* de la reproducción técnica? Si la imagen perdió el aura con la reproducción, ¿es posible que muchas reproducciones yuxtapuestas pudieran, de algún modo, restituírsela? La imagen debería ser la de una celebridad o un objeto publicitario, vale decir, ser reconocible, cargar de antemano con un contenido afectivo. Para él, una cierta cantidad de imágenes de un ícono popular cualquiera (Jacqueline Kennedy, una marca de sopa) puede aspirar a transformarse (¿transustanciarse?) en cualidad: en una especie de aura democrática, acaso banal. Esta extraña mutación *de reproducción serial en aura* queda mejor explicada en las opiniones de un artista incluidas en el catálogo de la muestra del Malba:

“Cuando yo era muy joven, todos nosotros, los artistas argentinos, mirábamos el arte que se hacía a nuestro alrededor, pero también reproducciones de otros artistas de todas partes. Estoy hablando de grandes artistas como Goya, Velázquez o Manet. Y después de no sé cuántos años de mirar esas obras en reproducciones, la experiencia de estar frente a la obra original, frente a un auténtico Goya, por ejemplo, no era tan excepcional. Por eso es bastante curioso que mi experiencia con Warhol no haya sucedido frente a una reproducción de Warhol, en la que uno podría pensar que la distancia con el original es

menor que la que hay entre una reproducción de Goya y un original, sino frente a un Warhol verdadero, como si fuese un Goya. Me parece muy interesante que haya sido completamente al revés, que aunque la obra de Warhol esté más cerca de la reproducción, el impacto se produjera ante el verdadero Warhol. La experiencia del aura fue completa.”¹²

La así llamada materialidad de la obra, superflua para la interpretación de Masotta, puede ofrecer contenidos que este no pudo advertir, aunque sean generados por el procedimiento que Masotta lúcidamente puso de relieve: la repetición. La reproducción de la reproducción hecha en serie es capaz de proyectar en la obra de Warhol un aura que incluso el original de un cuadro clásico ya pudo haber perdido. Aunque el sentido común tienda a interpretarlo en un sentido contrario, no importa cuántas reproducciones de Warhol se hayan visto antes, la experiencia de un original resultaría única. El artista de las series buscó el aura perdida de la modernidad y, según Kuitca, logró encontrarla.

Rivalidades transatlánticas

Danto exagera el carácter indiscernible de la caja del supermercado y la de la galería, y su ilimitado entusiasmo por la significación histórica de Warhol acaba opacando injustamente la figura de Duchamp.¹³ Danto sostiene a veces que las cajas de madera de Warhol “look exactly like the real cartons”. Si bien el material con que estaba hecha la *Brillo Box* no era el cartón del envase comercial,¹⁴ la diferencia entre un objeto cualquiera de la realidad (la caja comercial) y una obra de arte (la *Brillo Box*) no puede quedar reducida a la que existe entre la madera y el cartón.¹⁵ Otras veces Danto incluye matices en su formulación, como cuando afirma que ambos tipos de ca-

12> “Entrevista a Guillermo Kuitca por Philip Larratt-Shmith”. Catálogo de la actual exposición del Malba disponible

en Internet.
<http://www.malba.org.ar/warhol/pdf/Entrevista_a_Guillermo_Kuitca_PLS.pdf>.

pp. 78-79.

ja “look –or could look— absolutely alike”.¹⁶ Hay que notar, además, que las cajas de Warhol estaban llenas de accidentes de factura no corregidos, porque Warhol, como recuerda Danto, retuvo del expresionismo abstracto lo gestual y el chorreado, pero aplicándolos a temas profanos que todo el mundo tenía la sensación de comprender.

En definitiva, para Danto, lo que hace artísticas a las *Brillo Boxes* frente a las cajas de un supermercado no es alguna cualidad visible. Si Warhol hubiese exhibido cajas de cartón ordinarias, habría repetido la operación que había conducido al *ready-made*. Pero no estaba interesado en generar un arte que no involucrara “trabajo”, aunque encargara la construcción a carpinteros. Un poco más adelante, sin embargo, Danto escribe que no hay mucha diferencia entre comprar un *ready made* o mandar a hacer una caja Brillo de madera.¹⁷

Más allá de estas idas y vueltas en la interpretación, la más profunda diferencia entre ambos artistas reside en la oposición de Duchamp al placer visual, al arte retinal. Warhol no era “anti-estético”, como Duchamp, ni tampoco estaba interesado en un arte intelectual. Su propósito real, afirma Danto, era “celebrar la vida común estadounidense”. Su estatura artística se proyecta también mucho más allá, pues nadie hubiera considerado sus

