

ramona

revista de artes visuales  
www.cooltour.org/ramona

15

buenos aires. agosto de 2001

L.J.F.

Conversación: Ernesto Ballesteros y Daniel Ontiveros

La utilidad del arte por César Aira

La Novia Noria por Remo Bianchedi

Entrevista a Blake Stimson por Beba Eguía

Del escrache como una de las bellas artes por Marta Dillon

Palabras de artista por Nicolás Guagnini

Instrucciones para el iluminador del circo (II) por Alfredo Prior

Apuntes de Rafael Cippolini

Inéditos de la etapa socialista de J. Romero Brest por Andrea Giunta

Vanguardia, hipocresía y cinismo por Oscar Steimberg

La galerista: Luisa Pedrouzo

Pequeño Daisy Ilustrado

Beca Trama por Nora Dobarro

Conversaciones apócrifas: Laura Buccellato y Ennio Iommi

Julián Polito, Timo Berger, Nikola Richter, Cristina Rossi, Ana Wajszczuk,

María Delia Lozupone, Elda Cerrato y muchos otros

revista de artes visuales  
nº15. agosto de 2001

**Una iniciativa  
de la Fundación Start**

**Editor responsable**

Gustavo A. Bruzzone

**Concepto**

Roberto Jacoby

**Consejería editorial**

Rafael Cippolini

**Editores**

**Palabra de Artista**

Nicolás Guagnini

**Investigaciones históricas**

Ana Longoni

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Gastón Pérsico

Electrogurú

Martin Gersbach

[martin@cooltour.org](mailto:martin@cooltour.org)

**Suscripciones**

Gema y Nui

Distribución

Gema

Publicidad

Karina Farías

Eladia Acevedo (Rosario)

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

**Muchas gracias a todos.**

RNPI en trámite.

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

[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

[ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org)

**Fundación Start**

Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)

Ciudad de Buenos Aires

\$5

Apuntes...	Cippolini, Rafael	24
Conversación	Ballesteros, Ernesto; Ontiveros, Daniel	32
Conversaciones Apócrifas	Pinedo, Laura	64
Críticas y Críticos	Giunta, Andrea	38
Críticos	Longoni, Ana	30
Diario de Viaje	Lozupone, María Delia; Cippolini, Rafael	54
Escena Global	Stimson, Blake	8
	Steimberg, Oscar	42
	Rossi, Cristina	46
	Berger, Timo; Richter, Nikola	48
	Wajszczuk, Ana	50
	Cerrato, Elda	52
La Galerista	Pedrouzo, Luisa	53
La Novia-Noria	Bianchedi, Remo	19
La utilidad del arte	Aira, César	4
Palabra de Artista	Guagnini, Nicolás	10
	Prior, Alfredo	13
	Dobnarro, Nora	58
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	56
Polémica	Polito, Julián; Laren, Benito	60
Reflexión	Ladagga, Reinaldo	34
	Cándida/Diamant Jorge	26
Silencios Ruidosos	Dillon, Marta	6
	Lindner, Lux	7
	Bianchedi, Remo	16
Transición	Fernández, Raúl	55

A partir de este número mis editores han convenido no propender a realizar dossiers –que implican algo cerrado, relativamente completo y por consiguiente exige un esfuerzo, dedicación y seriedad con la que no solemos contar— sino a lo que Ana Longoni denominó “vetas”.

Es decir, temas o cuestiones de interés a las que se irán aportando contribuciones, documentos, testimonios, estudios, opiniones.

En principio existirán las siguientes vetas, algunas de las cuales actualmente están operando como secciones casi fijas:

- > La estética del peronismo en sus teorías y prácticas
- > Rastros de Duchamp en Argentina
- > Rol del partido Comunista en la producción, distribución y recepción del arte visual en Argentina
- > Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino
- > Palabras de artista: textos escritos por artistas visuales
- > El arte visual como elemento literario: descripciones de obras, críticas y teorías, vidas reales o imaginarias de artistas visuales en la ficción
- > Críticas y críticos: rescate de voces relevantes en la historia del arte argentino
- > Silencios ruidosos: artistas o momentos ocultados en el arte argentino, como por ejemplo ¿cómo fue la cultura entre 1976 y 1983?
- > Cuestiones de estética contemporánea: informaciones y problemas debatidos en la escena global

Más sugerencias a [ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org) y serán conversadas en la próxima reunión de editores.

Cambiando de tema: recibí con suma alegría una asignación de \$8.000 por parte del jurado formado por Moreno Quevedo Ghitta (una combinación auspiciosa para asignar fondos) designados por la secretaría de Cultura de la Nación.

Digo asignación, a algo que es en realidad la promesa de una compra a mitad de precio de libros o revistas ya producidos (pagaderos a lo largo de un año en el caso de las revistas y a contra entrega de los libros en el otro caso). Esto fue denominado luego un “subsidio”, cosa que, desde luego, no es, puesto que –eventualmente– será pagado a posterior de la fabri-

cación, mientras que un verdadero subsidio solventa la producción previamente.

Por último, se denominó a esta misma promesa “un premio”, cosa que lo tornó aún más evanescente.

Todas las implicadas lo tomamos con mucha alegría y buen humor porque somos de aquella gente que no se queda esperando el hundimiento del Titanic ni tampoco meramente tocamos el violín.

Nos alegramos también por la casi totalidad de las 33 revistas y decenas de editoriales que compartieron ese reconocimiento y lamentamos unas pocas ausencias.

Como muchas de las postulantes queremos creer que finalmente esos “premios-subsidios-compra” alguna vez se concretarán, incluso luego de las elecciones de octubre. En caso contrario, habrán contribuido a la destrucción definitiva de esas revistas y editoriales obligadas a imprimir una cantidad de ejemplares que tal vez nunca sean comprados por la Secretaría de Cultura de la Nación.

Pero si esta Nación se ha comprometido a honrar deudas algo mayores y más dudosas, habría que esperar que esa misma honra se manifieste con unos cuantos escritores, artistas, etc. Sin embargo, compartimos algunas dudas sobre los milagros. En efecto, si ningún funcionario se derrumbara llevando consigo bellas promesas, si los pesos no fueran convertidos en bonos, si la partida no fuera reasignada por emergencias públicas, sería un milagro.

Ojalá se trate de eso.

Por otro lado el secretario de Cultura de la Nación, Darío López presentó a los “premios” como un hito importante en la lucha contra el fascismo. Con ello parece, o bien sobre valorar la importancia de la minúscula prensa cultural independiente o bien subestimar la importancia del fascismo o, por último, Darío exagera la influencia de unos cientos de miles de pesos o de libros desparramados por 300 bibliotecas populares.

Sin duda la iniciativa es muy buena pero reconocamos que es tardía, modesta e impaga.

cariños

ramona

# La Utilidad del Arte

Por César Aira

Cuando yo era chico, en Pringles, había dueños de autos que se jactaban, sin mentir, de haberlos desarmado “hasta la última tuerca”, y haberlos vuelto a armar. Era una proeza bastante común, y, tal como eran los autos entonces, bastante necesaria para mantener una relación sana y confiable con el vehículo. En un viaje largo, había que levantar el capot varias veces, cada vez que el auto “se quedaba”, para ver qué andaba mal. Antes, en las eras heroicas del automovilismo, al lado del piloto iba el “mecánico”, que después se degradó a “copiloto”. Y recuerdo que cuando las mujeres empezaron a conducir, uno de los argumentos fuertes en contra era que no entendían de mecánica: sólo podían aspirar a “usar” el auto.

En realidad, los bricoleurs de pueblo o de barrio no se limitaban a los autos; lo hacían con toda clase de máquinas: relojes, radios, bombas de agua, cajas fuertes. Hasta hace diez años mi suegro desarmaba periódicamente el lavarropas y lo volvía a armar, sólo para asegurarse; cuando compraron uno con programa automático, no pudo seguir haciéndolo. De más está decir que desde que los autos vienen con circuitos electrónicos, el famoso “hasta la última tuerca” perdió vigencia.

Hubo un momento, en este último medio siglo, en que la humanidad dejó de saber cómo funcionan las máquinas que usa. Lo saben, en forma parcial y fragmentaria, algunos ingenieros en los laboratorios de Investigación y Desarrollo de algunas grandes empresas, pero el ciudadano común, por hábil y entendido que sea, les perdió la pista hace mucho. Hoy día todos usamos los artefactos como usaban antaño las damas el automóvil: como “cajas negras” con un Input (apretar un botón) y un Output (se enciende el motor), en la más completa ignorancia de lo que sucede entre esos dos extremos. El del auto no es un ejemplo al azar, porque creo que fue la máquina de más complejidad hasta donde llegó el saber del ciudadano corriente. Hacia la década de 1950, antes del gran salto, cuando todavía se estaban desarmando autos y heladeras en el patio, circulaba una profusa bibliografía con patéticos intentos de seguirle el rastro al progreso. En las páginas de *Mecánica Popular* o la recordada *Hobby* se quemaban los últimos cartuchos con artículos sobre el funcionamiento de la propulsión a chorro o el televisor; pero los suscriptores se rendían, desalentados.

Hoy vivimos en un mundo de cajas negras. A nadie le escandaliza ignorar lo que sucede dentro del más simple de los aparatos de los que nos servimos para vivir. Sólo importa que funcione, como un pequeño milagro doméstico. ¿Quién sabe en realidad cómo funciona un teléfono? Yo tengo una teoría: cada vez que marcamos un número y nos contestan, es porque ha intervenido Dios y ha puesto en acción su omnipotencia para hacer suceder algo que en términos naturales no podría suceder. En el siglo XVII el filósofo francés Nicolás Malebranche construyó una curiosa teoría según la cual entre cada

causa y efecto participaba Dios para efectuar la conexión. Desteologizando a ese “Dios”, tenemos una buena explicación general del mundo contemporáneo.

El saber de los bricoleurs domésticos se ha desplazado al uso. El equivalente de aquellos ingeniosos “entendidos” que desarmaban autos son los jóvenes que lo saben todo sobre las computadoras. Salvo que estos jóvenes, aunque desarmen las computadoras (gesto atávico con un contenido ya puramente simbólico) lo saben todo sobre el uso, no sobre el funcionamiento. En todo caso, pueden jactarse de saber sobre el funcionamiento del uso, no sobre los resortes que hacen que la máquina funcione. Lo mismo puede decirse de los profesionales que reparan hornos a microondas o televisores.

Lo que ha pasado con las máquinas es apenas un indicio concreto de lo que ha pasado con todo. La sociedad entera se ha vuelto una caja negra. La complicación de la economía, los desplazamientos poblacionales, los flujos de información trazando caprichosas volutas en un mundo de estadísticas encontradas, han terminado produciendo una resignada ceguera cuya única moraleja es que nadie sabe “qué puede pasar”; nadie acierta con los pronósticos, o acierta por casualidad. Eso antes sólo había sucedido con el clima, pero a lo imprevisible del clima el hombre había respondido con la civilización. Ahora la civilización misma, dando toda la vuelta, se hizo impredecible.

Es como si se hubiera clausurado la posibilidad lógica de que haya alguien lúcido o inteligente. No tendría sobre qué emplear su clarividencia, porque ya no hay nada que desarmar y volver a armar. La ciencia sigue empeñada en ese trabajo, pero ahora la ciencia requiere un cuantioso financiamiento que va a una élite dócil al poder, en tanto admite cerrarse sobre sí misma y funcionar ella también, respecto del resto de la sociedad, como una caja negra. Creemos que apretando un botón podemos poder a nuestro servicio las partículas del átomo, o clonar vacas, y es probable que podamos hacerlo, pero eso no va a enseñarnos cómo se hace. Crece el abismo entre causas y efectos. Dios avanza.

Que se estreche el campo de acción de la inteligencia no debería parecernos tan grave, si podemos seguir siendo felices. Después de todo, lo que estaría en vías de desaparición no es más que un tipo de inteligencia, que será reemplazado por otro, quizás con ventaja. La inteligencia es un instrumento de adaptación, y mal podría servir para adaptarse a un mundo que ha dejado de existir.

No obstante, toda atrofia que nos disminuya, aun con la mejor excusa evolutiva, nos inquieta. Y quizás tenemos un motivo serio de preocupación. Si la humanidad hizo todo su camino sabiendo de qué se trataba, la promesa de felicidad que encierra la ignorancia resulta sospechosa. Primero, porque no se presenta a cara descubierta como ignorancia; al contrario, la sobreoferta de información intenta convencernos de que sabemos más que nunca. Más que como ignorancia, se presenta como una forma de dichosa impotencia eficaz. No sa-

bemos cómo funciona la cámara de video. ¿Y qué? ¿No podemos usarla para registrar nuestros cumpleaños o vacaciones? ¿No podemos usarla para darle más sentido a nuestras vidas? Lo que se perdió en todo caso fue una ilusión de virilidad y autosuficiencia, tanto más ilusoria porque antes estábamos tan sojuzgados a los poderes como lo estamos ahora. La Revolución en última instancia era la idea de desarmar la sociedad "hasta la última tuerca" y volverla a armar, pero la idea de Revolución caducó, de lo que podemos consolarnos pensando que la sociedad vuelta a armar iba a ser tan injusta y alienante como la anterior. Después de todo, los bricoleurs domésticos cuando volvían a armar el auto obtenían el mismo auto del que habían partido, no un avión.

Pero ese conocimiento era algo más que circular. Quizás no tanto por el conocimiento en sí como por el tipo de inteligencia que ponía en acción. Y la inteligencia bien podría ser de esas cosas que no funcionan si no están completas. La mutilación de una rama marginal podría secar todo el árbol; o, para emplear una metáfora menos orgánica, retirar un ladrillo puede producir el derrumbe de todo el edificio.

Sea como sea, valdría la pena preservar, por si acaso, ese instrumento de la evolución. Podría ser útil en los países no desarrollados, porque hay que recordar que el mundo está lejos de alcanzar un desarrollo homogéneo.

Pues bien, a esto iba: el arte sigue siendo el mejor campo de práctica y experimentación de la vieja inteligencia, la que se imponía el objetivo de saber cómo funcionaban las cosas, y cómo funcionaba el mundo.

Se objetará que esto equivale a darle entidad a la vieja metáfora derogatoria del arte como "arenero" (hoy deberíamos decir "pelotero"); pero se trata de un arenero pedagógico, no meramente hedónico. Y en realidad no tanto pedagógico como de práctica o entrenamiento, o más bien preservación. En efecto, la práctica del arte es la única con consenso social en la que pueda desarrollarse un saber que en todos los otros ámbitos está en acelerado proceso de extinción.

Esto se debe a la radicalidad inherente del arte, que no se diferencia de las artesanías y la manufactura utilitaria sino en su capacidad (sin la cual no es arte) de desarmar por entero el lenguaje con el que opera y volverlo a armar según otras premisas. Si no retrocede hasta el punto de partida, no es arte, aunque lo parezca. Esto lo sabe todo artista de verdad, así sea intuitivamente, y lo hace cada vez que pone manos a la obra. Las vanguardias de todo tipo han explorado esta radicalidad más o menos sistemáticamente. Y esto explica por qué no hubo vanguardias antes de que se esbozara la era de las "cajas negras". Durante dos mil o tres mil años la humanidad pudo hacer arte auténtico limitándose a aprender el oficio de los que lo habían hecho antes. El arte estaba al mismo nivel de cualquier otra actividad, en tanto todas ponían en práctica un saber completo y sin saltos de sus cadenas causales. El artista no necesitaba postularse como detentador de una inteligencia sin zonas oscuras, porque ese tipo de inteligencia era el que usaban todos.

De las vanguardias, la que fue más lejos en esa dirección fue el Constructivismo ruso. Oponiéndose al concepto de "composición", propio del usuario de la práctica artística, el de "construcción" significaba que la obra de arte debía exhibir su proceso de factura desde cero, de modo que no sólo el artista sino también el espectador pudiera desarmar "hasta la última tuerca" la pieza y volverla a armar tal como la tenía ante los ojos.

El Constructivismo no pudo sostenerse en el tiempo: habría necesitado una Revolución (y eso creían estar haciendo sus miembros). Pero sus premisas han persistido, mil veces transformadas, hasta hoy,

Y estas premisas dan el hilo conductor del sentido de la obra del artista más representativo del siglo, Duchamp. Es el concepto de base del llamado "arte conceptual": el concepto del arte mismo. La más famosa obra de Duchamp, la que encierra todas las otras que hizo, el Gran Vidrio, se propone como "máquina transparente", la máquina modelo de la que puede verse a simple vista cómo fue hecha, el antídoto definitivo a todas las "cajas negras" que proliferan en forma creciente a nuestro alrededor. Poéticamente, en lo que tomo como un homenaje a los bricoleurs domésticos de mi infancia, Duchamp dijo que el Gran Vidrio, la Casada Desnuda por sus Solteros, debía verse "como el capot de un auto".

Mi conclusión es que el arte, esa actividad que suele verse como decadente o en decadencia, hoy tiene una función. Y no es una función retrógrada o conservacionista, como podrían hacer pensar mis propias evocaciones juveniles. Porque las cajas negras entre las que vivimos no son tan negras en realidad. O admiten rodeos para pasar al otro lado de su oscuridad y ponerlas a funcionar a nuestro favor. El artista en nuestra sociedad es el único ciudadano corriente, no financiado por el poder, que trabaja con una materia sofisticada y actual que no es una caja negra, es decir que puede ser desarmada y reconstruida enteramente. Es el único que usa un tipo de inteligencia que se está atrofiando en el resto de la sociedad. Pero esta actividad actúa a su vez sobre las "cajas negras", les quita funcionalidad (y, por lo tanto, misterio) al mostrar cómo funcionan en la máquina social englobante.

Y no importa que los artistas sean fraudes. La conceptualización generalizada a la que apunta lo anterior parece incrementar la probabilidad de fraude, y lo hace realmente, pero no importa. Al contrario, cuanto más fraudulentos sean los artistas, más enérgica será la puesta en marcha de este mecanismo de radicalización.

En cuanto al uso de formatos artísticos que hace la cultura popular, por ejemplo en el cine o la música, hay que decir que cede miserablemente a la lógica de la caja negra: se aprieta un botón (es decir, se usa a ciegas un lenguaje artístico sin desarticularlo previamente) y se espera un resultado, que no es otro que el éxito o la venta. Y todos los que han buscado el éxito saben que por definición resulta de un proceso misterioso e imprevisible fuera de nuestra vista, dentro de la caja negra.

# Del escrache como una de las bellas artes

Respuesta a la nota de Luis Lindner publicada en ramona 13

Por Marta Dillon

Estuve ajena al debate que se dio en ramona sobre el parque de la Memoria y ya he opinado suficiente sobre el tema desde mi rol de periodista y militante de la agrupación H.I.J.O.S. Para decirlo en pocas líneas, no entiendo la memoria como una suma de monumentos y célebres y estáticas placas, y me da bastante repulsión asistir al supuesto compromiso de funcionarios que habiendo participado en la aprobación de las leyes de impunidad ahora ponen el gesto adusto y el nombre del parque. Evidentemente para ellos es cómoda una memoria quieta que recuerde a los muertos porque están muertos y nada más, borrando su historia, su militancia y las causas del genocidio. Lo que me obliga a involucrarme en la polémica es la contestación de Lux Lindner (¿se trata de Luis o es otro?) a las quejas del GAC y de Federico Geller. Dice Lindner: "No se mucho del escrache y no era tema de mi artículo. Lo que ha llegado a mis oídos me sugiere una actividad que en el terreno político no hace mucho y para el arte directamente no existe". A simple vista es fácil calificar de petulante leer que a quien opina con tanta soltura desde la ignorancia. Otros calificativos más callejeros también vendrían al caso, pero no es mi estilo. En cambio quisiera acercarle algunos conceptos que tal vez iluminen su torre de marfil. El escrache es una práctica política que construye una justicia por fuera de las instituciones. Una justicia que se continúa aplicando en el tiempo cada vez que un represor es delatado en su propio barrio y ya no camina tranquilo por la calle, cada vez que los comerciantes se niegan a atenderlo, o que el consorcio de su edificio lo declara persona no grata. Por supuesto que no es suficiente y que sería bárbaro ver a los genocidas encarcelados, pero nosotros -H.I.J.O.S.- no estamos dispuestos a esperar que las "condiciones estén dadas" -como propone la supuesta izquierda tradicional- para empezar a crear el mundo en el que quisiéramos vivir y en el que estos personajes no tienen lugar. El escrache es una práctica que tiene sentido en sí misma y que devuelve a la gente -a los vecinos, por ejemplo- el protagonismo que le fue expropiado -con la anuencia de su indiferencia, seguro- con teorías como la de los dos demonios. Esta práctica ha sido tomada por muchos otros grupos que encontraron en esta modalidad una voz propia que no se conforma con el silencio o la mera queja sobre la inacción de la justicia. Tendría que ver Lindner a las mujeres de la Villa 31 como salen a la calle con sus cacerolas para denunciar a los hombres golpeadores, cómo pintan sus casillas denunciándolos para que eso que parece un problema privado tome estado público, y así, político. Ellas encontraron en el escrache -usan esa palabra- una forma de actuar más allá del pedido de ayuda institucional. Se-

ría tedioso enumerar la cantidad de grupos que eligieron esta práctica, algunos con más suerte o más sentido que otros, pero lo cierto es que es bastante ridículo negar su existencia política al escrache cuando hasta hace sólo tres años nadie le daba más sentido a esa palabra que la explicación del diccionario de lunfardo.

Pero además el escrache es un hecho estético. No soy crítica de arte ni mucho menos, pero sé distinguir lo que existe y lo que no para mi humilde sensibilidad y para la de muchos otros. Tal vez no la de Lindner, pero bueno. Y estoy segura de la existencia real de lo que sucede en un escrache cuando explotan las bombas de pintura roja sobre la casa de los escrachados, cuando los uniformes de los policías al servicio del represor en retiro son salpicados con esa misma pintura, cuando los tambores hacen temblar hasta los cimientos las casas del barrio y nadie, nadie, puede ser indiferente. Tal vez la pintura roja pueda ser demasiado obvia para algunos, tan obvia como el insulto permanente que significa encontrarse con uno de estos asesinos en el supermercado, por ejemplo. Después de un escrache algunas de esas cosas se modifican. Los escraches terminan con todos los asistentes bailando en la calle siguiendo un rito que nos devuelve la propiedad de ese espacio público y de donde lentamente, cada cual a su turno, vamos a ir expulsando a quienes no merecen caminar nuestras mismas veredas. ¿No es eso acaso un hecho estético? ¿No se trata de un hecho estético también dibujar otros mapas sobre la ciudad, como los que trazamos con los escraches móviles a los que se asiste en bicicleta, en skate, en moto o en un acoplado de camión, atravesando barrios que apenas pueden recuperarse de la sorpresa de ver esas hordas que amenazan con algo más sorprendente que la denuncia y que es ni más ni menos que la alegría? Tal vez lo mío sea demasiado romántico, no lo creo o en todo caso lo reivindicó. Y sobre la efectividad de la práctica, remitirse a los temores de la señora de Blaquier que cada vez que monta una muestra se pregunta si no llegarán los HIJOS a quemarle el museo o lo que fuera. ¿Cuántos artistas sabían antes del escrache a Blaquier de su participación activa en el secuestro de cuatrocientas personas? ya ni siquiera es necesario, en algunos casos, que el escrache se concrete para empezar a habitar en las pesadillas de quienes temen ser delatados como alguna vez lo hicieron ellos. He escuchado que en el mundillo artístico circulan rumores sobre un posible escrache a Jorge López Anaya por haber entregado estudiantes durante la última dictadura. No es algo que HIJOS tiene planeado, pero nos divierte que esa práctica sea una amenaza en sí misma, que circule como un fantasma posible sobre las calles de esta ciudad, sobre la que todavía es posible inscribir recorridos nuevos.