Brillo Boxes como obras de arte antes de 1964. Con ellas cambió el estatuto de obra de arte admitida. Es por eso que, con Warhol, el arte ingresa en la era en la que las obras no se pueden distinguir de las cosas comunes (o bien sus diferencias materiales serían irrelevantes). Eso señalaría, para Danto, el fin del arte. ¿Por qué no atribuirle ese resultado a la vez apocalíptico, liberal y prestigioso al viejo Duchamp?¹⁸

Danto valora como muy importante que Warhol haya encomendado la fabricación *precisamente* de las *Brillo Boxes*, vale decir, de un objeto cualquiera accesible en un mercado (estadounidense) cualquiera. Para Duchamp la categoría de *ready made* era mucho más restrictiva. No *cualquier* cosa podía acceder a ella. Un *ready made* consistía, en primer término, en un objeto sin relevancia estética; de las *Brillo Boxes*, en cambio, se puede decir que son bellas. Con todo, Danto reconoce que los vanguardistas de los años sesenta son hijos de Duchamp, quien fue el primero en proponer un arte que olvidara el uso mano y sus habilidades técnicas. Este reconocimiento, hay que decirlo, suena poco entusiasta en su libro. En la era del arte global las pulsiones locales pueden estar operando por lo bajo. En eso Duchamp –expatriado sin nostalgia, indiferente a los nacionalismos culturales— también tiene algo que enseñarnos.

13> Las referencias de Danto a Duchamp son escasas en su obra. **ramona** tuvo el privilegio de publicar su artículo sobre Duchamp, inédito incluso en inglés, que el autor cedió generosamente: Arthur C. Danto, “El convencionalismo de Poincaré y los *stoppages* de Duchamp”, **ramona**, N° 86, noviembre de 2008, pp. 36-43.

14> Cfr. Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, cit., págs. 51 y 62.

15> *Idem*, págs. 2, 23, 61; para la aclaración referida, pp. 51 y 62. Un corresponsal de **ramona** que prefirió el anonimato argumentó, contra Danto, que las *Brillo Boxes* son claramente objetos de arte (mientras los *ready-mades* no pretendían serlo); es decir, ellas son “reproducciones tridimensionales a

escala 1:1 de cajas de productos de limpieza”. Las serigrafías que cubren su superficie se “asemeja” a la del producto industrial, pero no se confunde jamás con ella para un observador. Las *Brillo Boxes* buscan reflexionar sobre la identidad de la mercancía cifrada en su diseño, abriendo la posibilidad del fetichismo que activa el consumo.

16> *Idem*, págs. 53 y 65.

17> *Idem*, págs. 51 y 55 y ss.

18> Las dificultades y las ambivalencias para situar la figura de Warhol no solo alcanza a Danto, por cierto. Desde un ángulo ideológico muy distinto, quien es considerado uno de los más importantes historiadores marxistas del arte, planteó sus propias dudas: “¿Acaso Warhol llega a

parecer más y más modernista porque ocurre que lo que inauguró fue otro de los ciclos del modernismo? ¿O es que lo que sucedió después fue un auténtico final, una salida, desde la cual, inevitablemente, miramos a los pioneros y los vemos como unos conmovedores primitivos, todavía medio enamorados del arte que estaban matando? Sospecho lo primero; podría ser lo segundo. Ninguna conclusión es satisfactoria. Treinta años es todavía poco tiempo para decirlo. T. J. Clark, “Origins of the Present Crisis”, en *New Left Review* (Londres) 2, marzo-abril 2000, p. 95. Disponible en: <<http://www.newleftreview.org/?view=2231>>.

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

Apenas, nada menos

En torno a “Arqueología de la ausencia”, de Lucila Quieto

Ana Longoniⁱ

El origen

“No tengo ninguna foto con mi papá”.¹

El motor inicial de la serie “Arqueología de la ausencia” es el deseo de esa foto inexistente e imposible (Carlos Alberto Quieto desapareció cinco meses antes de que naciera su hija), deseo que Lucila narra como una obsesión que la acompañó a lo largo de sus primeros veinticinco años.

Su búsqueda atravesó distintas pruebas y experimentos: desde recortar y rearmar los rostros fusionados de su padre y su madre partiendo de sus respectivas fotos carnet hasta imaginar un frondoso árbol genealógico que incorporara las fotos de todos los desaparecidos y sus hijos. Un día, reprodujo en diapositivas las fotos que guarda de su padre y las proyectó amplísimas sobre la pared. Al principio, se retrató a sí misma mirando desde un margen exterior la imagen proyectada. Finalmente arriesgó la fórmula: “Lo que tengo que hacer, me dije, es meterme en la imagen, construir yo esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella”.²