# Los negocios con sangre deberán esperar

Por Lux Lindner

Creo que no sería realmente productivo que la polémica se extienda mientras yo no vea un escrache en vivo y en directo y pueda hacerme una idea sobre su efectividad, profundidad, posibilidades semánticas, etc.. Eso sí que sería abusar de la torre de marfil! Aclaro al pasar que no tengo nada contra las torres de marfil; estas torres suelen no tener ascensor o escalera, se puede usarlas solo después de un largo y dificultoso escalar que no es para cualquiera.

Por el lado de la política todavía puedo decir que si alguien, del bando que fuera, dañara a gente muy cercana a mí, y el Estado se lavara los manos, no resolvería la cuestión mediante escraches, sino mediante una antigua Ley que rima con la palabra Pígalión. Confieso que no entiendo de que material están contruidos los argentinos. Se ve que no hay tanto Sur de Italia como se cree. Y la crianza con tanto dulce de leche no permite agarrar el hacha de guerra cuando llega el momento.

Si, mademoiselle Dillon, Lux es Luis es Lux.

## Premio por fabricar dinero

### Bases del concurso para el diseño de la moneda Venus

El Venus es la moneda que facilita los intercambios de una red de artistas, intelectuales y científicos, actualmente en formación en Argentina.

Es respaldada y gestionada por la Fundación Start y la revista ramona.

Los integrantes de la red ofrecen servicios o productos y a su vez acceden a los servicios o productos ofrecidos por los demás adherentes.

El sistema es simple: los participantes ofrecen un conjunto de bienes o servicios que cambian por moneda Venus.

El valor y el significado de la moneda Venus estará dado por las personas que la hagan circular en sus intercambios.

El sistema comienza a funcionar con una moneda provisoria que se sustituirá luego por el diseño ganador.

Próximamente se darán a conocer los primeros adherentes y los productos o servicios posibles de obtener con moneda Venus.

El objeto a diseñar será una moneda, billete o cualquier otro elemento que pueda cumplir la función de una unidad de cambio dentro del sistema monetario Venus.

Se evaluarán, en forma integral, los siguientes aspectos:

Comunicación del concepto

Mecanismos de seguridad que restrinjan las posibilidades de su falsificación

Costo de producción

Facilidad de uso y transporte.

Durabilidad y resistencia del material.

Se presentará un prototipo y una memoria descriptiva (método y costo de producción, etc) en envoltorio con seudónimo y un sobre con ese seudónimo en su exterior y los datos personales en su interior.

El jurado estará integrado por:

Adriana Rosemberg, directora de la Fundación Proa

Pablo Suárez, artista y presidente de la Fundación Start

Sergio De Loof, artista

Iñaki Palacios, director de arte general de Clarín

Santiago García Navarro, crítico de arte de La Nación

Alejandro Ros, diseñador

Gastón Pérsico, diseñador

Roberto Jacoby, artista y sociólogo, director de la F. Start

Orly Benzacar, directora Galería R. Benzacar

El premio consistirá en 1000 venus

Entrega: 13 al 16 de Agosto de 2001 en Fundación Start, Bartolomé Mitre 1970 5º B, de 18 a 20 hs. Los resultados se publicarán en ramona 16 y en la página web de Venus (en construcción).

Consultas: ramona@cooltour.org con "bases" en el asunto

## Conozca a los famosos y gane plata

vendiendo avisos para ramona  
(aunque sea a su madrina millonaria)

conéctese a ramona@cooltour.org  
con "ventas" en el asunto

# 010101 versus OiOiOi

## Internet construye un nuevo sujeto del arte además de nuevo objeto de arte

POR PEDIDO ESPECIAL DE RAMONA, BEBA EGUÍA ENTREVISTÓ EN SAN FRANCISCO A BLAKE STIMSON, PROFESOR DE HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA DEL SIGLO 20, ARTE CONTEMPORÁNEO Y CULTURA VISUAL DE LA UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN DAVIS. STIMSON ES COEDITOR CON ALEXANDER ALBERRO, DE CONCEPTUAL ART; A CRITICAL ANTHOLOGY, MIT PRESS, 1999.

ramona Decías que el nombre de la revista te hizo acordar a...

Blake Stimson Sí, en un momento dado los zapatistas están recluidos en un sector de Chiapas. Y quieren mandar a un delegado a una gran manifestación que se va a hacer en la ciudad de México. Pero como están confinados en ese sector de Chiapas, deciden enviar a la Comandante Ramona como líder. Cuando Marcos se refirió a esta acción dijo vamos a mandar a nuestro jefe supremo, que es el arma mas poderosa que tenemos, que es la fuerza mas imbatible de nuestro movimiento: la Comandante Ramona. Después de esta larga presentación, apareció Ramona: chiquitita así, de menos de metro de altura, enclenque, rodeada por otras tres mujeres. Y fue ella la que habló del movimiento. Habló un par de minutos antes de que Marcos retomara nuevamente.

r ¿Hablabla en español?

BS Si, bueno, pero no muy bien, porque su lengua no era el español, sería náhuatl, no sé. Fue muy interesante.

r ¿Cómo es tu relación con Internet o mejor dicho, el arte hecho en Internet?

BS Fui entrando cada vez mas en este aspecto tecno cultural. Hace mucho tiempo que me interesa. Pero también estuve en posición de profundizarlo por el trabajo que hago en la universidad y la idea de poner en marcha este Centro para la Tecnocultura de la Universidad de Davis

r ¿En qué consiste el proyecto del Centro? Por lo que oí es una iniciativa multidisciplinaria...

BS Estoy implicado en el desarrollo del Centro para Estudios Tecnoculturales en la Universidad de California en Davis, un proyecto iniciado por la decano de la División de Humanidades, Artes y Estudios Culturales, Elizabeth Langland y un fuerte apoyo de la administración superior. El Centro servirá para coordinar y hospedar investigación interdisciplinaria, estudios de licenciatura y doctorado. Actualmente estamos en proceso de contratar un director y en las últimas semanas estuvimos analizando las postulaciones y entrevistando a algunos de los académicos, expertos y organizadores en este área, todas personas que poseen antecedentes muy ricos y multifacéticos que apuntan tanto a una refinada comprensión crítica de los roles sociales de la tecnología como a una vasta implicación con producciones culturales, en los más diversos aspectos. Hemos dado comienzo también una currícula de licenciatura interdisciplinaria que abarca las artes y humanidades, las ciencias sociales y el "engineering". Nuestro ob-

jetivo general fue usar esta oportunidad para reevaluar nuestra misión: entre otras cosas hemos tratado de pensar acerca del centro como una entidad lo bastante flexible como para responder al status cambiante de los artistas y las artes en la posguerra fría, las volubles fronteras entre las ciencias, la industria y las artes en esta nueva era industrial basada en computadoras, y en las cambiantes relaciones entre las artes liberales, la educación y el entrenamiento vocacional y entre la universidad pública y el sector privado de la así llamada "nueva" economía.

r ¿Qué sucede con las experiencias de tecnocultura en relación con los artistas o grupos que no están en los centros mundiales?

BS Una de las características obvias y más atractivas de Internet es que abre nuevos canales de distribución y dificulta la existencia de distinciones entre centro y periferia. Esta, desde luego, ha sido siempre la promesa de los nuevos medios, la prensa impresa, la fotografía, el cine y la televisión entre otras tecnologías que han servido todas a ese fin. También sabemos que esto nunca es pura ganancia y que mientras estas tecnologías tremendamente poderosas realmente sirven como recursos efectivos para quienes se encuentran en la periferia, mucho más efectivas aún son para los del centro. El mundo del arte ciertamente sintió el impacto de estos nuevos medios. Esto ha sido así en Europa y Asia ya desde hace algún tiempo; los Estados Unidos parecen estar logrando ahora apoyo institucional a través de centros universitarios y programas tales como el que se desarrolla aquí y grandes exhibiciones de museo tales como la reciente "Bit Streams" en el Whitney y "010101" (un amigo mío la llamó "OiOiOi", con cierta ironía que desafía las pretensiones de post-centro/periferia). La pregunta decisiva respecto de estas nuevas legitimaciones institucionales es si servirán para atrincherar los antiguos criterios y las viejas relaciones de poder o si serán capaces de acomodarse exitosamente a las promesas democráticas inherentes a la tecnología.

r ¿Cuál es su relación con el mundo del net.art?

BS Tengo una amiga muy cercana que era parte del grupo RTMark, Natalie Bookchin. Vos fuiste cuando vino a la charla ¿no? Bueno, ella formaba parte de este grupo RTMark que tiene un alto perfil en la prensa, apareció en los diarios y en la televisión varias veces por el website "G.W.Bush" y el "WTO". Y al poner en Internet el mundo del arte inspiró proyectos activistas. Y con Natalie y estos amigos, teníamos esta conexión con ese mundo. Entonces empecé a escribir algo sobre el tema que tiene que ver mas con la reflexión sobre el lugar que tienen estas actividades y con el contexto.

r ¿Cual sería el contexto al que te referís?

BS El lugar de estas actividades en un escenario histórico mas amplio, la relación de las obras que se están haciendo en Internet y las obras de los 60 sobre las que se centra funda-



mentalmente mi trabajo que a su vez remite a los años 1920. Pensando en este status de "ambición vanguardista" que muestran muchas de las cosas que ocurren en Internet. Esa es mi conexión con este mundo. Y empecé a enseñarlo un poco y a explorarlo. Pienso que es fascinante porque todo está en formación y las cosas ocurren con mucha rapidez; eso las vuelve más excitantes. Este año di una conferencia sobre esta noción que tiene como centro la visión de conjunto sobre el arte de los últimos 40, 50 años más o menos. Pero, también está el otro aspecto, que es el aspecto esencial de la teoría, que no necesariamente se centra en forma directa en el arte tecno. Pero sin duda es muy productivo pensar en los móviles de estos artistas de Internet y en su lugar en el mundo.

r La cultura vanguardista no era solamente crítica, o en todo caso la crítica tenía un aspecto utópico constructivo. ¿Cómo se refleja esto en el arte de Internet?

BS Creo que esta es una pregunta muy importante. Existe una tremenda dimensión utópica, particularmente en el net art. En el centro de este utopismo se encuentra una forma de imaginario social que es producida por la forma reticular en sí, como un medio artístico (más que por las imágenes y otros contenidos obtenibles en la red) tanto en el sentido de constituir un objeto de arte y, lo que es más importante, en el sentido de constituir un nuevo sujeto del arte. Es central para la vida imaginaria del net art, como lo fue con frecuencia el caso de las vanguardias históricas, es la promesa del artista individual perdiendo su yo en el interior de un aparato institucional más vasto. Un rasgo clave del utopismo asociado al net art es su promesa de colectivismo. Como las formas políticas modernas, las formas económicas modernas y las formas tempranas de la tecnología moderna, Internet provee las condiciones materiales para formas sociales nuevas y la energía que impulsa el desarrollo del net art es extraída de la promesa utópica provista por esas condiciones. Tal como con sus predecesores, corresponde un legítimo sentido de optimismo pero --desde luego-- que no hay garantías de que tal optimismo se pruebe realista y, si la historia tiene utilidad, podrá bien probar ser una locura. En este sentido, el ascenso del net art representa un momento realmente significativo en la historia de la vanguardia, una historia que muchos han dado por muerta hace mucho.

r ¿Pensás que el arte que utiliza o vive en Internet modifica la perspectiva teórica?

BS Por supuesto. Porque las prácticas del arte de la Internet que estuve estudiando están muy relacionadas con la idea de repensar la función esencial de los artistas. De modo que esto sólo, por cierto, lo relaciona enseguida con el tipo de reflexión que hizo Adorno o con preocupaciones teóricas y críticas más amplias. ¿Que puede realizar el arte? ¿Cuál es su lugar y qué valor tiene? ¿Que tipo de respuestas produce en la gente y de qué manera produce estas respuestas? Así que pensar en estas cuestiones, un cambio en los medios artísticos a su vez va a dar lugar a nuevos públicos, nuevas formas

de interrelación (o interface) con el público, nuevas formas de experiencias estéticas. Podemos usar la teoría estética para entender qué es lo que han logrado hacer y qué no. El logro y los fracasos de la obra.

r ramona y su idea fija: entonces vas a dar otras clases dedicadas a la tecno cultura y vamos a poder tener una comunicación con Plácidos Domingos y el proyecto Venus.

BS El otro día tuvimos aquí un artista, Alex Alberro, que está muy interesado en que los artistas trabajen en la Internet y en ese tipo de interfaces tecnológicos con los que trabajan. También está trabajando muy cerca de la Bio-Ingeniería, de los científicos y las plantas y también con cuestiones de la net. Una de las cosas que ha tratado de hacer es impulsar son las "net-meetings", video-conferencias y discusiones a través de la Internet. Esa puede ser una forma de hacer lo que vos decís, una mini-conferencia casi, que dure mediodía alrededor de algún tema para discutir. Me parece que es una gran oportunidad para juntar diferentes lugares del mundo.

r La idea entonces es establecer un lugar donde sea posible conversar sobre varios temas con tu participación...

BS Por supuesto, es una gran oportunidad.

r ¿Cómo fue la investigación que llevó a tu libro sobre arte conceptual?

BS Mi colega Alex Alberro y yo, primero concebimos un proyecto y después hablamos con la gente del MIT y trabajamos junto con ellos para seguir desarrollándolo. Están muy contentos con el trabajo. Y se está vendiendo muy bien. Parece que para los historiadores y los críticos es un material muy valioso.

r ¿Podrías hablarnos sobre tu proyecto de las sociedades imaginadas?

BS Posiblemente te refieras a un seminario que di el año pasado sobre la estética de la imaginación de sociedades. La intención del seminario era considerar distintas perspectivas estéticas tratando de definir la experiencia estética en términos sociales. El proyecto era estudiar la historia de la forma en que se imaginan las sociedades y la experiencia estética, que una cierta experiencia estética produce una cierta sociedad imaginada a fin de situar nuestro propio momento en ese contexto. Una de las cosas que examinamos es un caso de estudio para el presente, en que la teoría circula por la Internet y esto produce transformaciones de la experiencia estética. Algunas de estas teorías no son creíbles. Pero alguna de las cosas a la que se dirige efectivamente es al poder de estas fantasías, al poder de esta gran vida imaginaria de la Internet. La aspiración del curso era estudiar esta vida asociada con Internet y pensarla críticamente, situar esa vida imaginaria en la tradición crítica y teórica que remite al Iluminismo.

# No, no y no

## Cuando los artistas se niegan a los curadores

Por Nicolás Guagnini

En esta edición de "Palabra de Artista" examinaremos algunos gestos estéticos y políticos contenidos en la idea de la negativa. El examen se extiende, inevitablemente, a las posibles reacciones de los medios artísticos locales e internacionales frente al autoritarismo en el cono Sur. Desde que los baños públicos simulados en los que el público escribió consignas antigubernamentales que Roberto Plate instalara en la muestra "Experiencias 68" en el Di Tella fueran clausurados por Onganía, ha sido todo barranca abajo en lo que a proponer un di-senso abierto entre el estamento artístico y el institucional se refiere.

Justamente el primer texto reproducido es la famosa carta en la que Pablo Suárez se niega a participar de esa muestra. La carta de Suárez se propone como obra, excluyéndose e incluyéndose simultáneamente en la muestra. El uso de la contradicción subyacente en la propuesta conceptual es transparente: por su forma textual, desmaterializada, y pertinente a la situación específica la carta se constituye como obra de acuerdo a la definición del momento. Por su contenido, se constituye simple y sencillamente como una carta. Reemplazar el objeto por un texto no significa necesariamente romper con el idealismo de la representación y fundir el arte con la vida. El conceptualismo argentino no solo fue pionero en la tan mentada "desmaterialización", sino que también vislumbró muy tempranamente en este gesto de Suárez la falacia y el riesgo institucional contenido en el paradigma conceptual. El tono de la carta tiene un trasfondo afectivo, al borde del cariño y el respeto por Romero Brest y lo que llevo a conseguir con la institución que dirigió. No es el caso del segundo texto, un manifiesto de Gordon Matta Clark negándose a participar en una exhibición que Glusberg organizara en la Bienal de San Pablo de 1971. Gordon no duda, y califica a Glusberg de dudoso y manipulador. La lista de artistas norteamericanos que adhiere es cualitativamente impresionante. Un grupo importante de artistas argentinos y de otros lugares de Latinoamérica que vivían en NY en la época realizaron una contra-bienal en forma de publicación

La sucesiva neutralización realizada por el CAYC de todas las tendencias radicalizadas que surgieron del Di Tella por un domesticado conceptualismo entre telúrico e informático confirman la visión de Matta Clark. Las relaciones entre Jorge Glusberg y los sucesivos gobiernos en función de la construcción de su aparato de poder fueron exhaustivamente analizadas por el intelectual argentino radicado en México García Canclini, en el capítulo "Contradicciones latinoamericanas" de su libro "Culturas Híbridas": "Glusberg tuvo excelentes relaciones con el gobierno militar, como se comprueba, por ejemplo, en la promoción oficial que recibían sus exhibiciones, y el telegrama del presidente, el general Videla, que lo felicitaba por haber ganado en 1977 el premio de la Bienal de San Pablo, al que contestó comprometiéndose ante el 'a representar el humanismo del arte argentino en el exterior'".

La intuición arquitectónico-apocalíptica de Matta Clark no termino allí. En este texto extraído del catálogo de la muestra que el IVAN realizara en 1992 (curada por Nuria Enguita) una carta de Jeffrey Lew describe la obra que Gordon realizara en Chile, a donde fuera a desencontrarse una vez mas con su padre, el gran pintor surrealista. La obra es un sistema simbólico y óptico de acceso a la libertad desde un sótano, un re-ente, un lugar oculto de la institución. Hay una curiosa coincidencia entre la obra de Plate y la de Gordon, que es la de señalar el baño como un lugar para actuar lo reprimido.

Quizás el cagazo sucesivo a negarse a la institución o a la persona que detente el poder legitimador en ausencia de la misma subsiste desde el cierre del Di Tella en adelante gracias al eficaz traslado de lo represivo del nivel molar al molecular, de la discusión programática al problema presupuestario, de lo político a lo económico. Esto no equivale a negar todos los gestos o trayectorias transgresoras, de resistencia o de negativa que muchos artistas han mostrado todos estos años. Ni mucho menos implica una crítica a lo que se ha construido desde el campo institucional, o a la calidad de muchas obras que han florecido dentro de los sistemas de legitimación razonables. Pero cuesta imaginarse que alguien se negaría a mostrar por escrito en el presente.

Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest en "Experiencias 1968", Instituto Di Tella (1) (2)

Buenos Aires 13 de Mayo de 1968

Sr. Jorge Romero Brest:

Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, ACLARATORIA, y que podía poner en tela de juicio los conceptos sobre los que estaban fundadas las obras de algunos de los artistas invitados, y tal vez llegar a conflictuarlos. Lo que yo ya no creo es que esto sea necesario. Me pregunto: es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? Las cosas se mueren cuando hay otras que las reemplazan. Si conocemos el final, por qué insistir en hacer hasta el último paso? Por qué no situarnos en la posición límite? Ayer precisamente comentaba con Ud. cómo a mi entender, la obra iba desapareciendo materialmente del escenario, y cómo se iban asumiendo actitudes y conceptos que abrían una nueva época, y que tenían un campo de acción más amplio y menos viciado.

Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil, una lengua viva y no un código para élites. Se ha inventado un arma. Un arma recién cobra sentido en la acción. En el escaparate de una tienda carece de toda peligrosidad.

Creo que la situación política y social del país origina este cambio. Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al Instituto, que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza, cuando, o han perdido vigencia o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que lo produce, es decir los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difusión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. Esta centralización hace que todo producto pase a alimentar el prestigio no ya del que lo ha creado, sino del Instituto, que con esta ligera alteración justifica como propia la labor ajena y todo el movimiento que ella implica, sin arriesgar un solo centavo y beneficiándose todavía con la promoción periodística.

Si yo realizara la obra en el Instituto, ésta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte. Esta gente no tiene la más mínima preocupación por estas cosas, por lo cual la legibilidad del mensaje que yo pudiera plantear en mi obra carecería totalmente de sentido. Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCION POPULAR en castellano, inglés o chino, sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar todo lo que está dentro de ellas en arte, y el arte no es peligroso. (la culpa es nuestra) Entonces? Entonces, los que quieren trepar trabajen en el Instituto, yo no les aseguro que lleguen lejos. El I.T.D.T. no tiene dinero como para imponer nada a nivel internacional. Los que quieran ser entendidos en alguna forma, díganlo en la calle o donde no se les tergiverse. A los que quieran estar bien con Dios y con el Diablo les recuerdo: "los que quieran salvar la vida la perderán". A los espectadores les aseguro: nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento, está dándose el Hombre. La obra: diseñar formas de vida.

(firma)

Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a esta invitación, y por lo tanto haber cumplido con el compromiso.

Pablo Suárez (3)

(1) Copiada del libro de Ana Longoni y Mariano Mestman, "Del Di Tella a "Tucumán arde", con las indicaciones que allí se formulan.

(2) Optamos por transcribir los documentos originales respetando las grafías (o su ausencia), salvo cuando se trate a todas luces de una errata ortográfica.

(3) Señalamos que hay ligeras modificaciones entre esta carta original y la que reparte el mismo Suárez en la Fundación Banco Patricios en 1994, durante la muestra 90-60-90 (detalles de puntuación, tipografía, alteraciones de orden o de léxi-

co). Obviamente la aquí transcripta es la versión original.

Manifiesto escrito por Gordon Matta el 17 de mayo de 1971

El entusiasmo internacional por la Bienal de San Pablo, durante su período de importancia, fue inspirado privadamente dentro del espíritu general de experimentación social que marcó una era de liderazgo democrático en el Brasil.