Al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evi-

dencia y se vuelve por un instante pantalla, o –mejor– soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro. En el registro de esa *performance* inesperada, se produjo “una imagen que los contenía (por primera vez) a los dos”,³ padre e hija. Aparecieron –sin preverlos– los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares en la risa, la emoción, la mirada. *Mis ojos son tus ojos*. “Lejos de quitar las almas de los hombres, estas fotos las devolvían. Sucedió lo inverso que en 1976: *aparecían*”.⁴ “Lo que *aparece* entonces es como una revelación: algo de lo que se ve ha estado siempre en el espejo. Algo de lo que no se ve permanece como una certeza mutante”.⁵ “Y vuelvo a pensar que sólo *desaparece* lo que no deja huella”.⁶

Una amiga de Lucila, también integrante de HIJOS, vio las fotos y pidió: “yo también quiero tener una foto así”. Siguiéron otros. El procedimiento implicaba que hijas e hijos seleccionaran y prestaran esas fotos atesoradas de sus padres o madres violentamente ausentados, Lucila las pasara a diapositivas, y luego organizaran una sesión en la que se proyectaba la totalidad de las imágenes y se generaba el juego en el que el hijo o la hija, a veces hijas en plural, a veces incluso nietos,

¹ Ana Longoni es escritora, investigadora de CONICET, profesora de la Universidad de Buenos Aires.

² Lucila Quieto, Entrevista con la autora, Buenos Aires, marzo de 2009. El destacado es mío.

³ Lucila Quieto, entrevista ya citada.
⁴ “Arqueologías de la Ausencia” ha concitado un notable y prolífico interés en varios autores y autoras que han escrito lúcidas y bellas páginas sobre este ensayo fotográfico. No quise pasar por alto esas otras voces en mi aproximación ni tampoco recurrir en exceso a un repertorio de citas ajenas. De modo que opté por hacerme eco de algunas ideas

que iluminan o expanden mis impresiones frente a las fotos. Transcribo esas otras voces así como retazos de una extensa conversación con la misma Lucila Quieto a la manera de un *collage*, mediante pasajes entrecomillados cuya autoría queda señalada en notas al pie. En este caso, Fortuny, Natalia (2008): “La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica”. Publicado en las Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: ‘Nuevos escenarios y lenguajes convergentes’. Red Nacional de Investigadores en Comunicación. En línea en:

<<http://www.redcomunicacion.org/memorias/index.php>>.

⁵ Alejandro Incháurregui, “Las miradas de Lucila”, en revista *Dulce equis negra*, año 3, n° 2, abril, 2006, Buenos Aires, p. 22.

⁶ Marta Dillon, “Arqueologías”, en: Lucila Quieto, *Arqueologías*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007, s/n. El destacado es mío.

⁷ Diego Genoud (2002), en: Lucila Quieto, *Arqueologías*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007, s/n. El destacado es mío.

se integraran a la escena. Allí, en medio de esa escena, Lucila tomaba las nuevas fotos. Fue por ese entonces que Lucila, *la Tuta*, puso un cartelito (con un dejo de humor característico) en el local de HIJOS que decía algo así como: “Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llámame.” Se corrió la voz y fueron varios más los que pidieron su foto. Tras dos años de trabajo intenso, desde 1999 a 2001, Lucila Quieto realizó un total de trece “historias” (así las nombra ella) de hijos e hijas de desaparecidos fotografiados con sus padres y madres. “Las fotos, en principio, fueron producidas para suplir una ausencia que se da no sólo en la vida real, sino en este caso en el álbum familiar: la ausencia de un cuerpo reforzada por la ausencia de su retrato”.⁷ El ensayo partió, entonces, de su historia personal (el intento de conjurar esa ausencia que no cesa de doler) para devenir en un acto compartido, al ir sumando a los que estaban cerca, por amistad, por militancia, por biografía. Traspasar el duelo a solas para inventar nada menos que un recuerdo feliz, una pequeña sutura simbólica a la vez íntima y colectiva. “Una suerte de reparación afectiva”.⁸ Las implicancias de este tránsito se alcanzan a vislumbrar sólo si consideramos la experiencia política que HIJOS significó para Lucila y su generación desde mediados de los años noventa, cuando se cumplieron veinte años del golpe de Estado de 1976 y muchos de los hijos e hijas de desaparecidos alcanzaban la edad adulta y empezaban a tomar posición públicamente. Lucila lo sabe bien: “Las fotos se fueron haciendo entre todos, en cómo se armaba, las propuestas de cada uno (‘yo quiero que la foto sea en la terraza, que esté mi hijo, mi hermana, etc.’). Fue parte de un proceso de

25 años para poder generar una imagen, después de haber pasado por la experiencia de HIJOS como espacio colectivo. No hubiese sido lo mismo si yo hubiese hecho sola las fotos, no terminaba de transmitir cuál era el carácter de peso de toda una generación desaparecida.”