En 1954 conjuntamente con la celebración del 4to. centenario, la primer Bienal dio a América del Sur y al mundo, sus primeras muestras retrospectivas de artistas como Mondrian, Klee, Munch, Picasso, Marini y Moore. Durante una década, la Bienal estableció al Brasil como un centro de vida cultural libre en América del Sur, teniendo influencia sobre artistas locales y proveyendo de intercambios de información cruciales.

Cuando la Junta Militar de 1964 comenzó a llevar a la Bienal y a un número creciente de libertades sociales por el camino de la represión dictatorial, los artistas brasileños respondieron trabajando más directamente con contextos ambientales. En 1968 el general Montana retiró algunos de estos trabajos de un grupo de envíos brasileños a la Bienal de París, comenzando una campaña de censura total que ahora cuenta con una multitud de víctimas en prisión.

El último incidente fué el arresto de treinta jóvenes arquitectos en febrero último, quienes se habían atrevido a plantear una solución social para los problemas urbanos del Brasil. Es de conocimiento público que la libertad de expresión ya no existe en el Brasil, dando con ello una sentencia de muerte a la Bienal y a la libre comunicación en ese país.

Dado que todas las instituciones y todos los individuos están bajo la dictadura, parece una tontería gratuita el pensar que se puede organizar una exposición "independiente", allí, en Septiembre.

En lugar de apoyar la causa del libre intercambio de información pública, los trabajos expuestos en San Pablo vergonzosamente prestarán importancia a ese gobierno totalitario y a sus aliados.

De aquellos que fueron invitados por Jorge Glusberg a participar en la Bienal de San Pablo, la mayor parte ya ha expresado su intención de retirar su obra manteniendo el boicót de 1970. Esto es una expresión de apoyo para aquellos que arriesgan o han sacrificado su vida para la liberación de Brasil, como también de esperanza para una alternativa libre de desarrollo en Chile o en otro lugar, creando un foro estratégico en el cual los artistas nuevamente puedan mostrar su obra en un libre intercambio con los pueblos de América del Sur. Habiendo estado en contacto con artistas preocupados del Brasil, me di cuenta de la importancia de tomar una posición en contra de la situación allí.

También tomé la iniciativa de enviar parte de esta carta para ser publicada en la columna política de Art Forum.

Hasta el momento Carl Andre, Robert Morris, Walter de María, Michael Heizer, Hans Haacke, Mel Bochner, Dan Graham, Richard Serra, Xéith Sonnier, Vito Acconci, Lee Jaffe, Christo, Terry Fox y Les Levine han expresado su intención de no enviar su obra a San Pablo.

No hay nada en esta carta para implicar o comprometer a nadie que sienta que tiene que continuar con su envío, pero exhorto a todos a unirse en ésta acción y enviar propuestas y respuestas a mí, a los medios de información o a cualquier lado donde puedan ser escuchados.

En virtud de la forma dudosa en que Glusberg manipuló este asunto ha perjudicado seriamente el atractivo de la muestra por él propuesta en Buenos Aires. Se ha sugerido que en lugar de retirar obra de ambas actividades, se estimule a un grupo a exponer en Argentina al mismo tiempo que se hace un manifiesto colectivo firme contra la situación en el Brasil.

Mi sensación es que Glusberg tiene la intención plena de mandar las obras que reciba para San Pablo, y que probablemente no sea más fácil, hacer declaraciones políticas en Argentina que en el Brasil.

La idea de organizar un intercambio con Chile, a pesar de ser complicado, está en los primeros inicios de desarrollo, y expresaría en sí mismo, una preocupación por la condición en América del Sur.

Si el transporte y gastos modestos pudieran ser aportados por Chile, resultará un gesto positivo importante de apoyo.

Por favor, pónganse en contacto conmigo de alguna manera sobre éstas y cualesquiera otras ideas que Ud. tenga.

Saludos:

Gordon Matta  
(Mayo 19, 1971)

Texto del catálogo de la muestra de Gordon Matta Clark, 1992, IVAM

En 1971 Gordon Matta-Clark fue invitado a participar en la Bienal de Sao Paulo organizada por Jorge Glusberg. No obstante, rehusó la oferta en protesta por la represión del gobierno militar brasileño. En carta del 19 de mayo de dicho año el artista no sólo rechaza la invitación sino que animó a otros artistas a sumarse al boicot. De ahí surgió la idea de organizar una exposición alternativa en Chile que denunciara las condiciones de vida en América del Sur.

Más tarde, tras abrir Food en septiembre de 1971, Matta-Clark y Jeffrey Lew hicieron un viaje a Sudamérica en dónde también se encontrarían con Carol Goodden. En un principio el motivo del viaje no era otro que ir en busca de su padre, Roberto Matta, por temor a que pudiera estar en peligro a causa del golpe militar. Pero mientras ellos se vieron inmersos en ta-

les acontecimientos, su padre se encontraba ya en París. El director del Museo de Bellas Artes, aprovechando que el edificio se encontraba en obras, les ofreció la posibilidad de trabajar allí. Tal y como recuerda Jeffrey Lew:

“Gordon y yo estábamos viajando por Sudamérica en 1971, y nos detuvimos en Santiago para buscar a su padre, Roberto Matta. (No sabíamos que estaba en París en aquel momento). Pasamos por el Museo de Bellas Artes y nos reunimos con el director Nemesio Antúnez pensando que quizá sabría como encontrar a Roberto. El museo estaba vacío en aquellas fechas, por lo que nos ofreció el lugar y mucha ayuda para realizar cualquier tipo de pieza que quisiéramos.

Lo dejé a Gordon elegir emplazamiento primero, y optó por el aseo del sótano. Despedazó un urinario y construyó un sistema de lentes, hasta el techo, que reflejaba las imágenes celestes de los pájaros y las nubes sobre una pantalla o espejo justo en el urinario del sótano. Aquella pieza realmente sólo podía ser apreciada durante el día, cuando el cielo estaba luminoso.

Yo realicé una escultura en el piso de arriba, en la sala principal. Parecía una excavación arqueológica. Excavé una esquina entera del ruedo ovalado y encontré todos los viejos objetos de bellas artes: de forma que realmente sólo podía apreciarse por la noche, cuando se reflejaba en la cúpula de vidrio que formaba el techo”.

El museo era un edificio construido en 1910, al estilo Petit-Palais, con un gran hall bajo una cúpula monumental de vidrio que fue durante años el espacio cubierto más grande de Chile. Alrededor de ese gran hall se distribuían las salas permanentes. Estas tenían dos pisos y en el superior se abría sobre el hall una terraza con barandillas.

En 1971 el edificio se estaba remodelando para albergar una nueva sala de exposiciones. En el sótano del museo había algunas bodegas y estaban los servicios higiénicos de los empleados. Debido a la remodelación los WC estaban rotos y había un agujero en el extremo del muro que separaba los servicios de la gran excavación por donde pasaba una tubería. Matta-Clark hizo un corte en el primer piso creando una diagonal de luz entre el hoyo de los servicios hasta la cúpula de vidrio situada una veintena de metros más arriba.

Con unos vidrios ópticos situados en el corte del primer piso creó un efecto de cámara oscura en el que el cielo, visto a través de la cúpula transparente se reflejaba en el hoyo del WC en el subterráneo.

# Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

# Instrucciones para el Iluminador del circo

Los papeles no tan privados del Reverendo Prior (II) (ver ramona 13, pág. 42/43)

Por Alfredo Prior

¿Cómo desodorizar el mingitorio de Duchamp?

¿Cómo contarle la historia de la pintura argentina a una vaca muerta?

¿Cómo resucitar a una vaca muerta?

¿Cómo atar a un elefante con el hilo de una telaraña?

Como El loro de Flaubert.

Como La cabra de Picasso.

Como El idiota de Dostoyevski.

Como El sobrino de Wittgenstein.

Como La hija de Marx.

Como La nuera de Schopenhauer.

Como El cuñado de Kierkegaard.

Como El yerno de Adorno.

Como El péndulo de Foucault.

Como La bacinilla de Lacan.

Como La oreja de Van Gogh.

Como el perro de Trotsky.

Ciego, sordo y mudo, y sin embargo...

Un pintor realiza una muestra titulada Elogio de la pereza. Al año siguiente, en la misma galería, exhibe las mismas pinturas bajo el título de Amnesia. Un pintor realiza una muestra denominada Amnesia. Consta de veintidós reproducciones del "Cuadrado blanco sobre blanco" de Malevitch. Al año siguiente, en la misma galería, exhibe las mismas pinturas bajo el título de Elogio de la pereza.

Acerca de la representación:

Según Gertrude Stein, "Picasso decía con frecuencia que los españoles no pueden reconocer a los parientes o amigos en las fotografías. Contaba que cuando los muchachos partían para hacer el servicio militar, era costumbre que los fotógrafos tuvieran ya listas dos tipos de fotografías de soldados: una afeitado, otra con barba. Los soldados enviaban cualquiera de

estas fotos a sus familias y se los encontraba muy parecidos."

Su Excelencia León Bonnat, Medalla de Oro del Salón oficial, Caballero de la Legión de Honor, retratista de políticos, presidentes de la República y autoridades eclesiásticas, y a quien sólo se recuerda por haber sido el maestro de Toulouse Lautrec, fue entrevistado en sus últimos años por un periodista. Ante la pregunta de cómo componía sus celebrados retratos respondió: "¡Muy fácil! Si el retratado es flaco lo pinto de pie. Si es gordo, sentado."

Un artista llamado La pintura es algo demasiado valioso para dejarla en manos de los pintores.

Un escultor llamado Adoquín. Se dice de sus obras que siempre son autorretratos: un estadio intermedio entre la materia bruta y la materia elaborada.

Infatuación y Walhala.

"BLICH INS CAOS": Schon ist halb Europa, schon ist zumindest derhalbe Osten Europas (OSTEN EUROPAS) auf de, Wege zum Chaos, fahrt betrunken im heiligem Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken un hymnisc wie Dmitri Karamasoff sang. Über diese liedr lacht der Burger beleidigt, der Heilige und Sher hort si mit tranen.

Debo confesarlo: el chucrut produce gases.

Un artista llamado El vernissage permanente.

Escribo una obra de teatro noh contemporáneo. Pienso atribuírsela a un tal Omote Akira. A quienes me digan que el Japonés no existe les contestaré: El Japonés soy yo, y no los padres.

Una crítica:

CON LAS MANOS EN LA MASA.

Cachorra Agüero en Los Dos Chinos.

"Que una artista llamada Cachorra exhiba una serie de retratos de cachorras caninas bajo el nombre de 'Autorretratos' podría parecerle al espectador desprevenido un chiste de mal gusto, cuando no una 'perrería'. Ni una cosa ni la otra. Cachorra apela a esta ironía tautológica para plantear uno de los más candentes tópicos de la tardo modernidad tardía. Nos referimos al tópico del género, tópico que es un leit-motiv en la obra de nuestras creadoras contemporáneas. Cabe señalar que los retratos están realizados con la técnica del postre Fantasía (es decir: una capa de vainilla o galletitas chocolinas, otra de postre Royal en sus variantes Frutilla, Crema America-

na y Cacao) y así sucesivamente, alternando una capa de masa y otra de engrudo comestible, y que luego solidificadas en la heladera adquieren consistencia escultórica. No hay duda que para la artista esta materia prima actúa como una extensión simbólica, una reconstrucción de recuerdos infantiles, un retorno a vivencias censuradas. La repostería, tanto como el bordado, el tejido, el maquillaje, o la confección de bisutería, son prácticas que aluden al universo femenino, y están siendo rescatadas por las novísimas creadoras como rasgos de afirmación genérica. Que las obras, en el caso que nos toca, alejadas de toda 'nobleza matérica', sean además, efímeras y comestibles, afirma su independencia ante los valores prostibularios del mercado. Saludo en esta artista a toda una camada de autoras que colocan la crítica al establishment por encima de las tentaciones de Craso y el consumo indebido de trementina."

Como decía Pascualito Perez: Un golpe de dedos no abolirá el azar.

Un artista llamado Taller de Rubens.

¿Y si sólo se tratara de samplear?

Por ejemplo:

- 1) Según E.E. Cummings "un crítico es un culo sobre el que ningún hombre querría sentarse".
- 2) Artistas: En un país donde todos desconfían es evidente que todos son ladrones.
- 3) Doctor, discúlpeme la expresión: ¡PPPolítica hacemos hasta el momento en que vamos al "baño"! Con esto no quiero sentar cátedra pero, sin lugar a dudas, existen quienes sólo hacen política en el "baño".
- 4) En el momentáneo, inseguro, espejo de la onda, detenido.

Como un altísimo artista fracasado, salvado en el espacio blanco de todos los colores.

Un artista de la Escuela de Calcuta:

"Ya evam veda" (el que así lo sabe) es una de las obras más ambiciosas de Aru Dutt. De ella sólo quedan como registro algunos de los dibujos preparatorios y las fotografías que tomó Feridoon Kabraji, su discípulo y asistente. La obra fue realizada en Benarés en el verano de 1907, y exhibida en un templo abandonado consagrado a Ganesha. Consistía en tres elefantes de escayola de tamaño natural, que recubrió con manteca y luego espolvoreó con cenizas de rosa y sándalo. Los diferentes tonos de gris, si bien no eran realistas, sugerían la esencia del animal. Las paredes del templo estaban tapizadas con rollos de papel arroz (de ocho metros de alto por un metro de ancho) en los que Dutt pintó en caracteres sánscritos fragmentos de los "Himnos" que dedicó a

Ganesha. Las diferentes tintas con que habían sido escritos (levísimos colores pastel: rosa melocotón, verde aguacate, amarillo mango y blanco banana) fueron obtenidos con excremento de elefantes a los que se alimentó con la dieta adecuada para cada color. La muestra duró veintiún lunas. La última noche las esculturas fueron arrastradas sobre plataformas hasta el río Ganges donde al ser sumergidas se disolvieron.

Un artista llamado La ética del chancho es la estética del frigorífico.

Un artista llamado El embutido prestigioso.

Un artista llamado Volveré y seré Luis XV.

Un artista llamado Luis XV (y Luis XVI mème).

UN DISCURSO DE INGRESO A LA ACADEMIA:

Excelentísimo Señor Emperador:

Señores Académicos Imperiales de las Bellas Artes,

Señoras señoras,

Señores señores:

Es un honor para mí, modestísimo árbitro de la moda rioplatense, recibir de manos de su Majestad Imperial, el premio al mérito artístico en virtud a mi tarea en las artes visuales, semi-visuales y Afines.

Pocos recordarán que comencé como artista mi esforzada carrera en las Bellas Artes. Corrían los años 60, aquella convulsionada década, y yo tras ellos. Entregado más a la "compulsión praxial" (sic) que a los rigores de la letra, que hoy me caracterizan, fui partícipe de una de las muestras colectivas más sonadas del período: "Destrucción total por cambio de ramo" era su título. Mi intervención consistía en una obra de "participación dirigida". El espectador debía sentarse en "una silla de metal" enfrentada a la cual se alzaba un cubo negro. Un agujero en el cubo, desde el cual provenían tentadoras lucecillas de colores y un coro de jadeos, incitaban al voyeurismo del espectador. Cuando nuestro conejillo de Indias acercaba el ojo al agujerito, recibía desde el interior del cubo un escupitajo de tinta azul, seguido por una descarga eléctrica en su asiento. De más está decir que el color azul remitía al "Azul Universal" de Yves Klein, figura emblemática de la época, pero cuya intrusión inesperada en el ojo del espectador podría hoy ser considerada como un antecedente de las coloraciones de García Uriburu.

En cuanto a la descarga eléctrica, permítanme recordarles un texto de mi estimado colega Carlos Sinhué El Egipcio, que esclarece con su habitual lucidez los alcances de mi obra. En un artículo titulado "Regreso al orden (El reposo del balero)" aludía a los peligros que tal comodidad intelectual comporta: "El sillón de Matisse, esa poltrona servil de la Calma, el Lujo y la Voluptuosidad, le ha encallecido el upite a más de uno. Bien-

venida sea esta pulsión eléctrica con que Memmo Domi -JE MOI, EL QUE LES HABLA- enfrenta a su prójimo, aunque le duela, con los contradictorios avatares del tiempo presente." Tales palabras no han perdido actualidad, es más, han tomado candente vigencia ante la banalidad "porno rosa light" de las últimas tendencias. El erotismo contestatario vanguardista de los ismos de principios de siglo ha devenido en mera pornografía visual, repetición y exhibición de la repetición como exhibición, en ese porno shop denominado vulgarmente "galería de arte".

Han pasado años, más de treinta ya, desde aquellas mis primeras experiencias juveniles. Desoyendo el cántico sirenil de la Praxis me dediqué desde entonces a una esforzada tarea teórica, tanto en los claustros de la Universidad Imperial, como en mi columna semanal en la página de artes y oficios de uno de uno de nuestros más prestigiosos matutinos: EL IMPERIO DEL PLATA.

Desde sus páginas he visto pasar por las puertas de la Historia del Arte a los 70' y los 80', y todavía no acaban de entrar y ya están saliendo los 90'.

¡Treinta años!

Treinta años de lucha con la pluma y el teclado, con los artistas, los galeristas, y el idioma castellano. El tiempo transcurrido ha limado las asperezas de mi agresivo estilo juvenil. El estilete hermenéutico ha adquirido más brillo y filo, y más que estilete, como diría el viejo Vizcacha, se ha convertido en "facción parrillero con el que separo la carne del cuero".

Gracias, una vez más, y otra, Excelentísimo Señor Emperador, por el honor que me confiere, y sepa que tendrá en mí, una atalaya fiel, desde donde custodiar la excelencia en las artes del Imperio.

Dolly Caballero  
sigue coleccionando ramona

Rubén Szuchmacher  
tiene a ramona en su mesa de luz

Norberto Gómez  
lee a ramona en su baño

Marta Dujoven y Víctor de Zavalía  
se volvieron a suscribir a ramona

Gracias. Buenas noches. Gracias.

¿Y si sólo se tratara de un cut-up?

Por ejemplo:

- 1) Estilo: ¡Rigor y culero de tigre!
- 2) Oftalmía: Aquello que denominamos un punto de vista diferente.
- 3) Poética: Moriré en Madrid (sin conocer Barcelona).

Un artista llamado El ojo del ganado engorda al amo.

Delimitar una superficie en compartimentos no significa pensar. En el Petit Larousse hay un buey dividido con espíritu de abstracta carnicería, si así puede decirse. Ese buey está tratado como un mapa, y dividido en (so)lomillos y costillas, rosteck y lomo. Si el autor del dibujo hubiera sido un artista conceptual, habría afirmado que ese buey es una manifestación del intelecto vencedor de las apariencias.

Críticos: En un país donde todos desconfían es evidente que todos son ladrones.

Galeristas: En un país donde todos desconfían es evidente que todos son ladrones.

Coleccionistas: En un país donde todos desconfían es evidente que todos son ladrones.

Antonio Berni: "Autorretrato con el huesito de la buena suerte". ¡150.000 dólares! Otro record de Sargáchaga & Asociados.

POUR LA GALERIE,  
le musée, le centre culturel,  
l'espace multimedia, la pizzeria...

para que su muestra  
aparezca en ramona

envíe los datos completos y a tiempo a  
ramona@cooltour.org  
con "gacetilla" en el asunto

Después no puteen...

# Duchamp y el exilio

Remo Bianchedi en el tiempo del exilio reflexionó acerca de una de las obras de arte más importantes del siglo XX: el Gran Vidrio. Rescatamos ese texto, “definitivamente inacabado”, que se llama “La Novia-Noria”.

## Presentación

Sabía ramona que el artista Remo Bianchedi había escrito un texto acerca del “Gran Vidrio” de Marcel Duchamp durante su estancia en Alemania en la segunda mitad de la década del '70. Mucho se habla permanentemente de esa generación perdida de artistas argentinos que se produce con el golpe militar de 1976. Remo es un exponente de ese grupo; de esa época; de esa tragedia que sigue vivo y produciendo. Quisimos entonces contactarlo para proponerle desempolvar ese trabajo –si es que todavía lo conservaba- para compartirlo con todos los que leen esta revista.

Una y otra vez nos preguntamos cómo era posible que ese texto de Bianchedi no estuviera ya editado luego de múltiples ofertas de publicación y, claro, traducido a varios idiomas; muchas veces nos preguntamos cómo es posible que en la Argentina no hubiera una enorme producción de ensayos, artículos, novelas, cuentos, películas, miniseries, etc. que se ocuparan del “exilio” de Duchamp en Buenos Aires. Casi un año vivió en esta ciudad: desde septiembre de 1918 hasta junio de 1919. Alguna vez alguien dijo que no era importante como tema de investigación porque no había hecho nada en esta ciudad salvo jugar al ajedrez... Pero, y aunque efectivamente no fue así porque, entre muchas otras cosas, fue en Buenos Aires donde se gestó el Gran Vidrio, ¿hay algo más duchampiano que no hacer nada?

Muchos lamentan que no haya conocido a Macedonio Fernández; sin duda se hubieran llevado muy bien. Esta relación tendría que ser explorada y explotada en toda su dimensión como un espíritu de época.

Nos contactamos con Remo por e.mail haciéndole la propuesta de publicación del trabajo en ramona y los entusiasmos dieron sus frutos. A continuación publicamos un resumen de la sucesión de mensajes que cruzamos y que sirven de introducción a “La Novia-Noria”.

G.A.B. (julio de 2001)

Primer respuesta de Remo Bianchedi a la convocatoria de ramona

No sabés toda la polvareda interna que levantaste con tu mensaje. Ese texto sobre el gran vidrio de Duchamp fue mi trabajo de tesis para la escuela sup. de artes de Kassel, lugar en el cual logré sobrevivir 6 largos inviernos. es un texto que volví a re-escribir varias veces. hasta que un día aquí en las sierras (año 1993) determiné “dejarlo definitivamente inacabado”. que vos me hables de ese texto me pareció muy curioso. bueno. así que me interné en mi biblioteca hasta que finalmente lo hallé. se llama “la novia-noria (notas acerca de la Marieé mise a nu par ses Célibataires, meme)”. Índice: 1.- Un punto de partida, no el único (es decir, aclaración para vos,

desde qué punto de vista encaró el texto, el trabajo y pensamiento de Duchamp) 2.- 1912/1923: Duchamp y sus alrededores. (qué sucedía mientras Duchamp realizaba su tarea. el momento histórico.) 3.- del desnudo bajando la escalera a la Novia chocolatera (un punto de vista sobre la obra anterior al grand verre) 4.- el vidrio mismo, leyes, principios y fenómenos (un análisis global del verre y luego como en capítulos parte por parte de la obra, las pintadas y las no pintadas). 5.- final de partida, no la única. (un breve texto cerrando el círculo narrativo del verre) el texto está guardado en una caja que yo diseñé, está escrito a máquina (Olivetti Lettera). desde ya me entusiasma la idea de irlo publicando en tandas. como está escrito dá perfectamente. pero además te agradezco mucho que me hayas recordado para esto y que además me hayas hecho recordar. lo agradezco mucho. sobre mi experiencia en Alemania (Beuys, diseño, exilio, etc.) sería quizás bueno que alguien (no solemne) me hiciera algunas preguntas o las que quiera. preguntas hechas para que las respuestas sirvan no para recordar el pasado sino para comenzar a hacer algo en este siglo que comienza. lo seguimos conversando. yo de todas maneras voy a ir leyendo el texto nuevamente, corrigiendo y pasándolo a la máquina. estoy dispuesto además a cualquier otra colaboración que necesites. como ramona, yo también soy bastante abierto. un fuerte abrazo, Remo.

## Preguntas de ramona

- 1) ¿Cuándo y por qué viajas a Alemania?
- 2) ¿Qué quiere decir “exilio”?; ¿qué relación tuviste con otros exiliados? ¿Qué relación con el “exilio interior” de los que se habían quedado? Hubo o se conserva correspondencia de esa época. ¿Qué balance de ello?; ¿qué consecuencias?; acá estoy pensando en “la vuelta” y, en cierta medida, el “exilio cordobés”...
- 2) Tu tiempo anterior en Argentina hasta llegar a los “seis largos inviernos”...
- 3) Los estudios en Deutschland. Cómo es el sistema de enseñanza; su organización; las bibliotecas; todo aquello que nos permita extraer alguna conclusión en la lamentable comparación con el sistema universitario argentino.
- 4) Tu relación con Beuys (hagamos un mito de ello si te parece; construyamos una historia que puede encarnarse con la de García Urriburu...) Este es un tema muy importante.
- 4) ¿Por qué el trabajo acerca de Duchamp? ¿Qué representaba curricularmente?
- 5) ¿Por qué Duchamp? ¿Por qué el Gran Vidrio?

## Respuesta de Bianchedi a las preguntas de ramona

Viajo a Alemania en el año 1976. Pude salir con ayuda del agrgado cultural de la Embajada alemana en Buenos Aires. El Dr. Gottfried Arens. Cuando digo “exilio” digo también otras cosas.



Que fui militante de la "Gloriosa JP", por ejemplo. No accedí al exilio "oficial". Me fui, nada más. En Europa colaboré con Amnistía Internacional en todo lo que tuviera que ver con la recepción y ubicación de asilados. Básicamente los de habla hispana. No creo en la dicotomía "exilio interior" y "exilio exterior". Ambos son caras del mismo exilio provocados por el mismo motivo: la exaltación inusitada de la Barbarie. Secuestro, tortura, muerte, desaparición. Hoy en vez de hacerlo con personas agregamos como víctima al Lenguaje. De aquella época conservo algunos libros, pero más que nada el destello de ciertos recuerdos. ¿Balance?: estoy vivo. ¿Consecuencias?: aprender a convivir con una amputación. Al principio no es fácil, pero a la larga es posible. El "exilio cordobés" es otra cosa. Es voluntario. Una vez dije: "Estas sierras son el lugar de mi último exilio". Ya después de casi once años de vivir aquí puedo decir que el lugar soy yo mismo. Ahora prefiero hablar de pertenencia y ya no de exilio. De todas maneras siempre se trata de una determinación. Siempre. El tiempo anterior al 76 fue el tiempo típico de mi generación: "Cristianismo y Revolución", cannabis, Bob Dylan, Ginsberg, Ayahuasca, Thomas Merton, Marx, Breton, Miguel Grinberg y su "Eco contemporáneo", la contracultura, Vietnam, el Che, casarnos, tener hijos, militar, crear en Rimbaud, en San Artaud, viajar... pero por sobre todas las cosas tuve la suerte que mi deseo coincidiera con el deseo de toda una generación que habitaba el mundo por entonces. Intentar comparar la educación que recibí en la Escuela de Artes de Kassel con la educación argentina me es imposible. Perdón. Una cosa es transmisión de Cultura (la libertad es aquello que viene después del saber) y, otra el exterminio sistemático de la propia cultura. La educación argentina hace que uno olvide lo que sabe. Mi relación con Beuys fue tranquila. Beuys, y de esto doy fé, nunca se me acercó y me preguntó: "¿Qué talco flaco?". No, nunca. Soy creyente de un concepto ampliado del arte, del arte como vehículo de transformación social. Por esta razón puedo decir que soy un discípulo de Beuys, que provengo de un lugar preciso. ¿Porqué Duchamp como trabajo de tesis? Porque aunque me guste ensuciarme las manos con pintura siempre pensé que arte es una manera diferente del Pensar. Fue una coincidencia. Elegí como tema puntual el "Gran Vidrio" porque es transparente y no sirve para ser visto. Remo Bianchedi, desde las sierras, copy. bueno, espero que todo este palabrerío sea útil. me hizo muy bien contestar tus preguntas. un fuerte abrazo, remo.

Comentarios de Bianchedi cuando recibió el material editado para la primer etapa de su publicación hoy fue un despertar poblado de recuerdos. aunque vivo solo hoy fuimos muchos en mi habitación. desalojé los fantasmas que pude, tomé mi café y bajé las es-

caleras hacia la "sala de máquinas". comencé a bajar mails. llegó el tuyo con los adjuntos.

¿cómo escribirte mi sentimiento? estoy profundamente emocionado, atónito, maravillado, pasmado.

es la primera vez que se me presenta como vos lo hiciste. (...) lograste hacer justicia después de tantos años de lastimadura abierta. estoy llorando ¿sabes? ver ese texto otra vez. ver lo que vi y viví mientras lo escribía, allá tan lejos como la punta de mis propios dedos.

este es un buen ajuste de cuentas con el pasado. ahora el texto de la Novia queda definitivamente terminado.

un peso menos que cargar.

(...) en verdad más que gracias.

(...)sobre seguir profundizando sobre el tema y seguir escribiendo para ramona será nuestra próxima etapa. como ya te dije estoy dispuesto siempre a subirme al barco que me lleve de una vez por todas a estar frente a frente con Moby Dick, la Gran Ballena.

(...) me gustó mucho la idea de publicar nuestros mails. muy buena.

(...) no tengo nada más que agregar. publicalo YA!

(...) (acordate por favor de mandarme cómo puedo hacer para suscribirme a ramona. va de nuevo mi dirección postal (suena absurda pero las cartas llegan...): Remo Bianchedi, CP (5178) Cruz Chica, Pcia. de Córdoba. Correo Argentino lo mejor.)

(...) el tema de la transmisión de la cultura y por cultura entiendo la antropología de nuestra historia, es en este país de habitantes y no de ciudadanos como decía borges todo un tema. creo que es el tema de reflexión a principios de este milenio que comienza. creo que es un trabajo de todos. largar un poco los pinceles, los photoshop, las instalaciones, los videos y todo lo que hasta este momento dimos por llamar arte. parar las máquinas muchachos que aquí pasó algo muy grave mientras nosotros estábamos de festejo. la fiesta terminó hace rato, lo que hay ahora es circo que es otra cosa muy diferente a una fiesta. un circo muy bien organizado.

muchos de los artistas de los noventa tienen la edad de mi hijo mayor juan pablo o de mi hija menor maría. son de la misma generación. los hijos del Exilio. del exilio interno y del externo para decirlo con tus palabras. yo no pude transmitirles a mis hijos lo que sé, lo que siento, hacia donde queda el norte, el sur, el este y el oeste. no les pude decir y mi voz, la de mi generación, fue reemplazada por otras voces: una educación militar, por una democracia que terminó en Ley de Mercado, por un mundo que sigue ignorando que antes siempre hubo otro.

este es un tema: ¿porqué en argentina la transmisión cultural se corta a cada rato? ¿quien corta el diálogo? ¿qué es lo que siempre nos interrumpe?

pero otro tema y creo que mayor urgencia es qué va a pasar de

ahora en más. los 90 ya pasaron. ahora estamos en otro milenio. ¿qué vamos a hacer? ¿seguiremos creyendo que exponer en la fundación klemm o en ruth benzacar significa tocar el cielo con las manos? ¿seguiremos ignorando que algo pasó? el tema como vos bien decís no es solamente la dictadura. creo además que la dictadura no significó el secuestro seguido de muerte y tortura de 30 mil ciudadanos argentinos. creo que su alcance simbólico para la sociedad es mayor, mayor amplitud de onda. un falcon verde no es solamente un auto. es un símbolo. yo cuando veo uno siempre siento un profundo terror. la publicación del texto sobre duchamp creo que es oportuna. como el resurgimiento paulatino del pensamiento beuys. son dos artistas, nos gusté o no los tipos tienen una categoría de lenguaje que no se ve muy seguido, que han reflexionado, que han pensado sentados en su tiempo histórico. que además de mirarse el ombligo han sabido mirar otras cosas, otros hechos. no cuentan qué les pasó de chicos, sino que logran convertir

su historia privada en una historia común, social. ¿qué quieren los artistas hoy? ¿cuál sería su sueño? ¿tiene el arte alguna función? ¿sirve para algo además de controlar las patologías individuales? el pensamiento de las "vanguardias" ¿se agotó?, ¿o fue secuestrado, torturado y muerto por Auschwitz? cuando adorno escribió: "después de auschwitz es barbarie escribir poesía" también estaba diciendo algo más. este es el punto sobre el cual, creo, nos debemos detener y observar. me debo detener y me debo observar. los 90 agotaron las ocurrencias. ahora toca reflexionar sobre hipótesis de ideas. es para seguirla. un fuerte abrazo contra mi corazón, remo. espero más que ansioso el nro. 15 de la ramona. (Cruz Chica, lunes 23 de julio de 2001)

Cuentos en la escena de la mente

## “El arte del espectáculo” de Jorge Di Paola

Adriana Hidalgo  
Editora

desde septiembre en la  
superficie curva del planeta

## Aproveche

Acceda a los libros de arte con los que siempre soñó

Por cierre,  
La Compañía de los Libros  
liquida stock  
20, 30, 40 y 50% de descuento

Arenales 1901 esquina Riobamba  
Lunes a sábado de 10 a 20 hs.

## Carla Rey

Gráfica Experimental y Digital para artistas  
Libro de Artista  
Isaac Newton 694. Sáenz Peña  
4712 3118 crey@interlink.com.ar  
www.librodeartista.com

“No te des vuelta ahora,  
hay una escultura que me mira”

Laura Messing  
Esculturas

lauramessing@hotmail.com  
4765-5034

# La Novia-Noria

(Notas acerca del “Gran Vidrio” de Marcel Duchamp)

Por Remo Bianchedi

(Este texto comenzó siendo un trabajo de tesis para la Escuela Superior de Artes de Kassel en donde cursé la carrera de Diseño Gráfico y Comunicación Visual. Año 1980. Luego, en Madrid, lo corregí y volví a redactar. Esta tarea finalizó con la Guerra de Malvinas. Viviendo en Buenos Aires, 1985, retomé el texto, puse y saqué cosas. Recién en 1993, en la sierra (donde habito), determiné dejarlo “definitivamente inacabado”. Inédito hasta ahora, su publicación convierte a este texto en algo tan mortal como el que lo escribí)

A Federico Manuel Peralta Ramos  
quien me señaló una mañana de “Florida Garden”  
la poesía de lo inacabado.

1.- Un punto de partida, no el único.-

“Casca una nuez en realidad no es arte ninguno, por eso tampoco nadie se va a atrever a congregarse a un público ante sí para divertirlo cascando nueces. Si, no obstante, lo hace y sale adelante con su empresa, entonces, muy posiblemente no se trate tan sólo de cascar nueces.”

Franz Kafka, “Josephine, la cantante, o el pueblo de los ratones”.

La historia escribe sobre el tiempo con memoria. Es un acta notarial. Su imagen: la marea. Ir y volver, ir y volver, llevar, traer, traer llevar. Un conjunto de hechos que configura un relato. Relatos que se secan, otros que son devorados, otros que se archivan. Pero hay un hecho en la historia que aún hoy persiste en no quedarse quieto: Marcel Duchamp, el Mudo.

Casi y a propósito no dejó huellas. Las que quedan son intencionalmente inciertas. Arena. Algunas cajas repletas de notas, bocetos, ideas de pinturas, pinturas pintadas, objetos curiosos, montajes mecánicos, mezclas y separaciones. Estos eslabones tienen un común denominador: no están hechos para ser vistos. Pueden hasta otorgarse el derecho de prescindir del espectador.

Para “contribuir a la confusión general” al enigma Duchamp se le agregan los comentarios de amigos y colegas, críticos de arte, las interpretaciones. Es decir: todo ese andamio que constituye la Leyenda.

Como sea, Duchamp está inscripto en las vanguardias históricas de principios del siglo XX. No fue un artista heroico en el sentido de un Arthur Cravan, sino un artista sistemático en la prosecución de una idea y sensible en la representación cotidiana de la felicidad.

Duchamp llegó como Cravan al punto cero definitivo: el suicidio, pero por caminos diferentes. Duchamp no se suicidó por

la “pompa artística” sino en ella. En la pintura retiniana, en los atributos desmedidos con que la sociedad, la Institución, disfrazaba a sus artistas.

A pesar de, Duchamp fue consecuente en su propósito. Conservando silencio al amparo de las transparencias, asumiendo el riesgo que implica poner en acto dos de los atributos más considerables de la humildad: la imaginación y la curiosidad. Duchamp dijo aquello que se murmuraba, puso en escena un pensamiento que no había sido pensado de tal manera, no repitió jugada alguna y haciendo de apuntador se obligó a estar detrás del telón para que todos se olviden de su persona.

Después de su declaración: “la pintura no debe ser exclusivamente retiniana, sino por el contrario, también debe afectar a la materia gris, a nuestro hambre de comprensión” abre un signo de interrogación que aún hoy en día no se ha clausurado.

Dos de sus obras: el llamado “Gran Vidrio” y “Etant Donnés” (instalación, ca. 242,5 x 177,8 x 124,5 cms. 1946/ 1966, New York) son las claves que comprometen al “lector-espectador” en una travesía mental en la que la mirada se devuelve a sí misma en una trayectoria circular. El que observa pasa a ser cómplice de lo visto. Un voyeur sometido.

A partir de este encuentro quedan fuera de toda consideración las normas del buen o mal gusto, las cuestiones meramente formales, los brillos y las texturas. La sola contemplación y el deleite estético son arrebatados. El goce es devastado.

Resulta entonces imposible mantenerse inmóvil frente a obras que se auto niegan a ser consideradas como tales. Son máquinas filosóficas. Máquinas que reflexionan sobre sí mismas.

Repetidas veces Duchamp refiriéndose a su trabajo hizo uso de conceptos, insinuaciones sinuosas, referencias indirectas que se deben tener en cuenta como si fueran un plano. La “Caja Verde” de 1934 es un buen ejemplo. Reúne reproducciones facsimilares de los numerosos estudios realizados para el “Gran Vidrio” que Duchamp escribió en Munchen, New York y Paris entre los años 1912 y 1915. Son referencias informales, “instrucciones” que confirman su preocupación por documentar las reflexiones sobre su trabajo antes, durante y después de su realización. Estos escritos son signos aparentemente complejos en constante movimiento de translación, pasos en la busca de una coherente relación entre lo que “se ve” y su “para qué se ve”.

Reflexión y consecuencia. Unidad y contradicción. Memoria y azar. Término y contenido. Objeto y Sujeto. Mito e Idea. Ya no se puede ver más, ahora hay que descifrar. Decodificar.

Duchamp es uno de los escasos testimonios de arte comprendido y vivido como un fenómeno de Liberación.

Es posible que él haya leído en alguna ocasión que “ no se

trata esta vez de interpretar el mundo sino de transformarlo". Consecuencia y disciplina y ese constante afán de no auto-engañarse son los pasos que llevarán a Duchamp, después de 1923, al descubrimiento del intenso valor del silencio. Este silencio nunca significó abandono, sino por el contrario un gesto en tensión, inmóvil, inquieto, vigente.

Las "Notas" que conforman este texto no son un intento de interpretación, sino la formulación de una aproximación, de un punto de vista.

## 2.- 1912/ 1923: Duchamp y sus alrededores.

"El poeta de hoy no es objeto de la inspiración, sino sujeto: es el que inspira.", Maurice Nadeau, Historia del Surrealismo.

"... a fin de cuentas el "Vidrio" no está hecho para que lo miran...", Marcel Duchamp, carta a Jean Suquet, 25 de diciembre de 1949.

Fue y es a veces una mala costumbre imponer el trabajo de un artista como un acontecimiento ajeno a su tiempo histórico: un accidente de la Naturaleza que nace imprevistamente y que es devorado casi al instante. En general por cualquiera. Al respecto Francis Picabia en "Caravan serial" anota que "el arte es ante todo la concentración de las necesidades de una época". Aspecto de la cuestión nada desechable cuando se habla sobre Duchamp cuya juventud coincide con el último y más violento arrebató de un Orden seducido por el Romanticismo.

Se anuncia un nuevo día.

Las imágenes que tantos espejos acostumbraban a devolver son alteradas. La Perspectiva es pervertida. Se construye utilizando la piedra del escándalo y, en las estaciones de trenes, en frentes de casas y batallas, en las calles-bocas-solapas se fijan anuncios con la inscripción: "¿a dónde vamos?". Desde el propio subsuelo de la Institución las respuestas se ponen en duda, se confirman solamente preguntas.

Quizás se la etapa comprendida entre los años 1912 y 1923 la más intensa, curiosa y contradictoria del siglo XX.

En medio de una atmósfera pesada y amenazadora el "Desnudo bajando una escalera" (óleo sobre tela, 146 x 89 cms.) pintado a mano por Duchamp en 1912 es retirado del Salón de los Independientes de París. Kandinsky, en otro ángulo de la escena, publica "De la espiritualidad en el Arte", mientras que en New York se prepara la primera exposición de arte moderno, que se inaugura el 17 de febrero de 1913.

Los acontecimientos se suceden y se acumulan en un orden temporal que rechaza el pasado y "jura por el presente" y, sin considerar las consecuencias de su gesto, Duchamp, sin otro motivo que "distraerse" coloca sobre un banquito de cocina una rueda de bicicleta sin llanta (127 cms. De altura, Neuilly, 1913). Llega al mundo el primer "ready-made" y bajo el brazo trae un pan del cual aún hoy se alimentan los dispersos y azorados militantes de la Vanguardia.

Fernand Léger, por su lado, llega al frente de guerra en medio de un regimiento de zapadores (constructores de trincheras. Topos humanos). 1914 tiene en el cuerpo y espíritu de August Marc una de las primeras víctimas en las filas expresionistas. Subiendo hasta la cima del volcán Hugo Ball en compañía de su amiga Emmy Hennings se instala a poco de haberse declarado la Primer Gran Guerra Mundial en Suiza. Escenario "neutral" que acusará el primer golpe DADA a principios de 1916 con la apertura en Zürich del "Cabaret Voltaire".

Son los primeros balbuceos de este grupo de idealistas colmados de escepticismo.

"DADA nació de una exigencia moral, del sentimiento profundo de que el hombre, en el centro de todas las creaciones del espíritu, debía afirmar su supremacía sobre las nociones empobrecidas de la sustancia humana, las cosas muertas y los bienes mal adquiridos." (Tristán Tzara, entrevistas para Radio Francesa, 1950.)

Franz Marc cae frente a Verdún. Nunca más caballos de colores intrépidos. Nunca más.

A todo esto el "Gran Vidrio" deja escuchar los zumbidos de su mecanismo ya en marcha. Al mismo tiempo que en Rusia otro mecanismo se pone de pie y también marcha: "Proletarios del Mundo uníos!".

La historia ponía en los discursos bolcheviques la frase de Descartes con la que los dadaístas encabezaban sus publicaciones: "No quiero siquiera saber si antes de mi hubo otros hombres."

Años más tarde en "Le Surrealisme et l'apres-guerre" Tzara recordará que esa negación "significaba que queríamos mirar el mundo con ojos nuevos, que queríamos volver a considerar y probar la propia base de las nociones que nuestros padres nos habían impuesto y comprobar si eran justas."

1918 comienza con la muerte de Gillaume Apollinaire, las "Odaliscas" de Matisse y el "Primer Manifiesto" del grupo "Stijl".

En 1919, haciéndose eco de "DADA-DADA: encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todos los motivos grotescos, de todas las incoherencias= la vida" Duchamp rectifica una reproducción barata de la Gioconda de Da Vinci y, la titula: "L.H.O.O.Q" (19,7 x 12,4 cms., París), siglas que pronunciadas en francés resultan cacofónicamente lo siguiente: ella tiene el culo ardiendo.

1919 es también el año de la fundación de la Escuela Estatal de Artes y Oficios Bauhaus. Ocurren los primeros "merz-bilder" de Schwitters y el encuadre del grupo dadaísta de Köln. Algunos meses más tarde, desapercibidamente, se produce el nacimiento de "Rose Selavy", doble femenino de Duchamp quien promueve a domicilio un nuevo producto recién lanzado al mercado: "el azar en conserva".

En 1922, penúltima etapa de esta apresurada lista de nacimientos y defunciones Breton rompe con el grupo DADA ("Lachez tout") y adhiere al automatismo psíquico. En México se crea el "Sindicato de Pintores, Escultores y, Grabadores Revolucionarios". Sin darse por enterado Mussolini repartiendo generosas raciones de aceite de ricino marcha sobre Roma y toma el Poder.

Lejos del bullicio Joyce publica su "Ulyses", la Bauhaus recibe

el aporte docente de Kandinsky y, Stalin entrando por la otra puerta es elegido Secretario General del Partido Comunista. Los dados fueron arrojados y otro tiempo resulta de la jugada. Es el año 1923.

La inflación quiebra la República de Weimar y, en una acción que los dadaístas envidiarían la población alemana empape-la sus paredes con dinero sin valor.

Duchamp, involuntario engranaje, deja "definitivamente" inacabado su "Gran Vidrio".

A partir de este momento él trabajará con hilos de plomo sobre la superficie tan frágil del silencio.

3.- Del "Desnudo bajando la escalera a la "Novia" chocolatera.-

"La transparencia es lo único que queda.", Octavio Paz.

La imaginaria suma del total de objetos, pinturas, ideas, textos daría por resultado una sola fórmula, perseguida, masticada, reiterada durante los casi sesenta años de actividad de Marcel Duchamp.

1912 es el año del origen de la "Novia" y su banda de "solteros". Es el año en que el "Desnudo bajando una escalera" sube a escena entre vitores y vituperios. De este cuerpo en movimiento Duchamp extraerá el código genético para la "Novia". Pocas semanas antes, diciembre de 1911, Duchamp pinta "de propia mano" la primera versión del "Desnudo..." (96,7 x 60,5 cms., óleo sobre cartón). Le anteceden casi simultáneamente "Los jugadores de ajedrez" (100 x 100 cms., noviembre/diciembre de 1911), "El molinillo de café" (33 x 12,5 cms., óleo sobre cartón) y, "El joven triste en un tranvía" (100 x 73 cms., óleo sobre tela).