Tercer tiempo

El recurso de las fotografías como forma de representación de los desaparecidos tiene una larga y fértil historia que arranca en 1977, cuando las primeras Madres de Plaza de Mayo –antes incluso de asumir un nombre colectivo y llevar sus pañuelos/pañales blancos como emblema identificador– portaron sobre sus cuerpos y esgrimieron en sus manos contra el poder dictatorial las contundentes fotos de sus hijos e hijas. Aquel temprano y espontáneo uso de las fotos instaura una de las matrices más persistentes dentro de las distintas estrategias creativas del movimiento de derechos humanos en Argentina (y en otras partes del mundo).

Los retratos de los victimarios, en mucha menor medida, también han sido empleados como recurso de denuncia, en especial como parte de la gráfica de los *escraches*, modalidad de acción directa impulsada por HIJOS desde 1996 para evidenciar y generar condena social ante la impunidad que instalaron las leyes del perdón y los indultos. Los carteles y volantes que difundían en un barrio o lugar de trabajo la presencia de un represor incluían muchas veces su foto además de su prontuario.

Las fotos a las que arriba Lucila Quieto emprenden un camino que no pone el énfasis ni en probar víctimas ni en señalar victimarios, sino en provocar la irrupción de un tiempo imposible: la construcción de un momento (un abrazo, un diálogo, un contacto) entre padres

7> Natalia Fortuny, op. cit.

8> Florencia Battiti, “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la Argentina de

la posdictadura”, en: S. Lorenzano y R. Buchenhorst, *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*,

Buenos Aires, Gorla, 2007, p. 318.

9> Entrevista con Lucila Quieto, ya cit.

e hijos, negado, interrumpido o cercenado por la violencia del terrorismo de Estado. “Sin pretensión de verdad-objetiva o verdad-documento, más bien con la certeza de que cada foto reconstruye el mundo que muestra, a la vez que lo interpela”.¹⁰ Que no nos llame a engaño la inscripción de una fecha en el margen de alguna foto (“año 1963”) ni el blanco y negro en el que se suman los planos. No se trata ni del tiempo pasado de las fotos ajadas de los padres, atesoradas por los hijos, ni del tiempo presente de las fotos de los hijos (sosteniendo en todo caso la foto de su padre o madre).¹¹ Ella misma lo nombra el *tercer tiempo*: un tiempo inventado, onírico, ficcional, “una temporalidad propia” en la que puede ocurrir la “ceremonia de encuentro”.¹² “La artista decide subvertir el tiempo, alterar, desde el lenguaje del arte, el destino que le fue impuesto”.¹³

Su invento produce la posibilidad de esas nuevas fotos en las que el cruce entre *lo que ha sido*¹⁴ y *lo que es* deviene en que *lo que ya no puede ser* aparezca, a pesar de todo, en la batea del revelador.

Lucila usa el medio fotográfico sin ninguna ingenuidad: “La fotografía tiene eso, muestra algo que ya no existe pero que existió, que sucedió alguna vez. Y permite volver a reinventar, a recordar lo que sucedió en algún momento. Las fotografías quedaron como archivo y como prueba. Pero además, volvemos a las fotos por la necesidad de revivir ese momento, sacarle a la foto algo más, lo que queda”.¹⁵

No hay ni por asomo intención de disimular o atenuar la condición construida del procedimiento que origina estas fotos: la opera-

ción de montaje entre los cuerpos proyectados y los cuerpos presentes es evidente, y no deja lugar al equívoco. “Las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, su ensayo da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente.”¹⁶ Hasta se dejan ver, sin disimulo, los espiralados de las páginas tomadas de un álbum familiar y sobre todo las ajaduras, roturas y pliegues, los bordes maltrechos de las fotos tantas veces revisitadas. “En lugar del simulacro integral que hoy habilita la manipulación digital de las imágenes, la composición artesanal de los encuadres de Lucila Quieto deja percibir, de modo sutil y desplazado, los materiales que integran la ficción”.¹⁷ Las fisuras y los quiebres están en evidencia, el ensamble es precario. Lo que ocurre allí no tiene que ver con la representación, el simulacro o la pose.

Edades

Es extraña la fantasmagoría que producen esos rostros, su yuxtaposición, su coexistencia. Incluso ocurre que los padres tienen, de golpe, una presencia menos borrosa, más definida y enfática que los hijos. Algo perturbador ocurre al observar el feliz “encuentro forzado” que se produce en cada una de las historias que componen “Arqueología de la ausencia”. Quizá se trate de la alteración de la temporalidad por la que padres e hijos resultan teniendo la misma edad. Está allí expuesto, descarnado, un momento particularmente álgido y tormentoso en la biografía de los hijos de desaparecidos: aquel en que traspasan la edad que

10> Natalia Fortuny, op. cit.