A pesar de las afinidades aparentes formalmente con la estética futurista Duchamp establece ya con claridad cuál es su preocupación, su sentido del orden de la ironía y del rigor. Duchamp exalta la máquina ni la velocidad sino de "la representación estática del movimiento: una composición estática con indicaciones de varias posiciones tomadas por una forma en movimiento, sin ninguna tentativa de dar efectos cinematográficos por medio de la pintura."

Breton, el Obispo Surrealista, bautiza al "Desnudo..." como la obra maestra que introdujo la "luz como movimiento" en la pintura contemporánea.

En "A propos of Myself" Duchamp cuenta que "pintado, como está, en severos colores madera, el desnudo anatómico no existe, o al menos no puede verse, así pues renuncié completamente a la apariencia naturalista de un desnudo, limitándome a conservar esas veinte distintas posiciones estáticas en el acto sucesivo de la bajada."

Las primeras representaciones para el "Desnudo..." están sugeridas en una ilustración que Duchamp dibuja para ilustrar un poema de Jules Laforgue ("Encore a cet astre"). Laforgue y Mallarmé se convertirán, a su vez, en los antecedentes literarios del "Gran Vidrio". Duchamp lo precisa: "Rimbaud y Lau-

tremont parecían demasiado viejos en aquella época. Quería algo más joven: Mallarmé y Laforgue se aproximaban más a mi gusto —especialmente el "Hamlet" de Laforgue—, aunque quizás me sentía menos atraído por la poesía de Laforgue que por sus títulos: "Comice agricole" escrito por Laforgue se transforma en poesía. "Le soir, le piano", nadie hubiera podido escribir eso por entonces."

En otro pasaje de sus consideraciones recopiladas en el "Boletín del Museo de Arte Moderno de New York", Nro. 4/5, del año 1946, Duchamp pone en evidencia su intensión con respecto al "Desnudo...": "La reducción de una cabeza en movimiento a una línea desnuda me parecía defendible. Una forma que pasara a través del espacio cruzaría una línea; y a medida que se desplazara la forma, la línea que cruzara quedaría reemplazada por otra línea y, luego otra y aún otra. Por consiguiente me sentía capaz de reducir una silueta en movimiento a una línea más que a un esqueleto. Reducir, reducir, reducir era mi obsesión, pero al mismo tiempo mi objetivo consistía en asomarme al interior más que al exterior. Y más tarde, dentro de esta perspectiva se me ocurrió pensar que un artista podría emplear cualquier cosa, un punto, una línea, un símbolo más o menos trivial para expresar lo que quisiera decir. Así el "Desnudo" era un paso en dirección del "Gran Vidrio".

Dos semejantes acompañan a Duchamp: Pierre Brisset y Raymond Roussel. "Brisset fue un ser verdadero que vivió para que después lo olvidaran. Roussel también suscitó mi entusiasmo de entonces. Le admiraba porque aportaba algo que yo nunca había visto. Solo eso puede arrancar de mi ser más profundo un sentimiento de admiración, algo que se basta a sí mismo, sin que tenga que ver con los nombres famosos o las influencias. Fundamentalmente fue Roussel el responsable de mi "Vidrio". Sus "Impresiones de Africa" fueron las que me indicaron a grandes rasgos la línea que debía adoptar. Esta obra, que vi en compañía de Apollinaire, me ayudó enormemente en uno de los aspectos de mi expresión. Vi inmediatamente que podía sentir la influencia de Roussel. Pensé, que como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Roussel me enseñó el camino."

München, 1912: Duchamp trabaja en algunas pinturas que prologan el "Gran Vidrio": "Virgen 1 y Virgen 2" (lápiz y acuarela, 40 x 25,7 cms., julio), "El pasaje de la Virgen a la Novia" (59,4 x 54 cms., óleo sobre tela, julio/agosto), "La Novia" (89,5 x 55 cms., óleo sobre tela, agosto) y, el primer estudio de la "Novia desnudada por sus solteros: mecanismo del pudor" (23,8 x 32,1 cms., lápiz y aguada, julio).

A partir de este instante, hasta el año 1923, el "Gran Vidrio" será su preocupación filosófica fundamental.

Estos son años de intensa convivencia durante los cuales la "Novia", ambigua y contradictoria, se torna un fantasma que se sueña y, que se niega a ser soñado. El pensamiento Duchamp es el lugar de sus apariciones.

Mientras tanto y, ya con vida propia a cientos de kilómetros de su progenitor el "Desnudo..." expuesto en la primera gran exposición de Arte Moderno en New York (1913) adopta una actitud escandalosa. Allí "colgado" repite en su "de nunca acabar" des-

censo por la escalera: "...y, por Dios, no vacilo en confesarlo: yo deseo esquivarme tanto del arte de ustedes, señores, como de ustedes mismos, pues no puedo soportarlos junto con aquel arte, con las concepciones propias de ustedes, con la actitud artística que tienen y con todo el medio artístico de ustedes!", Witold Gombrowicz, "Ferdydurke", capítulo IV.).

Es el tiempo en que Duchamp por una recomendación de Picabia entra a trabajar en la Biblioteca de "Sainte Genevieve". Los 5 francos que percibe por día le permiten la independencia necesaria para ocuparse mejor en sus investigaciones. De esta manera y consecutivamente se suceden sus felices encuentros con nuevos ready-mades. Ellos son el mejor proceder para "ir en contra de la realidad lógica", evitando a cada paso tropezar con el virus del gusto, quien para Duchamp implica siempre "costumbre": "la repetición de una cosa aceptada." Y este criterio es el que determina la elección de los objetos. Esta determinación opera con "la indiferencia, como así también con una carencia total de buen o mal gusto".

Duchamp evita el peligro "retiniano" "mediante un dibujo mecánico que no soporta ningún gusto, puesto que está al margen de todo tipo de convicción pictórica." Con esta mirada, en Rouen, en casa de un chocolatero de la Rue des Cramés, descubre la chocolatera que provocará "El Molinillo de chocolate nro.1" (65 x 63,5 cms., óleo sobre tela, Neuilly, 1913).

A fines de octubre del mismo año se instala en París en un pequeño taller en la Rue Saint Hippolyte en donde sobre la pared traza el primer gran dibujo de la "Novia".

1913 es el año en que Apollinaire edita "Les peintres cubistes", texto en el que el autor califica a Duchamp de la siguiente forma: "Tal vez le estará reservado a un artista tan carente de preocupaciones estéticas, tan lleno de energía como Marcel Duchamp, reconciliar Arte y Pueblo."

Después de sonreír Duchamp afirmó: "Es una buena broma...el público siempre me importó un carajo...".

De todas maneras el público europeo es obligado por aquel entonces a "ver" otros acontecimientos que la Historia estaba produciendo. Otro arte: el "Arte de la Guerra". Por esa razón, en apariencia, Duchamp viaja en 1915 a New York. Alquila un estudio en Broadway. 40 dólares de alquiler mensual. Dicta clases particulares de francés. Se vuelve a encontrar con viejos amigos. La Gran Guerra queda en Europa. Con Picabia edita dos publicaciones dadaístas: "Blind man" de la que aparecen solamente dos números y, "Rongwrong" desaparecida después de su primera publicación. "In advance of the Broken Arm" ("Por delante del brazo roto", 121,3 cms. de altura, noviembre de 1915), su primer ready-made norteamericano más, la selección de nuevos objetos y los inicios del "Gran Vidrio" ocupan su tiempo hasta que en 1918 los Estados Unidos entran en la escena de la contienda mundial. Su próximo destino es quizás su obra más peculiar:

Buenos Aires, Argentina.

Antes de dejar New York termina su "último cuadro pintado" encargado para decorar la biblioteca de Katherine S. Dreier. Se trata de "Tu m'" (69,8 x 313 cms., óleo y ensamblado sobre tela, 1918) "obra que sin dejar de ser visual se convierte en la negación de lo que desde hace más de dos siglos llamamos pintura." Octavio Paz.

"En esa pintura ejecuté la sombra proyectada por la rueda de bicicleta, la sombra proyectada por la percha de sombreros que está en la parte superior y, también la sombra proyectada por un sacacorchos. Había encontrado una especie de linterna que hacía sombras bastante fácilmente y yo proyectaba la sombra que trazaba a mano en la tela. También puse, justo en el centro, una mano pintada por un pintor de carteles que hice firmar al buen hombre que la había realizado. Se trataba de una especie de resumen de las cosas que había hecho antes, puesto que el título no tiene ningún sentido. Usted puede poner en él el verbo que quiera, a condición de que empiece con una vocal."

Ultima sonrisa sobre New York antes de partir.

En su traslado a Buenos Aires lleva consigo sus "Esculturas de viaje". "Se trataba, en realidad, de pedazos de goma de dimensiones variables y diversos colores que se colgaban del techo."

En Argentina, definida por el mismo Duchamp como "país neutral" sus actividades se confunden en precisiones no del todo confirmadas. Algo que se puede confirmar es que no participó ni tuvo contacto alguno con el "mundo artístico" argentino del momento. El cuenta: "...pasaba las noches jugando al ajedrez y durmiendo de día." Pero también realiza, entre otros trabajos, el "Pequeño Vidrio" ("A regarder de pres d'un oiel pendant presque une heure", 51,1 x 40,6 cms., dos planchas de vidrio, óleo, cuero, metal, lentes de aumento, 1918).

En carta fechada el siete de enero de 1919 Duchamp, desde Buenos Aires, le escribe a Lou Arensberg que ha mandado a hacer un juego completo de sellos de goma con las diferentes piezas del juego de ajedrez diseñadas por él mismo. En otra carta ("final de marzo de 1919") utiliza los sellos para indicarle a Lou y Walter Arensberg los primeros movimientos para comenzar la partida "a distancia". De esos tiempos resulta la "diapositiva estereoscópica hecha a mano" (6,8 x 17,2 cms., diapositivas montadas sobre cartón, 1918/1919).

Se trata de un "ready-made rectificado": dos vistas de un "paisaje marino" (la costanera del Río de la Plata) sobre las cuales Duchamp dibujó a lápiz la proyección de una pirámide y su reflejo. Cuando se observa la pirámide ésta parece flotar sobre la superficie del agua.

De su estada porteña resultan también las piezas de ajedrez talladas en madera por el propio Duchamp, a excepción del caballo que lo encargó a un artesano local. Todas las piezas permanecen sin firmar. Arturo Schwarz cuenta que cuando le

preguntó a Duchamp porqué el Rey, contrariamente a los modelos comunes, no tenía la cruz sobre la corona, Duchamp, visiblemente contrariado, contestó: " Esta es mi declaración anticlerical!".

Con el propósito de "hacer" un regalo de bodas para su hermana Suzanne que se casa en abril de 1919 con el pintor cubista Jean Crotti, Duchamp inventa el primer ready-made "ayudado". Consistía en un libro de geometría que su hermana debería colgar en el balcón de su habitación en la Rue de La Condamine en Neuilly la noche de bodas, misma. El viento, se supone, daría vuelta las paginas consultado los diversos problemas geométricos allí planteados, además del ruido.

Cuatro años más tarde, ya de vuelta en New York, Duchamp da por "definitivamente inacabado" al "Gran Vidrio".

Un año después Breton publica el primer "Manifiesto del Surrealismo". En Buenos Aires se funda la revista "Martín Fierro". Macedonio Fernández escribe: " Pero necesitaríamos otra teoría a más de la que venimos sosteniendo de la Imposibilidad como criterio de Arte". En Rusia muere Lenin y, en Alemania, otro Manifiesto se exhibe, en kioscos y librerías, como

best-seller: Mein Kampf de Adolf Hitler. El genocidio organizado tiene ya voz, lenguaje.

El mundo es en ese momento "como un rostro al que se habla y que cambia a cada palabra" , Robert Musil, "El hombre sin atributos".

El Arte acusa el golpe de la historia mientras intenta auto definirse "como medio de liberación, contemplación o conocimiento, una aventura o una pasión." , Octavio Paz. Pasión que según Philippe Soupault se resume en la prosecución de "aquello que es verdadero en este mundo donde todo es falso y convencional."

Al igual que Diógenes, y como todos los poquísimos hombres que se han atrevido a ser libres, Duchamp comprendió que la libertad no reside en el saber, sino en aquello que está después del saber.

(Fin 1era. y 2da. Entrega.)

Próxima entrega: El Vidrio mismo, leyes, principios y fenómenos.

# Ruth Benzacar

Galería de arte

Alejandro Kuropatwa

"Mujer"

Ernesto Ballesteros

en el Nuevo Espacio

18 de julio al 18 de agosto

Florida 1000

[galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

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

4313 8480

# Apuntes a la historia del arte argentino

## El situacionismo según Borges

Por Rafael Cippolini

**8** 1. No está tan mal afirmar que la historia del Situacionismo sólo es posible desde una lectura de los textos de Guy Debord (París, 28 de diciembre de 1931 / Champot – Haute Loire - 30 de noviembre de 1994) y de su biografía. De unos y otra pueden deducirse efectos, causas y elementos para provocar a éstos y aquellas. Si se trata de apropiarnos de ambos, nada mejor que acercarnos a lo escrito por Anselm Jappe (1962), el más interesante de los biógrafos del activista y pensador francés:

“Debord aspiró desde la adolescencia a una vida llena de aventuras. Siendo sus modelos Lautréamont, ensalzado por los surrealistas como ejemplo supremo del hombre opuesto a todos los valores burgueses, y el aventurero predadaísta Arthur Cravan, no piensa dedicarse a ningún arte ni cursar carrera universitaria alguna. En el festival de cine de Cannes de 1951 encuentra a un grupo que proyecta entre gritos una película titulada *Traité de Bave et d'Éternité*, sin imágenes y con una banda sonora compuesta de poemas onomatopéyicos y diversos monólogos. Eran los letristas de Isidore Isou. (...) [En éste último, rumano nacido en 1924], se encuentra ya buena parte del espíritu que luego caracterizaría a Debord y a los situacionistas, (...) la convicción que primero hay que desmontar el mundo para luego reconstruirlo bajo el signo no ya de la economía sino de la creatividad generalizada. Se declara la muerte de todo arte tradicional, y también la alternativa a éste se debe a Isou: el *détournement*, una especie de collage que emplea elementos ya existente para creaciones nuevas.”

En el verano europeo de 1953, el núcleo de la Internacional Letrista (así se autodenominaron), estaba compuesto, además de Isou, por Debord, su mujer Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon y Gil Wolman, todos ellos con una edad promedio de 21 años. Los guiaba una máxima de Saint – Just: “Las relaciones humanas deben tener por fundamento la pasión, y en su defecto, el terror”. Su programa consiste, en gran parte, en “la superación del arte” mediante la construcción de “situaciones”.

Como vimos, durante los diez primeros años de existencia del grupo, la principal técnica para lograrlo fue el llamado *détournement*.

“(…) Esta técnica del reciclaje, que deriva por un lado del collage dadaísta, y por el otro, de las citas deformadas que empleaban Marx y Lautréamont, se llama *détournement* (palabra de difícil traducción que significa desviación, pero también “sustracción fraudulenta”, “cambio de rumbo”, secuestro o extravío). Se trata de una cita o, en general, de una nueva utilización que “adapta” el original a un contexto nuevo. De este modo, se aspira también a superar el culto burgués de la ori-

ginalidad y la propiedad privada del pensamiento. En algunos casos se pueden aprovechar productos de la civilización burguesa, incluso los más insignificantes, como la publicidad, cambiando su sentido; en otros casos, por el contrario, cabe permanecer fieles al sentido del original – una frase de Marx, por ejemplo – cambiando su forma. Mientras que el collage dadaísta se limita a la desvalorización de los elementos, el *détournement* se basa en una dialéctica de desvalorización y revalorización, negando “el valor de la organización anterior a la expresión”. Los elementos reciben así un nuevo sentido. (...) El *détournement*, teorizado sistemáticamente en un artículo de Debord y Wolman en 1956, fue uno de los aspectos más característicos de los letristas y los situacionistas: los cuadros kitsch repintados por Jorn, los comics con textos nuevos, etc.” (A. Jappe).

En julio de 1957, en Cosio d' Arroscia, en la costa de Liguria, ocho personas, lideradas por Debord fundan la Internacional Situacionista, con el fin de superar el “nihilismo satisfecho” de la Internacional Letrista. En unos meses, la Internacional tiene miembros en Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Bélgica, Holanda, Argelia y los países escandinavos.

2. En 1967, se publica en París la obra más citada de Debord, *La sociedad del espectáculo* (Buchet-Chastel, ed). Siete años después aparece la primera traducción de este libro al castellano, *La sociedad del espectáculo* y otros textos situacionistas, realizada por Jorge Diamant para Ediciones de la Flor (los demás textos citados son el panfleto sobre la miseria estudiantil y la Declaración a los revolucionarios de Argelia y de todos los países).

Debord leía y traducía perfectamente del castellano (tradujo al francés “*Stances sur la mort de son père*”, de su admirado Jorge Manrique) y conocía esta versión de su texto.

Esta edición es contemporánea a la primera revista situacionista que se editó en el país. Aunque curiosamente la técnica del *détournement* haya sido practicada en Buenos Aires cuarenta años antes de la citada fecha y por nada menos que Jorge Luis Borges.

3. En 1933, Natalio Botana, fundador y director del diario *Crítica*, encarga a Ulises Petit de Murat la dirección de la “*Revista Multicolor*” de los sábados. El primero convoca a su vez a Borges, invitándolo a codirigirla. Ante su sorpresa, Borges, acostumbrado a entregar sus originales con terribles retrasos debido a correcciones infinitas, se entusiasma ante la posibilidad de ejercer un oficio lleno de presiones y en el que los minutos cuentan. Allí debería traducir, encargar ilustraciones, redactar notas, corregir las pruebas y completar páginas.

Esta revista – suplemento, de ocho páginas color ilustradas de 58 por 45 centímetros, se editó entre el 12 de agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934 (61 números en total). Se ar-



maba en un edificio de la calle Salta destinado exclusivamente a las ediciones en color.

En estas páginas Borges publicó a sus autores preferidos: Chesterton, Jack London, Manuel Peyrou, Bret Harte, Santiago y César Dabove, Marcel Schwob, Kipling, Xul Solar y H.G. Wells, entre otros. Muchos de éstos los retomará para su Antología de la literatura fantástica, de 1940, realizada junto a Silvina Ocampo y Bioy Casares, y aún para los Cuentos breves y extraordinarios, selección realizada con Bioy en 1955. Ahora bien: como señala Annick Louis, la presencia más inesperada de Borges en la revista es su "intervención" de la historieta "Peloponeso y Jazmín" aparecida en la misma en la página 8 del número 14 en junio de 1934. Estamos frente al más importante *détournement* de la literatura argentina ¡cuando los *détournement* no estaban aún inventados!

4. Alley Oop es el título original de una historieta creada y dibujada por Vincent T. Hamlin, ubicada desde su aparición local, en la contratapa de la publicación, cuya nominación porteña y borgesiana fue Peloponeso y Jazmín. El autor de Otras Inquisiciones se tomó el atrevimiento hasta de modificar el nombre del autor, ya que en las páginas a su cargo éste fue Hamlin y no Hamlin. La otra historieta "fuerte" era La aventura del Capitán y sus sobrinos.

Peloponeso y Jazmín narra la historia de un cavernícola (Peloponeso) que captura y amaestra a un dinosaurio. La historieta original en inglés, una parodia prehistórica de la vida moderna de la entreguerra, rebosa de citas a la actualidad de los años treinta, a la tecnología, al cine y al arte de entonces.

"(...) Sin embargo, hay diálogos [en la versión argentina] que no pueden provenir de ninguna manera del original. En el caso de las menciones a la Ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, [un cavernícola le dice al otro]: 'Esperame junto al pasaje Barolo' (...) o 'Tomá este paquete de serpentinas por si se te ocurre ir al corso de Belgrano'. Se encuentran también referencias a costumbres o acontecimientos culturales de la ciudad como 'Que salga el Tony' o 'Prohibida la venta de 'El fuego' de Barbusse y de 'Sin novedad en el frente' de Remarque, dos de los grandes éxitos en edición popular de la época. Por otra parte, los personajes hablan en porteño y más aún, acumulan juegos de palabras. Peloponeso al refugiarse en la copa de un árbol dice: 'El médico me recomendó que no me tome la copa pero no me queda otro remedio' (...) Se asiste así a un proceso de apropiación de la historieta por parte de gente que no puede sino pertenecer al mundo de las letras. Los diálogos funcionan como un pretexto para situar los debates de los intelectuales argentinos a comienzos de los años treinta, convirtiendo a la historieta en un verdadero campo de batalla literario." Annick Louis.

5. Veamos uno de los ejemplos sobre los que llama la aten-

ción Annick Louis: Dice el clan de Peloponeso: "¡Sublevados, se acerca la mazorca rosista!". Replica la armada que ataca: "Don Lope Calderete repicaba el albadón; el gallinero del cura cacarea alborotado, ladran remotos canes. Valle Inclán: El mundo Ibérico". Respuestas del clan de Peloponeso: ""A mí no me venga con citas ni latines", "Esas son filosofías", "Y letras pedantescas", para terminar "¡Plagiario!" "¡Abajo las literaturas!" "¿Cree que no he leído el ruedo ibérico?".

En otro episodio el clan de Peloponeso se ve atacado por una horda enemiga; el troglodita acota: "Los neosensibles llevan un ataque a fondo" mientras el rey grita "¡Viva el abecedario!" y los demás: "¡Viva la sinéresis!" "¡Triunfó la elipsis!" "¡Me revientan las mayúsculas!" "¡Te digo que un tropo no es una rima a la izquierda!" "Hay que hacer algo en favor de la pureza del castellano". El enemigo, en tanto, comenta: "Vosotros que estáis allí ¿qué opináis de la erudición y la fonética?" Enseguida prosigue diciendo su clan: "Las palabras tienen su mitología", "Obligüemos a una parla cíclica", "La eufonía es mi flaco", "Voy a consultarle si mi ganglio es esdrújulo o perverso". O cuando Peloponeso grita "Todos estamos locos aquí y hacemos una confusión bárbara con Roca, Martín Fierro y otras yerbas".

Ya lo vemos, Borges adultera todos los discursos, desbarajusta todas las pretensiones, lleva los gestos más y más lejos. Las referencias resultan múltiples: no sólo la discusión cotidiana, sino la farsa histórica, la paráfrasis literaria, el chiste de salón, de mofa desmedida, la crítica ácida.

6. Al modificar los parlamentos y volver a escribir de forma por completo diversa los "globos", o sea, el habla de los personajes en Peloponeso y Jazmín, Borges reinventó absolutamente a la historieta. Insertó una ficción haciéndola funcionar dentro de otra. Si bien en la Revista Multicolor dio a imprenta originariamente las maravillosas biografías que compendrían luego su Historia Universal de la infamia, este ejercicio de alteración semiótica de un comic importado nos muestra un Borges que desnuda su veta más satírica y corrosiva. Tanto que obliga al lector a elegir su preferencia, a tensar al máximo las relaciones entre imagen y texto. La pipa de Magritte en una narración de masas.