11> Ese tiempo presente en el que los familiares eligen retratarse portando las fotos de sus desaparecidos es el que ensaya Julio Pantoja en varias de las fotos de su serie “Hijos Tucumán, veinte años después”, así como Inés Ulanosky en su serie “Fotos tuyas”.

12> Ana Amado, “Órdenes de la memoria

y desórdenes de la ficción”, en: Ana Amado y Nora Domínguez, *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 55-56.

13> Florencia Battiti, p. 317.

14> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

15> Lucila Quieto, entrevista ya citada.

16> Valeria Durán, “Representaciones de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales”, en: L. Arfuch y G. Catanzaro (comps.): *Preterito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 137.

17> Ana Amado, op. cit., p. 56.

sus padres tendrán para siempre. Igualar a padres e hijos no quita que los hijos se comporten como lo que son (a pesar de): hijos de esos padres jóvenes, y busquen guarecerse entre sus brazos o la complicidad de su mirada. A la vez, algunos de esos hijos e hijas ya son padres o madres. Marina elige retratarse con sus padres mientras amamanta a su pequeño. “Soy hija y soy madre”, subraya con toda la contundencia del gesto.

Entre las trece historias, hay hijos que miran embelezados a sus padres (y viceversa). Padres e hijos mirándose (o mirándonos) divertidos, inquisidores, desconcertados. Padres e hijos que fugan la mirada hacia quién sabe dónde. “Ahora, padres e hijos se miran de reojo; ahora miran juntos hacia algún rincón; ahora se desconocen y desconfían”.¹⁸ Juegan a abrazarse, se ríen juntos, brindan. Con ellos viajan, se cuelan en sus noviazgos, espían sus besos y se invitan a sus casamientos. El cuerpo adulto de Marta superpuesto al suyo de niña en brazos de su madre, tanto más parecida a Marta que ella misma.¹⁹ Florencia saca la lengua (rolinga) y sobre el órgano del habla se estampa borrosa una imagen indecible. En el tercer tiempo todos tienen la misma edad (¿o no hay edad?). Hasta es posible dudar acerca de quiénes son los padres y quiénes, los hijos. “Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un *entre* tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados”.²⁰

No aparece el reproche, el arrasamiento ni la desolación en estas imágenes: hay sujetos que viven llevando consigo eso, a pesar de eso. “Me divertí mucho haciendo el trabajo – dice Lucila–. No podía creer cómo las imágenes se armaban, las monstruosidades que formaban las proyecciones en las caras. Lo disfruté mucho en el momento, aunque quedaba después extenuada, ¡con una tensión!”²¹

Biografías

En su versión definitiva (no siempre ha sido así)²², las fotos se acompañan con escuetos epígrafes preparados por la misma Lucila, en los que consigna en tercera persona algunos datos biográficos sobre padres e hijos fotografiados. Llama la atención que respecto de los padres se reponga una información precisa (nombre y apellido, militancia, profesión, datos de la desaparición, etc.), y en cambio, sobre los hijos consten apenas datos muy mínimos, nunca el apellido, apenas a qué se dedica o qué estudia, si tiene hijos, si busca un hermano apropiado, y poco más. Este desbalance entre la historia abruptamente concluida de *lo que fue* el padre y esos pocos indicios de que *no importa demasiado lo que es* el hijo se explica quizá en que el hijo haga las veces de algo así como el firmante de la foto, el cuerpo que hace de soporte para que el padre emerja de las sombras y se haga lumínicamente visible, si no palpable. Pero además responde a un sentido militante que excede la construcción de “una obra” y se inscribe en los sostenidos esfuerzos colectivos de una búsqueda que no cesa: ¿Adónde están los desaparecidos? ¿Qué les pasó?

18> Diego Genoud, op. cit.

19> Esas alteraciones del orden biológico también resuenan en la declaración de las Madres “nuestros hijos nos parieron”.

20> Jordana Blejmar, “Anacronismos” en *El río sin orillas*. Revista de filosofía, cultura y política, Buenos Aires, año 2, n° 2, octubre de 2008, pp. 200-211.

21> Entrevista con Lucila Quieto ya citada.

22> De “Arqueología de la ausencia” circularon distintas selecciones de fotos tanto en formato expositivo como en catálogos o revistas especializadas. En su itinerancia europea, los textos en primera persona que acompañaron las imágenes escaparon a la decisión y autoría de

Lucila. En otros casos, ella eligió acompañar las fotos apenas por el nombre de pila del hijo o hija, o sin texto alguno. Actualmente está en prensa una versión definitiva y completa de la serie que aparecerá como libro.

“Mi idea es contextualizar en su vida a la persona desaparecida. Una biografía que se ve interrumpida por la desaparición. En cambio el hijo está vivo. No pongo el apellido porque mi idea es colectivizar la historia, que los desaparecidos no pertenecen a nadie. (...) Es como el recurso del recordatorio en *Página/12*. El que firma solo recuerda a esa persona que desapareció, que por lo tanto no puede decir nada de sí. Los que estamos vivos sí podemos contar lo nuestro, y nos hacemos cargo de lo que hacemos. Además la idea de dar datos concretos del desaparecido apunta a que algunos que pudieron conocerlo lo recuerden o aporten datos.”²³

Lucila relata su sorpresa y alegría cuando se entera de que alguien replicó el procedimiento por su cuenta para obtener “su foto”. Lejos de defender la propiedad de la “autoría”, ofrece una herramienta colectiva y disponible para otros. Indicios de una socialización espontánea del recurso (o bien arribos al mismo puerto) pueden advertirse en la foto que elige Nicolás Prividera para la promoción de su film “M”, en la que se fotografía con su madre, ambos de la misma edad, del mismo tamaño, a la misma altura. Ambos mirando a la cámara. Otro tanto ocurre con algunas fotos intervenidas en el proceso de montaje de “Los Rubios” de Albertina Carri: a través del montaje (recortar fotos y recomponer una escena claramente ficcional e ideal, incluso bucólica e infantil, coloreada con lápices) se encuentran padre y madre con sus hijas y las acompañan en situaciones de infancia. O en algunos dibujos de María Giuffra que reúnen ficcionalmente a padres e hijos aunque el título advierta “Mi papá se murió”.

23> Entrevista con Lucila Quieto ya citada.

24> Entrevista con Lucila Quieto, op. cit.

25> Ana Amado, op. cit., p. 46.

26> Además de Lucila, podemos mencionar a Nicolás Guagnini, Marcelo Brodsky, María Soledad Nívoli, Gabriela

Bettini, Clara Rosson, Gustavo Germano, Pedro Camilo del Cerro, entre otros fotógrafos y artistas visuales.

20> Albertina Carri, María Inés Roqué, Lucía Cedrón, Natalia Bruschtein, Nicolás de Prividera, Andrés Habegger, entre otros cineastas.

20> Félix Bruzzone, Sergio Schmucler, entre otros escritores.

20> Mariana Pérez, María Morales Mly, Carla Crespo, Mariano Speratti, entre otros dramaturgos y actores.

30> Ana Amado, op. cit., p. 43.

Porque con el procedimiento que instaura “Arqueología de una ausencia” no sólo se apunta a generar un repertorio de imágenes que ocupen un vacío del álbum familiar y construyan un “recuerdo feliz”. No pueden obviarse sus coordenadas de nacimiento en HIJOS y su voluntad de contribuir en la búsqueda de información y el reclamo de justicia. De hecho, las fotos de Lucila se mostraron –antes que en el circuito artístico– en distintas convocatorias realizadas por la agrupación: en la calle, en la presentación de un libro, o en alguna fiesta.

“Una de las Hijas me decía ‘yo quiero que me saques a mí con mi papá y mi mamá solos, que la gente que está en los costados (de la foto antigua) no salga’. Y yo le decía: ‘Te saco una como vos querés, pero también otra en la que aparezcan todos, porque ¿mirá si esas otras dos personas que están en la foto con tus viejos también están desaparecidas, o se encuentran con esta foto, reconocen a tus viejos y pueden darte algún dato de dónde está tu hermana apropiada?’”²⁴

Suturas

Es notable la profusión de “prácticas poético-testimoniales”²⁵ vinculadas a la producción de imágenes que varios hijos, hermanos o allegados de desaparecidos, a partir de la fotografía²⁶ y el cine,²⁷ y en menor medida en la literatura²⁸ o el teatro,²⁹ están dando a conocer en los últimos años. “Los familiares de las víctimas de la dictadura genocida recurrieron, en sus intervenciones públicas, a creativas formas de expresión para compaginar la agitación y la denuncia de los crímenes con las imágenes íntimas del dolor y el trabajo de duelo”.³⁰

“Las fotografías de los desaparecidos, al igual que otras representaciones visuales, ya no sólo constituyen una forma de contrarrestar la operación de borradura o de testimoniar la ausencia, sino que, a partir de la invención artística, abren el diálogo, fecundo y necesario, entre generaciones”.³¹ Y que, sin embargo, “es un diálogo sin testigos ni intrusos pero con interferencias, con ruido”.³² En ese marco, una hipótesis para explicar la afinidad hacia la imagen fotográfica o filmica entre los HIJOS apunta a que “forman parte de una generación que en la cultura actual privilegia expresarse visualmente”.³³ Pero hay algo más. Julio Pantoja hace notar que “un rasgo muy característico es el gran vínculo de este grupo (HIJOS) con la imagen, y con la fotografía en particular. A sus padres los conocieron por fotos. Los recuerdos refieren a fotos. También sus reliquias son álbumes con fotos familiares. [...] No es casual que un gran número de Hijos se hayan acercado de