"Un comentario del narrador de la tira: 'El rey permite al periodista de La Luciérnaga Verde que acompañe al ejército en operaciones' – no hay que olvidar que el slogan de Crítica aludía al tábano y lo había convertido en su símbolo-. Pero las cosas se ponen difíciles para el periodista que, acusado de espionaje, recibe una pedrada en la cabeza y 'luego es maltratado por haber mandado en bastardilla una noticia apócrifa'; se encuentra entonces en prisión y 'está en las cárceles de simpopolis y veinticinco naciones y 2450830021 escritores nativos piden su libertad en una nota de 14 palabras' (...) Tal como puede verse, algo no funciona en relación al texto – imagen; una parte del relato fue escamoteada para dar lugar

al episodio del periodista. Es tal vez la única de las historietas que la separación entre texto e imagen resulta insalvable y el lector debe elegir entre uno y otro si quiere encontrar algún sentido" A.L.

7. Repito: Borges hizo circular un debate literario apropiándose y adulterando las posibilidades de una historieta extranjera. En 1989, Harvard University Press publica Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century, de Greil Marcus, crítico de rock de la popular revista Rolling Stone (la edición española cuatro años después traducida por Damián Alou). Poco después Marcus le contestaba a un periodista francés:

"[No se trata de haber comparado a Guy Debord con Johnny Roten, líder de los Sex Pistols]. No me parece que sea una comparación. Se trata más bien de una argumentación que muestra como varias personas muy diferentes pueden compartir la misma voz, personas que, a mi juicio, nunca se reconocerían mutuamente por muchas razones. Me sorprendía ese grupúsculo clandestino de ambiciosos intelectuales izquierdistas que se consideraban muy serios y que durante años trabajaron en desarrollar una de las críticas de la socie-

dad moderna más duras y sofisticadas que existen; me sorprendía que esa crítica volviera a aparecer en una canción de tres minutos. Porque no creo que Anarchy in the UK sea una vulgarización, un fragmento de una idea situacionista, ni que sea una popularización de esas dos tradiciones, en el sentido de que Anarchy in the UK contiene al mismo tiempo una crítica situacionista y un gesto dadaísta. Sí, me parece extraordinario ¡Guy Debord y su banda de amigos hubieran podido estar un día en la cima de los charts!" Greil Marcus

8. Lo cierto es que Borges, contemporáneo al dadaísmo y en muchos sentidos, sobre todo en lo formal, su negación, utilizó el principio de los détournement medio siglo antes que a Malcolm McLaren, manager y cerebro de los Sex Pistols, inspirado presumiblemente en los situacionistas, se le ocurriera atravesar la boca de un afiche de la reina británica con un alfiler de gancho y escribir abajo "¿es ella un ser humano?". ¡Borges y su banda de amigos (Ulises Petit de Murat incluido) hubieran podido estar un día en la cima de los charts! Claro que el hit entonces no sería Anarchy in the UK mi mucho menos. Se titularía, claro, Peloponeso y Jazmín.

## "Respecto de la Exposición

que se dio en llamar

## "Ricardo Carreira Ejercicios"

llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires entre el 2 de noviembre de 2000 y el 31 de enero de 2001, hay que aclarar que no se trató de una exposición del artista, sino sobre el artista y parte de su obra, siendo la mayoría de las obras expuestas reconstrucciones efectuadas por Margarita Paksa."

Margarita Paksa

## Otto Dix

### grabados desde la guerra (obra gráfica 1920-1924)

una exposición del IfA  
organizada por el Goethe-Institut  
en el Museo Nacional de Bellas Artes

3 al 31 de agosto

[www.goethe.de/buenosaires](http://www.goethe.de/buenosaires)

# “Aquí nunca ocurrirá ni ha ocurrido nunca nada”

Guy Debord plagió a Ezequiel Martínez Estrada, afirma un experto franco argentino

Jorge Diamant, traductor en 1967 de la primera versión en castellano de “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord, la profética Biblia del situacionismo, se transforma en la gallega Cándida (de Niní Marshall) para conversar con su colega Ramona (en clave Lino Palacio). A través de un montaje paralelo hace chirriar al situacionismo con el pensador de las pampas, Ezequiel Martínez Estrada

Hola, ramona:

¡Mira qué sorpresa! Te hacía vestida de seda, y no de balde y palangana. Disculpa por plagiarte la idea del nombre... "El plagio es necesario", decían los situacionistas. ¡Y vaya si han plagiado! Hasta su nombre, quizás: como ese Aberastain del Facundo, ¿situacionista de San Juan, no? Discutían con "Socialisme ou Barbarie", un grupo coetáneo, impresionado con la novedad ("la barbarie les rendirá homenaje"). Pero también plagiaron sin duda a Martínez Estrada. Para que veas que soy prolija, te hice una tablilla:

<p>Los situacionistas caracterizaron la miseria esquizofrenia y orgullo ilusorios del estudiante y la Universidad, sector colonizado de la vida cotidiana, su real dependencia de la familia y el Estado bajo una apariencia de autonomía, conducido como manada de "cuellos blancos" por profesores-ovejeros (nostálgicos del tiempo en que eran guardianes de futuros amos) a las fabricas y oficinas respectivas.<sup>1</sup></p>	<p>Martínez Estrada había hablado de las Universidades fundadas para negar la incultura, del diploma-finca, y de cómo cada apóstata de su propio destino busca oprimir y sojuzgar en cuanto se levante del suelo.<sup>2</sup></p>
<p>Descripción global del espectáculo en tanto categoría central de la sociedad contemporánea.<sup>3</sup></p>	<p>El urbanismo (con su maestro de ceremonias, el intendente), como ostentación del poderío, figura del capital. Nuestra Bayreuth es la Exposición Rural <sup>4</sup> y el consumo de cablegramas da nuestro estado de cultura por la incorporación de imágenes, formas sin sustancia, remedos grotescos.<sup>5</sup></p>
<p>La economía que ha sometido a los hombres totalmente <sup>6</sup>, la economía desarrollándose para sí misma, a través de la gestión totalitaria de las condiciones de existencia <sup>7</sup>, la economía que transforma al mundo, pero lo transforma solamente en mundo de la economía <sup>8</sup>, la extrema cuantificación de los intercambios que reduce al hombre a puro objeto, sometido al principio cibernético de organización.<sup>9</sup></p>	<p>Temprana denuncia en Martínez Estrada del crecimiento hipertrófico en los pueblos nuevos de la población, los rendimientos, los aparatos mecánicos y las formas superiores del saber que oculta un déficit de sustancia vital: cada rascacielos hace más improductivo el pedazo de tierra alejado <sup>10</sup>; el reino de lo cuantitativo, el metro que somete a pie, yarda y toesa se instaura y la nación fue kilómetros cuadrados, población, exportaciones, importaciones, número de funcionarios y edificios <sup>11</sup>. La ecuación capital + subsuelo hace del hombre una herramienta deteriorada <sup>12</sup>; y el que viene a ganar dinero aspira a efectos espirituales y sólo consigue efectos cuantitativos: el ansia de progreso indefinido oculta una gran miseria <sup>13</sup>, ya que el pionero domina a las fuerzas ambientales y es su juguete <sup>14</sup>; el dueño de una casa es el dueño de un instrumento de especulación, es su propio inquilino ideal... <sup>15</sup> y en torno de sí (el Estado) el Leviatán que devora corazones y cerebros promueve una vida rica y sustanciosa, que carece en sí de ningún significado.<sup>16</sup></p>
<p>El espectáculo se presenta como producción circular de aislamiento de las muchedumbres solitarias, de los individuos aislados juntos.<sup>17</sup></p>	<p>Los seres están juntos porque ocupan un lugar próximo, como si viviéramos en el tren y en el teatro. No están en lugares próximos porque vivan juntos <sup>18</sup>; el ómnibus como símbolo de máxima contigüidad y aislamiento; y la casa de departamentos, como símbolo de la vivienda incomunicada.</p>

<p>Crítica situacionista de la geografía humana y el desordenamiento territorial. Dice Débord:</p> <p>"las 'nuevas ciudades' delseudocampesinado tecnológico inscriben claramente en el terreno la ruptura con el tiempo histórico sobre el cual fueron construidas, su divisa puede ser: 'Aquí nunca ocurrirá ni ha ocurrido nunca nada'. Es muy evidente que las fuerzas de la ausencia histórica comienzan a componer su propio paisaje exclusivo, porque la historia que debe ser librada en las ciudades no lo ha sido todavía".<sup>19</sup></p>	<p>En Radiografía de la Pampa se enfatiza la inhistoricidad del paisaje, compuesto de piezas etnográficas rebautizables: "técnicamente en estas regiones no hubo nada ni ocurrió nada".<sup>20</sup> Se describe la ciudad de La Plata, en que el espacio geométrico de su cuadrícula es una categoría apriorística de una serie de fenómenos. "También se la dotó de una catedral, de un frigorífico, de un hipódromo. Son las atracciones fuera de programa para sostener el espectáculo que decae y atrae al transeúnte y al forastero".<sup>21</sup></p>
<p>"En adelante el espacio libre de la mercancía es modificado y reconstruido a cada momento para volverse cada vez más idéntico a sí mismo, para acercarse mejor a la monotonía inmóvil"<sup>22</sup></p>	<p>El cambio se da en los signos exteriores y en la ubicación de los negocios<sup>23</sup></p>
<p>Las que reinan y son jóvenes, son las cosas que se persiguen y reemplazan unas a otras"<sup>24</sup></p>	<p>El hombre acumula, multiplica y reproduce rutinariamente. Son las cosas las que crean innovan y varían.<sup>25</sup></p>
<p>"La dictadura del automóvil, producto-piloto de la primera etapa de la abundancia mercantil, se ha inscrito en el terreno con la dominación de la autopista, que disloca los antiguos centros e impone una dispersión cada vez más acentuada" (Francia, 1967)<sup>26</sup></p>	<p>El automóvil responde a una ostentación, no a una verdadera necesidad; su uso no constituye una solución, sino un problema, es descontar el porvenir en cuotas. No venía a resolver un problema de transporte, sino a pasar por encima de los lugares vacíos, como un puente de fuerza (Argentina, 1933).<sup>27</sup></p>
<p>Vaneigem describe el universo de la humillación y la agresión, bases de la economía de la vida cotidiana, la máscara social que recubre seres y objetos<sup>28</sup>; y el universo del rol, jerarquía estereotipada; el peso de lo inauténtico suscita una reacción violenta y casi biológica del querer vivir.<sup>29</sup></p>	<p>Detrás de la tapia porteña, está la invasión agresiva de miradas, voces y actitudes hirientes. Las relaciones están regidas por un infrateatro: seudoamor, seudoaltruismo, seudoamistad (la amistad = un percance desolador entre yoes postizos). La existencia entera está regida por el complejo de inferioridad y un sentido morboso del ridículo, farsante del destino. La existencia deviene un estorbo. Y en cada soñador bidimensional y cinematográfico hay un suicida asesinándose a mansalva; es un rayo catódico: despierta a su alrededor un torbellino psíquico de temor y acaso de admiración; cierta resonancia íntima conmueve la materia viva que atraviesa y agita. Luego, cae dentro de su sueño y de la pantalla que lo traga como víctima encandilada.<sup>30</sup></p>

Notas

1. "De la Misère en Milieu Etudiant" (Sobre la Miseria Estudiantil") incluido en Guy Débord, La Sociedad del Espectáculo (1ª ed. francesa: La Société du Spectacle, Buchet-Chastel, París, 1967), junto con otros textos situacionistas, traducción al castellano publicada por Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974, esp. Pp. 37-39.
2. Ezequiel Martínez Estrada, Editorial Losada, Buenos Aires, 1961 (5ª edición), p. 314, p. 265 y p. 269.
3. Débord, óp. cit., capítulo 1.
4. Radiografía de la Pampa, p. 199, p. 207, p. 235
5. Ibíd. P. 96.
6. Guy Débord, La Sociedad del Espectáculo, óp. cit., § 16.
7. Ibíd., § 24.
8. Ibíd., § 40.
9. Raoul Vaneigem, Traité de Savoir Vivre à l'Usage des Jeunez Générations, Gallimard, París, 1967, capítulos VIII-IX.
10. Radiografía de la Pampa, p. 173
11. Ibíd., p. 98 y p. 152.
12. Ibíd., p. 128.

13. Ibíd., p. 140-142.
14. Ibíd., p. 107.
15. Ibíd., p. 201.
16. Ibíd., p. 272.
17. Débord, óp. cit., § 28.
18. Radiografía de la Pampa, p. 145; y, para los conceptos reproducidos inmediatamente después, cf. p. 202.
19. Débord, óp. cit., § 177.
20. Radiografía de la Pampa, p. 121-122. Cita textual: p. 91.
21. Ibíd., p. 305.
22. Débord, óp. cit., § 166.
23. Radiografía de la Pampa, p. 105.
24. Débord, óp. cit., § 62.
25. Radiografía de la Pampa, p. 174.
26. Débord, óp. cit., § 174.
27. Radiografía de la Pampa, p. 311.
28. Raoul Vaneigem, óp. cit., capítulo IX, acápite 2.
29. Ibíd., capítulo XV.
30. Radiografía de la Pampa, pp. 202-203, 169-170, p. 115, p. 280, p. 279, p. 142-143.

También Martínez Estrada pudo haber sido víctima de un suicidio biológico, al regresar de su isla de utopía, donde comparó directamente, en español (Débord diría "en castellano") la realidad con su sueño. Por ignorar la relatividad, con z, del socialismo, incompatible con el modelo de Nina Potápova (donde digo Bernstein no digo Bronstein sino que digo Einstein, ¡gracias Diego!). Débord se fue matando a vino tinto y lento, y luego se suicidó, acaso injustamente culpabilizado por haber provocado la implosión del marxismo, catalizando la caída del lamentable Muro. ¿Ignoraba que tanto el "espectáculo difuso" - adaptación y "containment" - como el "espectáculo concentrado" - resultante de la gula guerrera común al Gulag y al Holocausto - tenían en el marxismo más que una teoría genética un hecho generador? Como aquellos chavales que, para volver, azucaran ligeramente el líquido de limpiar vidrieras. "Poluwanie na moczu", repetía Don Andrés Wajda, ese señor polaco de la planta baja. ¿Te acuerdas Ramona?

En el fondo, el interlocutor natural de un militante antimundialización, hasta adentro de su cuerpo, es un OGM. Es terrible... Claro, un cristiano, como San Agustín, está con su Ciudad de Dios. Si además es católico, tiene, igual que Chesterton, su Hombre que fue Jueves (¡nuestro día de salida, Ramona, nuestro día de salida!). Si encima es jesuita, no sólo tiene la polenta, cuñataí, de hacerla durar dos siglos esa Ciudad, sino que ladinamente, como ese portugués, el padre Vieira, se hace birlar por Marx, el afanancio, la teoría de la plusvalía. Si por añadidura es francmasón, no sólo nace en Yapeyú, consigue mejores interlocutores que el de Chávez. Y si encima es escocés, reconoce herencia jacobita. Como quizá tú, sin saberlo, Ramona. Pero los jacobinos, que tanto le deben a los Estuardos, son muy desagradecidos. Y ahí vuelve a lanzarse otra vez toda la Menesunda. O, mejor dicho, toda la Menuhinesunda.

Y al respecto, Ramona, puesto que yo sé que habéis trabajado en casa del Señor Di Tella, reconocedles a los situacionistas el haber acuñado por lo menos una frase profética y original: "monstruo leninista-yugoeslavo".

Bueno, yo que tuve por mentores a Niní Marshall y al sobrino de su personaje Pola Slatki, te felicito por la reciente adhesión de Mónica, pero por favor te pido, no me adoses tu famosa coetilla. ¡No eres peruana ni peruanista! ¡Si no toda tu revista y el mundo entero parecerán una gigantesca coetilla!.

Un chic sentimiento de tu  
Cándida

# Luisa Pedrouzo

## Galería de arte

Inauguración  
septiembre 2001

Cristina Schiavi  
Cristina Piffer  
Marcela Astorga  
Marcela Cabutti  
Claudia Fontes  
Mónica Van Asperen  
Marcelo Grosman  
Hugo Vidal  
Daniel Ontiveros  
Elba Bairon  
Alicia Herrero  
Leonel Luna  
Nushi Muntaabski  
Raúl Flores  
Miguel Ronsino

Arenales 834  
4833-1557  
Luisa\_pedrouzo@interar.com.ar

# Llaman a Manliba

## Dos críticas de los primeros '60 arremeten contra la vanguardia

Por Ana Longoni

En estos tiempos de recuperación de los hitos del arte sesentista, no está de más recordar hasta qué punto la crítica —tanto desde una mirada esteticista como desde una política— se mostró imposibilitada de asimilar las nuevas búsquedas y se ensañó con las manifestaciones vanguardistas más rupturistas. En este caso, la selección de algunos fragmentos alcanzará para mostrar la patética evaluación que se hizo, en publicaciones muy distintas entre sí, de algunos eventos que tuvieron lugar en la galería Lirolay, dirigida con ojo avisor y apertura inusual por la francesa Germaine Derbecq, como la exposición de Arte Destructivo (1961) y las muestras de las “cosas” de Rubén Santantonín (1961 a 1964). Más allá de las diferencias de tono —conciliatoria comprensión, en el primer caso, franca adversión en el segundo—, ambas notas coinciden a la hora de catalogar de basural nada festivo a las exhibiciones en cuestión. El snobismo y la falta de un “espíritu genuino” son otras muletillas reiteradas para descalificarlas.

“Del Arte” no es un pasquín marginal, sino de una revista que promueve la modernización cultural y el arte de vanguardia (de ciertas vanguardias). Cuenta con firmas como Romero Brest, Squirru, Brughetti, Córdova Iturburu, entre otros. En la nota “Triste fiesta del Arte Destructivo” (en: “del Arte”, Publicación Mensual Panamericana, Buenos Aires, nº 6, diciembre de 1961), firmada por E.A.Z. [posiblemente Enrique Azcoaga, secretario de redacción de la revista], podemos leer los siguientes pasajes comentando Arte Destructivo:

“Del 20 al 30 de noviembre de 1961, en la Galería Lirolay (Esmeralda 868), un grupo compuesto por Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Alberto Wells, celebraron una verdadera exposición colectiva. (...) Las salas de la galería citada no se vieron llenas de cuadros y esculturas de acuerdo a un concepto inteligentemente avanzado, sino de una serie de objetos ‘viejos, rotos, despanzurrados’ reunidos por los responsables. (...) Vimos la exposición, como es lógico, los que queremos estar de ida, (...) encontrándonos (que) habían conseguido un basural ‘artísticamente’ montado, un conjunto verdaderamente trágico; un cuarto de trastos viejos ‘modernamente’ dispuestos, con un regusto romántico desde nuestro punto de vista inadmisibles y con un deseo de exhibir —no de expresar— lo que de ninguna manera puede admitirse como ‘tirar-

se de cabeza en lo desconocido’.

Nuestros amigos —porque a todos los consideramos como tales— (...) reunidos para montar un pobre escenario zaparrastroso, convencidos de que existe actualmente una marcada tendencia hacia la destrucción en el mundo, se dieron el lujo de descansar de sus interesantes aventuras personales, para conseguir algo sencillamente inaceptable en cualquier terreno artístico: literatura escenográfica.(...)

‘Destructivos’ argentinos del destructivismo pueril y casi nada de acuerdo con lo mantenido en su ensayo por Aldo Pellegrini, el arpilleresco, despanzurrado y lastimoso reducto construido para llevar a cabo la anunciada tentativa, no hubiera necesitado de un fondo musical para ahuyentar un vacío, una falta de espíritu, una carencia de ideas, un aburrimiento decorativo de modestísimo ingenio, que dieron por resultado el escenario literario más superficial y más pompier, en consecuencia, de cuantos cabe imaginar.

(...) Un ‘montaje de ruinas’ no destruye nada, no revoluciona nada; se convierte, por lo menos desde nuestro punto de vista, en una dársena pestilente de lo vacío y lo putrefacto. (...) Reunir baños sucios, paraguas rotos, chimeneas gastadas, etcétera, nos parece lúgubre, románticamente ingenioso, pidiendo mil perdones al ingenio destructor, al ingenio fertilizante y vivo. La ‘Feria de la destrucción’ que vosotros lograsteis fue un crepúsculo residuario, un montaje de cosas inútiles al servicio de lo inútil, un epílogo más que un principio, y eso no nos parece cosa de jóvenes, de heridos positivos, de revolucionarios en suma y en el mejor sentido de la palabra.

(...) Esperamos —nos parecería innoble lo contrario— que no veáis en nuestra franca repulsa una turbiedad interesada, partidista. Sino el deseo de que quienes tenéis la vida por delante, de que quienes constituís parte indiscutible del futuro vital y artístico argentino, penséis en la síntesis necesaria de tantas y tantas tentativas como el arte moderno ha devorado. (...) Romper con todo lo mediocre es el principio natural del aire. Cocerse en el caldo turbio de una destrucción insanamente tonificadora nos parece tan impropio como tratar de comunicarnos con formas prestadas, o de valernos de lo físico de la materia de sus grietas para no alumbrar heridamente nuevos caminos”.

La segunda nota, “La ‘nueva pintura’: ¿arte o negocio de la reacción?”, firmada por Gustavo A. Valdés (c. 1964), apela a la diatriba y al insulto contra los realizadores de Arte Destructivo y varios otros artistas experimentales, y es sintomática de la lectura de gran parte de la izquierda, que acusó a la vanguar-

Ana María Telesca  
lee a ramona en su casa

Alicia Messing  
sigue coleccionando ramona

Marta Begué recibió una suscripción  
como regalo de cumpleaños

Beba y Ricardo Piglia  
tienen a ramona todos los meses

día de extranjerizante y poco o nada revolucionaria. Nótese el reiterado uso de las comillas con un incierto fin irónico.

“Del techo de la habitación pendían unos extraños artefactos de alambre y arpillera pintarrajeada, colocados a diferentes alturas. Una damisela de rigurosas medias negras y botas de media caña a la moda hacía rotar uno de dichos artefactos, aproximando su oído al mismo con un gesto de éxtasis. Del baño ubicado a escasa distancia llegaban los ruidos atronadores producidos por un grabador: la ‘música concreta’ dio paso después a las estridencias de un twist. La damisela de las medias negras empezó a contornearse rítmicamente haciendo girar más rápido el artefacto colgante. (...) Esto sucedió en Buenos Aires y no era, como pudiera parecer una ‘fiesta’ de retardados mentales: era la exposición de ‘Cosas’ del ‘escultor’ Santantonín, uno de los más característicos ‘artistas de vanguardia’, en la Galería Lirolay. Esta exposición es un fiel exponente de la deshumanización de la ‘última’ pintura argentina y de su sectarismo reaccionario y antipopular. (...)”

Concebido el ‘arte’ plástico como una actividad fundamentalmente comercial es lógico que sus cultores traten desesperadamente de llamar la atención del posible comprador apelando a toda suerte de recursos publicitarios, que cumplen el mismo papel que la tradicional víbora de los charlatanes de feria. Uno de tales recursos, sumamente eficaz en razón de la imbecilidad congénita del público ‘snob’ que ronda las galerías, consiste en el escándalo artístico posteriormente convertido en ‘estilo’ gracias a los buenos oficios de la crítica ‘de vanguardia’. Este método no excluye el cinismo ni la burla sangrienta. En 1961 un grupo de aventureros organizó en una ‘prestigiosa’ galería céntrica una muestra de ‘arte destructivo’: se trataba simplemente de reunir todo tipo de objetos comunes (chimeas, carruajes, cocinas, etc.) meticulosamente golpeados, abollados y semidestruidos (en ‘eso’ consistía el arte), los que daban al local el aspecto de un auténtico basural... artístico.(...) [Arte Destructivo, en Lirolay] Otro día, un buen señor incapaz de expresar con recursos limpios su ‘tema’, recurre al expediente de empapar su camisa en un tarro de pintura y colgarlo del ‘cuadro’; entusiasmado, colgará después su pijama y otras prendas interiores (...) [Grupo Sexteto, en MNBA]. Otro señor, para no ser menos, traslada al salón de exposiciones, cuidadosamente clavada sobre una tabla lustrada, una sucia canaleta de desagüe [Wells, en MAMBA]. Todo eso da ánimos a una señorita debutante y mentalmente subdesarrollada que sustituye la imaginación creativa y el talento por retazos de yeso de uso ortopédico con los cuales ‘arma’ figuras vagamente

antropomórficas y sumamente repelentes que encuentran rápidamente (la estupidez da para todo) ávidas compradoras entre las damas psicoanalizadas del barrio norte [Delia Puzzovio, en Ver y Estimar].

(...) ¡Y todo esto dicho y hecho por argentinos en 1964 en un mundo convulsionado y recorrido por la revolución! O sino, es un señor que viene y derrama sobre grandes lienzos tarros de pintura que corre sobre ella, la desparrama en todas las direcciones, se pone echo un asco salpicando de paso a los papanatas que lo observan admirados fundando de este modo particular una ‘escuela’ pictórica: el tachismo. O sino se inventa la ‘pintura-espejismo’ cuya más refinada expresión, según relata entusiasmado un cronista de Primera Plana, consistía en un artefacto instalado en la aristocrática galería Witcomb, en el cual el pituco de turno se miraba en un espejo cuyo marco no era sino ‘un objeto doméstico, de uso corriente en los cuartos de baño’ (... obviamente un inodoro) rodeado de fotografías de sinuosas cultoras de strip-tease. (...) [Macció, Polese-llo, Seguí, en Witcomb].

(...) Y es esa misma crítica —si se puede llamar así— la que ignora tozudamente la obra de aquellos artistas plásticos verdaderamente audaces: aquellos que intentan reflejar en sus telas o murales el drama del pueblo, la miseria, la explotación y la rebeldía del hombre de nuestro tiempo y, como buenos fariseos, únicamente se acuerdan de ellos cuando son consagrados internacionalmente (caso de Antonio Berni, silenciado por la crítica por espacio de veinte años en mérito de su militancia política y ‘descubierto’ cuando obtuvo el Gran Premio en la XXXI Bienal de Venecia en 1962), o Ricardo Carpani, cuya plástica ha reflejado vigorosamente la potencia la potencia revolucionaria de nuestra clase trabajadora y cuya definición peronista le ha vedado todo acceso a estos círculos ‘áureos’.

Para terminar queremos que quede bien claro que no objetamos la búsqueda de nuevas formas de expresión creadora. Criticamos en este caso, el sentido profundamente reaccionario, aristocratizante y servil que las informa, y los denunciamos como síntomas del agotamiento vital de sus cultores y de descomposición de la clase a la cual representan y sirven. Porque a pesar de todo existen artistas verdaderamente identificados con su pueblo. (...) Los otros, los que trafican con la falsa angustia, los que comercian con la pose melodramática, los de la barbita postiza, los embaucadores y falsarios, los bufones de la oligarquía, serán barridos definitivamente por el huracán de la revolución”.

Daniel Socias  
lee a ramona en su baño

Victoria Ruiz  
sigue coleccionando ramona

Andrés Di Tella y Cecilia Zperling  
se suscribieron a ramona

Sandra Russo  
tiene a ramona en su mesa de luz

# Mas allá de lo

Ernesto Ballesteros (1963) y Daniel Ontiveros (1963) se juntaron, el 14/7/01 a las 16:00

(...)

Ernesto Ballesteros ...según como uno vea el mundo. Hay gente que ve al mundo de una manera, que le cabe hacer esto o aquello. Por eso podemos convivir, porque no todos vemos al mundo de la misma manera.

Daniel Ontiveros Pero disponer todo sobre la individualidad y la necesidad de efectuar esa situación única... Además de producir una gran ansiedad, malestar... es muy engañosa. Cuesta pero que hay tener un ejercicio de humildad para comprender que uno que no es más que un puntito o que una rayita y que las intersecciones a veces son bárbaras y a veces se van por otro lado y a veces son las que van a ser rescatadas y a veces no...

EB Sí y aparte siempre predomina el movimiento colectivo, es el que le da forma a las cosas. Las partes pueden tener su movimiento propio, pero no hace al conjunto. Eso pasa con todo, con las estrellas, con la células, con todo.

DO Yo creo en una cosa así y obviamente creo que hay individualidades, no todos juegan como Maradona, y creo que existen las individualidades, pero en el lugar que le corresponde al arte eso es muy engañoso, es muy difícil saber exactamente quien está jugando como Maradona, tenés intuiciones, intensiones, o un background como para tratar de ver para que lado vos querés que se dispare la cosa, o la cosa se dispara, o además se dispara sola por el tema de cualquiera. Yo muchas veces, por ejemplo, pienso que mirar la historia en ese sentido es interesante. Es muy divertido para mí mirar, por ejemplo, un catálogo de una galería y ver el staff de hace diez años, quince años. Algunas figuras que deslumbraban y han desaparecido y que no tienen ningún interés, otras que no figuraban y que son figuras ,y así, en la historia del arte pasa lo mismo, cómo de repente cobran importancia ciertas líneas, por ej., lo que hablabamos de Duchamp en Buenos Aires. Por ejemplo, lo importancia de Duchamp y la importancia de un Chagall por ejemplo. Nadie va a desconocer a Chagall como un gran artista, pero en el desarrollo de lo que fue la segunda mitad del siglo veinte.

EB Si, Duchamp

DO Y sin embargo, tomados los dos en la misma época, la influencia de Chagall era mucho mas fuerte. Ese tipo de reacomodamiento que se dan , y que se dan por eso de que cada época busca en la historia lo que realmente se adecua o lo que se cree ver como su problemática; y esto se da en gran escala en la historia del arte, se da en la historia en general y se da ...

EB En la familia se da...

DO Exactamente, se da en nuestro microclima acá de cor-

to circuito, circuito corto artístico acá, de cinco cuerdas alrededor de Florida y Santa Fé. Es así. Lo que parecía ser no es, lo que era... ah no, y aquel que estaba allá al costado, mirá era aquel, no era éste.

GB Los balances, ¿cada cuánto se pueden hacer? Si es que se pueden hacer.

EB Siempre hay como una ansiedad por hacer balances alucinante.

Los balances los tienen que hacer otros, una vez que uno falleció. Uno puede hacer un balance a corto plazo de una década, pero ese balance yo lo veo siempre en movimiento que fluctúa. No es lo mismo el balance de los ochenta en los noventa, que ahora ,y en treinta años, vamos a hablar de los ochenta como qué buenos los ochenta y ni bien pasaron los ochenta todos decíamos qué horribles los ochenta. Pasa eso. No es importante el hecho, sino el hecho indivisible de lo que estábamos hablando.

DO Igual yo creo que también hay períodos irremediablemente muertos, irrescatables...

EB Sí, a full.

DO ...Perdidos, tiempos perdidos, tiempos oscuros, tiempos lumínicos.

EB Y este país tiene un montón.

DO Y está en la inteligencia hacer balance. El balance vos lo vas armando en tu cabeza, todo el tiempo, es inevitable, pero depende de la inteligencia, la lucidez de cada uno el que eso sea más estricto y cercano a la realidad y no engeñado por la luz o el comentario de lo que parece que era la marquesina ,que se yo. Las luces del centro a veces hacen que uno se choque con los cordones pero...que se yo...

(...)

DO La redefinición del concepto de arte en el trabajo del arte es así.

EB Aparte, es un trabajo arduo y por el cual como tantas otras cosas, uno no tendría que esperar nada a cambio. Después del arte contemporáneo que no hizo otra cosa que decirle al observador, bueno mirá esto es arte, disfrutalo, pero esto te está enseñando a disfrutar de los sonidos, de los colores , de las formas fuera del arte. Después de eso, cómo hace el artista para volver a agarrar el volante digamos, si ya les dijo disfrutaban de la belleza afuera...Entonces ahí uno tiene que relajarse y ver como, con el tiempo, todas estas partes que somos no importa nuestra intención, van a dar forma a una cosa nueva que las partes no vamos a dominar, pero que va a tener la forma de la necesidad. Si hubiera algún genio por acá vislumbraría esa necesidad y se pondría a hacerlo y después quedaría en los libros como un adelantado. Yo todas las no-

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pu



# generacional

horas en el taller del Negro de la calle Funes, para hablar

ches trato pero no se me ocurre nada (risas).

DO Yo creo que es algo de eso y también creo que en la particularidad que se da de acuerdo a circunstancias, de acuerdo a lugares, de acuerdo a...Es decir, que no solo se define en el tiempo histórico, sino en el lugar geográfico. El condicionante circunstancial define de manera constante. O sea y ahí vas al punto de si es necesario o no socialmente el arte. Si cada sociedad produjo un arte diferente y acuñó un concepto diferente de arte para entenderse, para entender al mundo. Ahí entra para mí a tallar la particularidad de lo que se puede hacer acá, allá o más allá y hasta que punto no es bueno hacer lo mismo que allá y hay que producir lo que hay que hacer acá. Viene por ese lado. Lo que hablábamos ayer a la mañana y yo decía que hay que tener mucho cuidado cuando una va a la particularidad sobre la visión del color local, la visión del turista o la visión del extranjero, la visión de quien busca la exaltación de lo exótico por la particularidad; con quien (eso lo define muy bien Borges) relata las cosas como son o canaliza las cosas como son o como sirven o como la ven, o lo que necesita y no lo necesita mostrar, exhibir, querer ver..

GB Lo que hablábamos hoy en el centro¿ que sería? (risas)

DO Sería por ejemplo, la visión de Delacroix sobre los odaliscas o la casa de leones es una visión, evidentemente romántica que le sirve a Delacroix y a Francia pero que no le sirve a Argelia. ¿Sí? Lo mismo digo que acá hay una serie sucesiva de visiones que hacen hincapié en el color local, en este tango for-export. Hay una serie de visiones que hacen al color local porque sirven para exhibirlo y Argentina tiene una visión muy mesocrática como dominante que hace que ciertas particularidades sean escondidas y otras exhibidas. Por ejemplo, el grotesco es una visión mesocrática de ciertas circunstancias que se dan o que se dieron. La visión del grotesco implica una cierta visión descendente. Puede ser condescendiente o despectiva pero siempre es descendente. De la misma manera, la visión del color local o la visión de mostrar lo exótico, simplemente por mostrarlo, es una visión turística o de patrón de estancia que pinta a un peón o un gaucho desde las instalaciones del Jockey Club... Quiroz por ejemplo, la mirada de Quiroz.

EB Viste que se conoce Juanito pero no se conoce el cocodrilo, el monstruo de Berni ese.

DO Berni digamos que un poco tuvo que vivir de eso, pero la tenía clara.

EB Sí claro, por eso tiene cocodrilos y tiene todo eso.

DO No es una casualidad que, con todo lo que pasó en es-

te país, y la gente conoce a Soldi.

EB Ahora ya no, ya pasó el tiempo pero Soldi era...

DO Hoy hay media página en Clarín de Soldi diciendo que hay una gran muestra. A eso me refería, a esa versión mesocrática, bastante jodida que hay en Argentina. La visión Victoria Ocampo de la vida. Muy jodida, no vamos a decir bastante jodida, muy perniciosa. Ha sido muy destructiva para la sociedad ese tipo de visión que sigue siendo la dominante y sobre todo en los circuitos del arte. De eso estoy plenamente convencido.

EB Es muy graciosa también la visión que se tiene del mundo del arte en cada sociedad y acá tiene una forma muy graciosa. La gente sigue pensando en el artista como bohemio. Te pregunta: "¿y vos que haces?" ¿turismo ?.Pero todos saben si Fito Paez canta bien o mal, si García está tomando esta droga o aquella. En la pintura no tenemos esa suerte.

DO O al contrario.

EB Tenemos esa suerte.

DO Tenemos esa suerte de no estar bajo el spot.

EB Aparte, es muy patético cuando te quieren poner bajo el spot. Por ejemplo, el otro día fui a ver una película francesa que estaba bárbara, ahora, cuando se trata de representar a un artista o la relación artista-galerista, le pifian. Por ejemplo en esta película el pibe iba a ver la galería, no le daba bola a nadie y miraba la galería porque iba a exponer ahí, y miraba para arriba...entonces vos decís...

GB Va a colgar cosas.

EB Claro, y después la muestra era un cuadrito de 50 x 70. Ese es un error garrafal, es como un desconocimiento, como que no solamente pasa acá. Es un quehacer bastante escondido.

DO Es un quehacer bastante escondido, pero por otro lado hay una explotación por parte de algunos artistas de la visión romántica del artista. Una explotación interesante, sacarle un beneficio.

GB ¿Interesante?

DO Interesada.

EB Sí, pero también es interesante como cada animalito se hace su guarida.

DO Y puede ganarse la vida. Y algunos se ganan la vida bien, vendiendo lo que la gente espera que ellos sean.

EB Por lo general, el arte va a la cabeza, después todo eso se va banalizando, lo agarra la publicidad.

DO Un caso paradigmático, pero hay más sofisticados, en la revista de Clarín había unas fotos de Perez Celis, grandes cuadros chorreados, eso garantiza expresión, expresividad.

EB Horribles.

ueden leerse completas en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# Diferenciación y conexión. Arte y colectividad después del posmodernismo

El investigador de la Universidad de Pensilvania discurre sobre el estatuto del objeto de arte contemporáneo

Por Reinaldo Laddaga

Voy a abordar la cuestión que nos reúne desde un ángulo, en cierto modo, lateral: desde la perspectiva de la suerte del arte en estos años. Y voy a abordarla desde una perplejidad. Desde la perplejidad, que confieso haber experimentado últimamente, a causa de la aparición, desde comienzos de la década pasada, de un cierto arte (de artistas, en general, nacidos en torno a 1960) que, a primera vista, pareciera recobrar algunos motivos de las que han venido a llamarse “neo-vanguardias” (desde la Internacional Situacionista hasta Marcel Broodthaerts, Allan Kaprow o Hélio Oiticica), aunque imprimí dándoles torsiones decisivas. Me refiero, por ejemplo, al indonesio y argentino Rirkrit Tiravanija, al austriaco Thomas Hirschorn, al colectivo holandés del Atelier Van Lieshout. O al cubano y americano Jorge Pardo, en quien voy a detenerme. Los primeros trabajos importantes de Pardo (que nació en 1963) son de finales de los 1980ís, pero los más significativos han tenido lugar en los últimos dos o tres años. Permítanme describir, muy brevemente, dos de ellos. En 1998, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles le ofreció una exhibición, y Pardo propuso que se construyera, en un terreno algo apartado, una casa de la cual diseñaría hasta los últimos detalles (el edificio pero también los muebles, los apliques, las cortinas) y donde se instalaría, por un tiempo, una espléndido conjunto de un centenar de lámparas que acababa de realizar. La casa se abriría al público, entre las 9 y las 5 de la tarde, durante un par de meses (el mismo par de meses durante los cuales se expondría una muestra de reservas del museo que él habría escogido y montado). El artista, cumplido este plazo, se iría a vivir allí (esto es lo que ha sucedido).

El segundo proyecto ha tenido en lugar en la Fundación DIA, que, hace poco, le propuso realizar un trabajo para el edificio que tiene en New York. Quizás algunos de ustedes hayan estado en ese sitio. Se trata de una vasta edificación de cuatro pisos en el barrio de Chelsea, que la institución ha dedicado, desde hace algunas décadas, a exponer arte de vanguardia. La planta baja, donde está la entrada, solía alojar un hall pequeño donde se vendían unos pocos libros, a unos metros de un escueto mostrador donde se compraban los boletos, cerca de un ascensor discreto. Desde este espacio, se accedía a un gran ámbito de forma algo irregular, donde le sugirieron a Pardo que instalara lo que quisiera. El artista propuso una reforma general de esta planta baja. Se derrumbó una pared que dividía el espacio de recepción de un garaje contiguo y se construyó una considerable librería. Todo ha sido diseñado aquí por Pardo: los mosaicos del piso (verdes, naranjas, amarillos más bien pulidos), unos vagos murales en las paredes,

la distribución de los sillones (aunque no los sillones mismos), las estanterías de los libros, unos pequeños escritorios donde se han puesto monitores donde pasan videos seleccionados por él mismo, el espacio de ventas, la caja, los portones. Y la decoración (usemos la palabra, por economía, como hemos estado usando, por economía, las de “arte” y “artista”) de las oficinas, que atisbamos, pero no alcanzamos a ver, porque son sólo a medias accesibles desde esta librería. Si podemos pasar a través de un corredor donde se ve, en una pared, una edificación incierta al mostrador donde se compran los boletos, que se encuentra ahora muy cerca de unos armaritos donde, para nuestra conveniencia, podemos dejar los bártulos y abrigos. Con los boletos en mano ingresamos a la otra parte de la instalación, que ya habíamos visto desde la librería, de la cual está separada por grandes vitrinas: un ámbito en cuyo centro está asentado, sobre los mismos mosaicos en los que hemos estado caminando hasta ahora, un auto de tamaño natural hecho como de chocolate. En una de las paredes, hay una ¿“pintura”? (la pieza es semejante a otra que cuelga en la librería). Hay en todo algo de desajustado, de levemente fallido, pero nada de irrupción violenta; nada tampoco que indique en la dirección del algún secreto que el lugar alojaría. Por lo demás, poco más hay para hacer en este espacio de exposición más bien informe que seguir caminando, o que dejarlo, y volver a la librería, a hojear libros o mirar videos, o a la calle.

La descripción no es, probablemente, fiel a ninguno de los dos proyectos, y quizá† no consiga, a partir de ella, convencerlos de que son particularmente interesantes, como creo que lo son. ¿Por qué? Espero que se vea al final de esta presentación. Retengamos, por el momento, que la obra de Pardo (y las otras que mencionaba al comienzo) se ha venido desplegando (si se me permite poner en conjunto fenómenos que son de órdenes y escalas muy diferentes) al mismo tiempo que se intensificaba decisivamente, un poco por todas partes, la discusión sobre la globalización, y a la vez que ciertas evidencias sobre la nueva configuración de cosas se volvían súbitamente innegables: que hay, por ejemplo, una relación intrínseca entre la globalización y el, digamos, “posfordismo”, el universo del “trabajo flexible”, y que esa relación no deja de impactar en los procesos de formación de colectividades sea porque los individuos no consiguen identificarse en relación a su inserción en el mundo del trabajo, sea porque el capitalismo en fase flexible destruye un contrato característico del capitalismo industrial, cierto tipo de comunidad mínima entre capitalistas y trabajadores. Pero ¿hay alguna relación entre una cosa y otra? ¿Entre eventos que tienen lugar en esa región más bien pequeña de lo social que es el mundo del arte y los grandes y violentos procesos que recorren su cuerpo íntegro,

y que conciernen a la "flexibilización" del trabajo? ¿No están estos procesos perfectamente desvinculados entre sí? Quizá sí. Pero hay una importante tradición teórica que, desde la segunda o tercera década del siglo pasado, se proponía vincular, a la hora de analizar lo propio de las producciones estéticas modernas, la organización del trabajo en las empresas, por un lado, y las formas del arte, por el otro. Pienso en Walter Benjamin y Sigfried Kracauer. O en Frederic Jameson, que nos interesa particularmente aquí, porque a él le debemos la teoría más consistente sobre la "lógica cultural" del "capitalismo tardío". Retengamos un pasaje de "Culture and finance capital", el importante ensayo que puede encontrarse, ahora, en *The Cultural Turn*, y donde se apuntan y se resumen "las dos contribuciones que describe Jameson que creo haber sido capaz de hacer a una todavía informada y propiamente marxista teoría del modernismo" (148). Una de ellas es un cierto uso de la noción de "reificación", que permitiría leer la tríada histórica del realismo, el modernismo y el posmodernismo como momentos progresivos de un proceso cada vez más acentuado, en una dinámica que el posmodernismo llevaría a su clausura lógica. La segunda contribución es la siguiente:

"En cuanto a mi otra contribución, postulaba un proceso específicamente formal en lo moderno que me parecía mucho menos significativamente influyente en el realismo o el posmodernismo, pero que puede vincularse dialécticamente a ambos. Para esta teoría de los procesos formales modernistas quería seguir a Lukács (y a otros) y ver la reificación modernista en términos de análisis, descomposición, pero sobre todo de diferenciación interna. Así, en el curso de elaborar hipótesis sobre el modernismo en varios contextos, encontraba interesante y productivo ver este proceso particular en términos de autonomía, del convertirse en independientes y autosuficientes de las que antes eran partes de un todo. Es algo que puede observarse en los capítulos y sub-episodios de *Ulysses*, y también en la frase proustiana. Quería establecer un parentesco aquí, no tanto con las ciencias (como usualmente es el caso cuando se habla de las fuentes de la modernidad), como con el proceso mismo del trabajo: y aquí el gran fenómeno de la taylorización (contemporáneo al modernismo) se impone lentamente; una división del trabajo (teorizada ya por Adam Smith) ahora se convierte en un método de producción en masa por derecho propio, a través de la separación de varias fases y su reorganización alrededor de principios de eficiencia (para usar el ideológico término). (148-149).