modo amateur o inclusive profesionalmente a la fotografía o al cine. Con miembros de ningún otro grupo humano, con excepción de los fotógrafos, me descubrí conversando tan apasionadamente y durante tanto tiempo sobre aspectos vinculados a la fotografía.”³⁴ En “Arqueología de la ausencia” la *presencia de la ausencia*³⁵ es portada en el cuerpo como un tatuaje, una marca indeleble sobre la piel desnuda, llevada con orgullo, sin exhibicionismo ni demandando conmiseración. Mostrando que la memoria no siempre es dolor, a veces es cobijo y es reparo. “Cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba una bronca. Sí, es doloroso lo que pasó pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. *Ahora la tengo.*”³⁶

31> Valeria Durán, op. cit., p. 142.

32> Diego Genoud, op. cit.

33> Ana Amado, op. cit.

34> Julio Pantoja, “Los hijos. Tucumán veinte años después (1996-2001)”, 2006, en la fotogalería del sitio *A 30 años [del Golpe de Estado de 1976]* del Ministerio

de Educación. En línea en:

<<http://www.me.gov.ar/a30delgolpe>>.

35> La expresión es de Julio Flores para referirse a la producción de siluetas, otra matriz de representación de los desaparecidos dentro del movimiento de derechos humanos en Argentina. Ana

Longoni y Gustavo Bruzzone (ed.), *El siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

36> Entrevista con Lucila Quieto ya citada. El subrayado es mío.

muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713 Arte Contemporáneo	La patria segura del instinto / Alejandro Tosso	26.11 al 24.12
	Colectiva / V. Di Toro, D. Bianchi, N. Bacal, M. Tellería entre otros	17.12 al 21.03
Asunto	Los clubes / Alejandro Lipszyc	10.12 al 30.01
Braga Menéndez	Un guión para muchas películas / Javier Barilaro	01.12 al 27.02
CC Borges	Dormir bajo el agua / Sebastián Perinotti	19.11 al 13.12
	El color en toda su diversidad / S. Gurfein, G. Hasper, entre otros	28.10 al 18.12
	Werner Bischof / Imágenes. El Sueño de la verdad	10.12 al 03.01
	Argentinas. / M. Minujín, L. Ventimiglia, A. Minoliti, entre otros	03.12 al 03.01
CCEBA - sede Florida	Reciprocidad / León Ferrari, Alejandra Fenochio, Diego Haboba, y otros	10.11 al 10.01
	Chillida: la poética del papel / Eduardo Chillida	09.12 al 30.01
CC Recoleta	Hernán Salvo, Magalí Gociol, Matilde Delich, Natalia Nogueira, R. Zagert, P. Caressa, M. Brizzola, O. Laino, N. Sobrero, R. Rey, A. Giles, y otros	19.11 al 13.12
	Ernesto Bertani	18.12 al 24.01
	Ernesto Bertani	16.12 al 21.02
Centroira	Suma Geométrica / Clarisa Cassiau, Hilda Mans, Christina Sicardi, entre otros	02.12 al 19.12
Cobra	Persiguiendo una sombra gigante / Carolina Fusilier	15.11 al 13.12
	Papeles / Leopoldo Estol	20.12 al 17.01
ECuNHI	Cirugía Mayor / Juan Moreiras	21.11 al 19.12
	Aproximaciones al caos / L. Felipe Noé, E. Stupia, M. Borse, entre otros	21.11 al 20.12
Els del Río	Ilusiones / Genoveva Fernández	02.11 al 30.12
	La delicada fragancia de los amores del bosque de Cañuelas / Martín Calcagno	02.11 al 30.12
Empatía	Bajo sur / Fernanda Piamonti	25.11 al 23.12
Ernesto Catena	Premio Foster Catena 2009 2º edición / M. Pizani, G. Lanteri y otros	11.12 al 27.02
Espacio Ecléctico	Hay que revolver el guiso o se pega / Julia Beck, Lorena Vivent	18.11 al 18.12
FNA	Carpani muestra homenaje / Ricardo Carpani	26.11 al 30.12
Fundación Klemm	XIII Premio Federico Klemm 2009 / G. Baggio, G. Iuso, L. Chiachio, y otros	17.11 al 20.12
Fundación PROA	Recolectora de paisajes / Inés Drangosch	19.09 al 03.01
	El tiempo del arte / Agostino Carraci, Piero Paoloni, Joseph Kosuth, y otros	19.09 al 03.01
Fundación OSDE	La razón comeleja / Juan Pablo Renzi	26.11 al 13.02
Gachi Prieto Gallery	Liliana Fleurquin	10.12 al 20.02
Isidro Miranda	Las vacas de noche se vuelan / Valeria Vilar	04.12 al 26.12
Jardín Luminoso	Colectiva fin de año / Artistas varios	09.12 al 25.12
Jardín Oculto	Maratón Espontánea / Artistas varios	26.11 al 12.12
	Híper Súper Mini / Ana Montecucco, Andrés Aizicovich, Cotelito, Lino Divas	26.11 al 01.01
	KDA sonoro / Artistas varios	17.12 al 30.01
La Casona de los Olivera	Bicho / M. Pizani, R. Sassano, R. Oller, P. Calmet, entre otros	17.10 al 20.12
MAC (Bahía Blanca)	Imágenes digitales / Ignacio Crespo	20.11 al 13.12
	Entre tu casa y mi casa / Emiliano Mansilla, Lola Granillo, y otros	19.11 al 05.01
Malba	Andy Warhol	22.10 al 22.02
Meridión	Hernán Rojo, Clarisa Grabowiecki	13.11 al 18.12
Mite	¿Qué hay dentro del circo? - Nada / Nicolás Mastracchio	13.11 al 05.12
MNBA	Imágenes digitales / Ignacio Crespo	20.11 al 13.12
Muntref (Caseros)	Abstracción, mundo y significado / Esteban Lisa	06.10 al 10.12
Pabellón 4	Lisandro Aguilera, Alejandra Guidardini	01.12 al 19.12
	Sinfonías tontas / Catalina Schliebener	01.12 al 31.12
Palais de Glace	Salón Nac. de Artes Visuales 2009 - Dib. y Esc. / C. Fels y otros	12.11 al 06.12
Palatina	Eduardo Faradje	19.11 al 07.12
	Colectiva de artistas / L. Comba, M. Cornejo, A. Paredes, y otros	09.12 al 30.01
Pan francés	Alfabeto / Sebastián Friedman, Mariela Pessah, Verónica Blejman, y otros	13.11 al 12.12
Ruth Benzacar	Yo soy más fuerte que yo / Jazmín López	25.11 al 13.12
	Curriculumcero / Nicolás Ozuna, Nicolás Sarmiento, Andrés Bruck, y otros	25.11 al 08.01
Teatro Argentino (La Plata)	Lido lacopetti	12.11 al 13.12
Thames	pinturas / esculturas / relieves / Silvia Goytía	19.11 al 09.12
Vasari	Colectiva / Juan José Cambre, Alfredo Prior, Lorena Guzmán, y otros	01.12 al 31.01
VVgallery	Lena Szankay	19.10 al 19.12
Wussmann	Alejandro Argüelles, Adrián Paiva	18.10 al 20.12

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
Asunto - Galería y librería de arte	Perú 1064	MI-DO: 14 a 22hs
Braga Menéndez	Humboldt 1574	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 11 a 20hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-Vi: 10 a 18hs
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: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-Vi: 10 a 20hs
Centoiira	French 2611	LU-Vi: 10 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Chez Vautier	Uspallata 2181 1° A	LU-Vi: 15.30 a 20hs a concretar
Cobra	Aranguren 150	MA-DO: 16 a 20.30hs
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
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: a combinar
ECuNHI	Av. Libertador 8465	LU-Vi: 14 a 21hs
Elsi del Río	Humboldt 1510	MA-Vi: 14 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Empatía	Carlos Pellegrini 1255	LU-Vi: 11 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-Vi: 15 a 20hs; SA-DO: 17 a 20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
Ernesto Catena Fotografía Contemporánea	Honduras 4882 - 1er piso	MA-SA: 12 a 20hs
Gachi Prieto Gallery	Uriarte 1976	LU-SA: 12 a 20
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Rufino de Elizalde 2831	MA-DO: 15 a 20hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-Vi: 11 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Imago (Fundación OSDE)	Suipacha 658 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
Jardín Luminoso	El Salvador 4112	LU-Vi: 15.30 a 20hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA -DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-Vi: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
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: 17 a 20.30hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-Vi: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MACLA (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
Mapa líquido	Las Casas 4100	VI-SA: 17 a 23hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
Meridión	Florencia Cillo	MA: 16 a 20hs; SA: 16 a 20hs
Mite	Av. Santa Fe 2729 - Local 30	LU-Vi: 12 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-Vi: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gomez 4838	LU-Vi: 8 a 21hs; SA: 9 a 18hs
Museo Benito Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10 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
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Palatina	Arroyo 821	MA-DO: 14 a 20hs
Pan francés	Piedras 1055	MI-SA: 13 a 20hs
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-Vi: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Teatro Argentino (La Plata)	Av. 51 entre 9 y 10	MA-DO: 10 a 20hs
Thames	Thames 1776	LU-Vi: 14 a 20hs; SA: 15 a 20hs
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