Eso en cuanto al modernismo, cuyos "procesos formales" son análogos a la forma de organización del trabajo que llamamos "taylorismo". ¿Y el posmodernismo? Por un lado, dice Jameson, "ahora, en lo que a algunos les gusta llamar posfordismo,

esta lógica en particular no parece tener lugar", ni "la noción convencional de abstracción parece apropiada en el contexto posmoderno" (149). Y, sin embargo, "al mismo tiempo, parece claro que si la autonomización, el convertirse en independientes de las partes o los fragmentos, caracteriza lo moderno, está todavía entre nosotros en la posmodernidad" (149), de modo que "un proceso y una lógica de extrema fragmentación aún parecen tener lugar aquí, aunque sin ninguno de sus efectos anteriores" (150). Así que hay una relación intrínseca, a juicio de Jameson, entre el modernismo y el taylorismo, en cuanto en ambos campos se despliegan procesos de análisis, autonomización, fragmentación. Pero habría también una relación intrínseca entre el posmodernismo y el posfordismo? Aquí la posición de Jameson es, me parece, vacilante. Pero supongamos que hay, sí, una relación entre el "posfordismo" y lo que vendría, en cuanto arte, después del modernismo. ¿Se verificaría esta relación en obras (las de Beckett o Warhol, Lynch o Glass) donde no es difícil observar una fragmentación, una propensión al pastiche, un desvanecimiento del afecto, la exposición de un sublime tecnológico, que son los rasgos cardinales, a juicio de Jameson, del posmodernismo? Si ese fuera el caso, poco habría que decir sobre el asunto en relación al trabajo de Pardo, que carece de estos rasgos, aunque no porque se proponga, simplemente, el retorno a la composición orgánica, o al tono sincero, o al estilo personal (incluso cuando las cuestiones de lo orgánico y lo personal, de la sinceridad incluso, no están ausentes completamente de él). Pero ¿qué quiere decir posfordismo? Por mi parte, supondré que es cierto tipo de organización que tiende a expandirse aunque más no fuera en ciertas áreas de aun que más no fuera ciertas empresas en la época en que se dan ciertos procesos que un ensayo reciente de Richard Sennett resume de esta manera: "Después de la Segunda Guerra Mundial, el sistema capitalista se solidificó en grandes burocracias piramidales atadas a la suerte de los estados-nación. Estas pirámides comenzaron a desintegrarse a fines de los 70. Hoy la cuerda entre la nación y la economía se ha cortado, y las empresas han reemplazado su solidez burocrática por redes más fluidas y flexibles, conectadas por todo el mundo" (Sennett, 183), por "redes más flexibles en un estado de constante revisión" (176). De ahí la formación de un capitalismo de "empresas delgadas" como escriben Luc Boltanski y Eve Chiapello, que trabajan en red con una multitud de intervinientes, una organización del trabajo en equipo, o por proyectos", cuya mutabilidad e indeterminación las adaptaría mejor que a las anteriores arquitecturas en pirámide (internamente diferenciadas, aunque de bordes más o menos rígidos) para "navegar" las "olas" de una realidad que se supone, por su parte, infinitamente variable y fundamentalmente incierta. Se trata de em-

presas que tenderían a reemplazar el sistema de los puestos, estatutariamente definidos, por “una acumulación de vínculos contractuales más o menos duraderos” (Boltanski y Chiapello, 118), y que demandarían de sus empleados menos la realización de tareas repetitivas que la participación en proyectos de corto plazo realizadas por equipos, cuyo contenido es cambiante, y cuyas modificaciones están más allá del control de los individuos o los grupos (es que, por otra parte, en la época de la producción ajustada a la demanda, de las fusiones, de la subcontratación, la forma y los límites de las empresas tienden a hacerse vagos). De ahí la exigencia, dirigida a los trabajadores, de nuevas virtudes: comunicatividad, movilidad, plasticidad, “reactividad”, cualidades que se suponían secundarias en el campo que estructuraban ese universo definido por “el espacio disciplinario del trabajo y la disciplina del salario” (Rose, 157) que era el del taylorismo dominante, pero que, además, son cualidades de la persona en tanto persona, antes que en tanto poseedora de un saber técnico. Como Boltanski y Chiapello comentan, “poniendo el acento sobre la polivalencia, la flexibilidad del empleo, la aptitud de aprender y de adaptarse a nuevas funciones, más bien que sobre la posesión de un oficio y sobre las cualificaciones adquiridas, pero también sobre la capacidad de comprometerse, de comunicarse, sobre las cualidades relacionales, el neomanagement se vuelve hacia lo que, cada vez más frecuentemente, se llama el *ésaber-ser* en oposición al *ésaber* y al *ésaber-hacer*”, tanto que cada vez más “los reclutamientos se fundan en una evaluación de las cualidades más genéricas de la persona, aquellas que valen tanto para justificar las opciones de la vida privada, sean del orden de la amistad o del afecto, más bien que en la de las cualificaciones objetivadas” (151). No es ésta, por supuesto, toda la historia que hay que contar a la hora de contar qué pasa con el posfordismo. Pero es una parte importante de la historia: la que dice que un trabajador, en la época en que el modelo comienza a expandirse en el dominio de las prácticas pero también en el de las creencias, ingresaría en el campo del trabajo menos como soporte de saberes técnicos destinado a insertarse en un puesto definido en una grilla de funciones diferenciadas, y que sería, en lo esencial, el lugar de ejecución de tareas repetitivas, que como un compuesto de “cualificaciones objetivadas” y “cualidades genéricas”, como sujeto, al mismo tiempo, de un “saber-hacer” y un “saber-ser”, que se incorporaría, en tanto unidad polivalente (comunicativa, reactiva, plástica), a grupos ocupados en proyectos esencialmente temporarios que se insertan en redes cuya forma final y cuyos límites, fluidos y flexibles como son, no pueden conocerse. Y a quien la empresa prometería, en lugar de la seguridad y la estabilidad de una carrera, la oportunidad del desarrollo personal, de manera que, en el marco de

este esquema, cada trabajador estaría ocupado al mismo tiempo en la producción de objetos o la prestación de servicios, y en la modificación (la educación, el desarrollo) de sí. El cambio es discreto e importante, y sería interesante detenernos en lo que supone para la cuestión de una contra / comunidad. Pero vuelvo, por mi parte, a mi pregunta anterior. ¿Hay relación entre lo que vendría después del modernismo (y del posmodernismo, posiblemente) y el posfordismo? ¿Habría, en la época del posfordismo, un parentesco entre la “organización del trabajo” y las formas del arte? ¿Y cuál sería? ¿Se daría al nivel de los “procesos formales”? Si este fuera el caso, habría que esperar un cierto receso de la figura moderna (y posmoderna) del fragmento: es que si el esquema taylorista articulaba partes autonomizadas en arquitecturas de bordes más o menos determinados, la empresa flexible vincula nudos (anudamientos de propiedades y funciones) en redes variables que se suponen, ellas mismas, inmersas en entornos inciertos. Pero uno diría que Pardo, si bien no se desinteresa de la dimensión de los “procesos formales”, se concentra más bien en la cuestión de la implantación de sus cosas en un universo siempre ya ocupado.

¿De sus cosas? La expresión es vaga. ¿Hay alguna otra que nos serviría?

Quizás una propuesta por Bruno Latour, la de *attachement risqué*, que designaría una clase de entidades que él opone a los objetos. Pero ¿qué es un objeto? En su definición, una entidad de bordes netos, esencia definida y propiedades reconocidas, que se presenta, allí donde lo hace, separada, desprendida de la actividad técnica que ha dado lugar a su advenimiento, y que, cuando produce efectos, lo hace en un “universo diferente”, aunque sea en el detalle, de aquél en el que ha advenido, de modo tal que estos efectos no reaccionan nunca sobre su definición primera, su carácter y sus límites. ¿Un ejemplo? Lo que quieran: esta mesa, estos papeles, esta sala. O la abrumadora mayoría de las obras de arte, que son entidades más o menos sostenidas sobre sí, delimitadas, al mismo tiempo, del mundo en el que se exponen y de la subjetividad viva de su productor; entidades que, si producen efectos, lo hacen primariamente en las conciencias de individuos que, no importa qué sea lo que les sucede, no vuelven sobre ella para modificarla en su compleción material inmediata (es que ninguna lectura de Uylsses haría que, tras el monólogo de Molly Bloom, se nos cuente que Leopold aparece, en su cuarto, con el objeto de asesinarla).

Y ¿qué son los *attachments risqués*? Existencias sin bordes nítidos, esencias definidas o bordes discernibles, que, por eso, tienden a “cobrar el aspecto de seres encabalgados, que forman rizomas y redes” (Latour, 40), y que no se exponen sin exponer al mismo tiempo el aparato que les ha dado lugar (el tra-

Gema y Eve  
leen a ramona en su casa

Juan Pablo Correa  
sigue coleccionando ramona

Paloma Ochoa nuevamente  
se suscribió a ramona

Silvia Calvo  
tiene a ramona todos los meses

bajo, la institución, los saberes), cuyo impacto es a la vez inmediato e incierto, en la medida en que poseen “conexiones numerosas, tentáculos, pseudópodos que los vinculan de mil maneras a seres tan poco asegurados como ellos”, y que son, finalmente, inseparables “de consecuencias que les corresponden, de las cuales aceptan la responsabilidad, de las cuales sacan enseñanzas, en un proceso de aprendizaje bien visible que recae sobre su definición y que se desenvuelve en el mismo universo que ellos” (40). ¿Ejemplos? El de Latour son esos priones, malformaciones de proteínas, de los cuales hemos estado escuchando hablar, en los últimos meses, en relación a la “enfermedad de la vaca loca”. Pero también, muchas de las entidades que se vinculan a las crisis ecológicas en condiciones de capitalismo global. Por mi parte, sugeriré la candidatura a integrar esta clase de una gran parte de los trabajos de los artistas que mencionaba al comienzo de esta presentación. Y la obra del propio Jorge Pardo.

Me explico, a través del proyecto de DIA (podría hacérselo también a partir de la casa del Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles). ¿En qué consiste la propuesta de Pardo? En una extensión que conecta, desplegándose continuamente desde la librería hasta el mostrador de ingreso, desde las oficinas hasta la sala de exposición (si así puede seguir llamándose), formas y funciones usualmente separadas. Que las conecta, hay que decir, de manera incierta, como si estuviera interrogándose, al mismo tiempo, por sí misma y por el sitio donde ha venido a parar. Y que, desde cualquier punto que se la observe, aparece como una mancha, de contornos que no se ve cómo fijar. Es que ella no viene a instalarse, como lo harían un cuadro, un edificio, una escultura, en un mundo del cual se diferenciarían a través de bordes rígidos: hay mil comunicaciones (tentáculos, pseudópodos) que la ligan al sitio en que se encuentra, de modo que, si se me permite la metáfora, ella tiembla todavía del impacto de su instalación. De una instalación que no se produce sin llevar a la luz (aunque de manera muy diferente de lo que en algún momento se llamaba “crítica institucional”) la situación concreta que, anudada en la Fundación DIA, en tanto edificio y en tanto institución, es la condición bajo la cual ha llegado a existir, situación sobre la cual la acción (lenta, paciente, como suelen serlo las negociaciones) de Pardo tiene un efecto directo: porque ella es modificada, un poco como se modifica un organismo ocupado por un germen. ¿Para qué? Para que sucedan varias cosas: es que Pardo ha hecho varias cosas a la vez (un poco como uno, a veces, con invitados en la casa, cocina y habla al mismo tiempo). Una de ellas es construir un espacio, adecuado o no, para exponer un objeto de arte: cierto carro, como de chocolate, que ha fabricado. Otra es asegurarse de que se preste un servicio, que hacía falta una librería donde se pudieran consultar ciertos materiales, o se vieran cintas de video

en general inaccesibles. Todo invita aquí a interrogarnos sobre la cuestión de lo útil, de los servicios de la actividad, digamos, estética lo que no es insignificante, porque la abrumadora mayoría de las especulaciones centrales sobre arte de la modernidad (y quizá de nuestra idea de cómo se estructura la relación entre el arte y las colectividades humanas) giran en torno de la oposición de la obra de arte y el útil o el instrumento. O, de otra manera, a preguntarnos por la colectividad: porque la propuesta está destinada a una colectividad, aunque a una colectividad cuya forma, cuya dinámica, cuyo estilo de despliegue son inciertos.

Se ve, supongo, la analogía entre el modo de ingresar de este proyecto en el mundo de las cosas y las instituciones, y el modo de ingresar del trabajador, en condiciones de trabajo flexible, en el mundo de las empresas. ¿A qué se debe eso? Supongo que, sobre todo, a la expansión, más o menos silenciosa, de un saber de la organización que impacta en los dos ámbitos, y en mil otros, para lo mejor y lo peor: para inducir las más abyectas sumisiones y sugerir las más insólitas posibilidades. Y que impacta aquí y allá si se me permite indicar apenas la posibilidad de un desarrollo al que habría que dedicarle muchísimo tiempo bajo la forma de una puesta en indistinción de niveles: que erosiona, por ejemplo, un cierto espacio del arte, definido lentamente en el último par de siglos, como espacio autonomizado, y del cual se esperaba, sin embargo, que produjera efectos, por la mediación de las conciencias, en lo social, o como el sitio donde se verificaría la reunión a la vez catastrófica y espléndida de un grupo que reconocería su unidad en el brillo enigmático de un símbolo instalado en una tela, conformado en una sala de conciertos o alojado entre las tapas de un libro. ¿Qué energías se liberan en ese proceso que es, para decirlo brevemente, un proceso de liquidación de ciertos puntos de apoyo decisivos del pensamiento en condiciones de modernidad? Eso será, entre otras cosas, lo que habremos estado discutiendo.

#### Bibliografía

- BOLTANSKI, Luc y Eve Chiapello. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.  
 JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn*. London: Verso, 1998.  
 LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature*. Paris: La découverte, 1999.  
 ROSE, Nikolas. *Powers of Freedom*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1999.  
 SENNETT, Richard. “Street and Office: Two Sources of Identity.” en Anthony Giddens y Will Hutton. *Global Capitalism*. New York: The New Press, 2000.

Dolores May  
recibe a ramona en San Isidro

Julieta Pinedo  
sigue coleccionando ramona

Viviana Liberman y Carlos Filomía  
se suscribieron a ramona

Natalia Cacchiarelli  
tiene a ramona en su mesa de luz

# “El artista construye la realidad”

Materiales para la polémica sobre Romero Brest: acerca del llamado “arte social” (1)

Por Andrea Giunta

Existe un relativo consenso acerca de la centralidad que Jorge Romero Brest tuvo en el desarrollo del arte argentino y latinoamericano de este siglo. El acuerdo se basa más en el impacto público que su figura logró en los años sesenta, cuando dirigía el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, que en el análisis de lo que el crítico dijo, hizo y escribió durante el extenso período que abarcó su actividad, entre 1928 y 1989. Más de sesenta años de intervenciones que no pueden entenderse a partir de la imagen cristalizada que se generó a partir de lo que realizó en los años sesenta. Desde un principio el propósito de Romero Brest fue marcar direcciones para el arte. Y si algo no deja de sorprender es la capacidad que el crítico demostró para diseñar modelos y también para modificarlos cuando éstos no se ajustaban al rumbo que, más allá de sus anticipos y designios, tomaba el arte. Si hasta fines de los años cincuenta Romero Brest todavía pensaba que el futuro del arte moderno radicaba en el arte abstracto y, para ser más precisos, en la arquitectura integral, en los sesenta aceptaba -aunque no sin dificultades-, el informalismo y el pop. Lo que merece analizarse en sus cambios de opinión es la necesidad que Romero Brest tenía de mantener un canal de comunicación permanente entre lo que él creía que el arte debía ser y lo que en verdad estaba sucediendo en el mundo artístico. En la tensión entre ambos compromisos deben considerarse tanto sus apoyos decisivos como sus cambios de dirección. Es verdad que Romero Brest no rechazaba ningún recurso que pudiese confirmar su centralidad. Pero tal protagonismo no implicaba una claudicación incondicional frente a cualquier cosa. Por el contrario, son muchos los textos en los que Romero Brest nos deja seguir el conflicto que se le planteaba cuando se veía frente a la necesidad ineludible de modificar sus estrategias como gestor cultural, e incluso su gusto estético.

Romero Brest redefinió su carrera profesional en 1934. En un currículum narrado que escribe para Damián Carlos Bayón en 1972, le explica cómo definió su profesión: “recién en 1934, ya tenía veintinueve años, [el interés por el arte] se volvió pasión, cuando en mi primer viaje a Europa enfrenté el gran arte occidental” (2). También sintetiza en este texto el mapa de sus lecturas: Anatole France, Oscar Wilde, Gabriele D’Annunzio, Tolstoy, Dostoievsky, Gorki, Proust, Valéry, Gide, Dante, Pirandello, Shakespeare, Wells, Chesterton, Bernard Shaw, Hegel, José Ortega y Gasset, Francisco Romero, Max Scheller, Brentano, Dilthey, Croce y, por supuesto, los filósofos griegos. A este itinerario previsible se sumaban lecturas sobre historia del arte y estética que tampoco sorprenden: Elie Faure (“fue un dios para mí durante mucho tiempo”), André Michel y Bernard Berenson.

Si seguimos los manuscritos de sus conferencias o las notas sobre los libros que leía Romero Brest, que se conservan en su archivo, podemos considerar el rumbo que fueron tomando sus lecturas en los años subsiguientes, en los que se interesa por el existencialismo y el estructuralismo.

Quiero detenerme ahora en los años cuarenta: un período que, como señala Ana Longoni (ramona 13), nos proporciona una imagen más preocupada por la relación entre el arte y la política que contradice la caracterización estandarizada del crítico. En el escrito que le envía a Bayón, Romero Brest le explica en qué consistió su interés por el marxismo: “No sé si por neurótico o para demostrar que no me interesaba el Derecho, al principio de mi juventud me sentí muy lejos de la política, permaneciendo neutral en mis años de Facultad (1926-33), aunque las luchas estudiantiles ya eran enconadas. Me sentía aristócrata del pensamiento y no deseaba manchar la pureza de mis actitudes. La situación cambió con motivo de la Revolución de 1930, la cual produjo en mí la conversión hacia la desdénada política —aunque sólo como actitud personal— y hacia la izquierda, lanzándome a la lectura fervorosa de Marx, Engels y Lenin, así como de quienes exponían sus ideas. Pero nunca fui comunista, ni pensé entonces afiliarme a partido alguno. Lo hice más tarde (1945), al Partido Socialista, a instancias reiteradas de mi amigo Arnaldo Orfila Reynal, cuando la lucha contra Perón me hizo pensar que era necesario. Pero mi actuación en el Partido fue poco menos que nula, y años después aproveché la división del mismo para desafiliarme” (3).

Lo que reproducimos a continuación es el manuscrito inédito de una conferencia que Romero Brest pronunció en centros socialistas de Buenos Aires y Montevideo en 1946 y en 1948. En 1947, después del ascenso de Perón, Romero Brest fue cesanteado en sus cargos de Profesor en La Plata. Desde entonces desarrolla una intensa actividad como conferencista y organiza actividades que realiza fuera de las instituciones oficiales (4). Para el crítico, tal actividad representaba una forma de resistencia frente a la nueva situación política. En este sentido, su actividad inscribía dentro del programa que Américo Ghioldi había enunciado en una solicitada del Partido Socialista publicada por el diario La Vanguardia. Frente a la nueva situación Ghioldi sostenía que era necesario llevar adelante una acción múltiple orientada, centralmente, a salvar “la cultura”: “Cursos, conferencias, reuniones especializadas, agitaciones, prospectos, folletos, [...], los renglones de la movilización cultural y social deben ser sostenidos por cuantos creen que la política nos compromete a todos y nos obliga un poco. Para defender y sostener un mejor nivel de cultura y acción política reclamamos el aporte generoso de los amigos” (5). Dentro de este programa general se inscriben las conferencias de Romero Brest y la actividad que desarrolló hasta 1955, después del derrocamiento de Perón.

## Acerca del llamado “arte social”

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LOS CENTROS SOCIALISTAS 9 Y 11, JUNIO 16 DE 1946 Y EN LA “CASA DEL PUEBLO” DE MONTEVIDEO, EL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1948.

I- He creído conveniente venir a conversar con un grupo de compañeros sobre este problema apasionante del llamado "arte social" con la esperanza de que aclaremos algunas ideas. Porque uno de los motivos que más suele trabar la comprensión de las direcciones modernas del arte contemporáneo es éste del prejuicio socialista –a mi modo de ver falsamente socialista- que sirve de punto de partida a los hombres de izquierda.

Me propongo analizar el problema en su faz ortodoxa y esbozar luego mi solución, pero antes quiero hacerles notar cuán absurda es la denominación que se emplea: "arte social".

Parecería que puede haber un arte que no fuera social, contrastando con la misma teoría marxista, empeñada en demostrar que todos los productos de la cultura humana son productos de superestructuras que se asientan a su vez sobre la estructura económica. Todo arte es social, puesto que siempre es el resultado de la elaboración del hombre que vive en sociedad. O debemos considerar a las minorías fuera de la sociedad?

II- Uno de los mayores aciertos del libro de Plejanov titulado "EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL" (6), cuya lectura recomiendo a Vds. porque ha servido para alimentar en buena parte a los teóricos del arte orientados en la línea marxista, es el de haber comprendido que el problema del arte no debe ser planteado en el plano del deber ser, en el plano ético, sino en el plano del relativismo histórico, o sea en el plano de las fuerzas sociales que actúan como determinantes de la creación.

"Si los artistas de un determinado país en una determinada época huyen de "las agitaciones de la vida" y "del combate", y en otra época, al contrario, aspiran ávidamente a los combates y a la agitación inevitablemente relacionada con ellos, tal conducta no proviene de que algo extraño les ordena determinadas obligaciones en determinadas épocas, sino que con una clase de condiciones sociales les domina una disposición y con otras, otra." En otra parte dice: "Yo no digo: los artistas contemporáneos "deben" inspirarse en las tendencias emancipadoras del proletariado. No, pues si el manzano debe dar manzanas y el peral peras, así también los artistas que comparten el punto de vista burgués deberán alzarse contra dicha tendencia."

Mas, desgraciadamente, comete en su libro el error que pretende evitar al plantear el problema del artista de todos los tiempos, especialmente el de nuestros días, como una exigencia ética.

III. ¿En qué consiste la doctrina oficial?

Se dice por una parte que la tendencia hacia el arte por el arte surge allí donde existe discrepancia entre los artistas y el medio que los rodea.

Se dice por otra que el arte utilitario surge allí donde existe la simpatía mutua y la comprensión entre una considerable parte de la sociedad y los hombres que se interesan más o menos activamente por la obra de arte.

Peligros de los determinismos demasiado absolutos, sin ne-

gar la dependencia del arte respecto de las fuerzas sociales, el arte, como actividad humana goza de una relativa autonomía, influyendo en su desarrollo otros factores tan importantes como el económico-social: además de la raza, la nacionalidad y hasta la continentalidad, los caracteres individuales del artista.

Ante todo es falsa la llamada doctrina del arte por el arte, aunque falsamente la hayan propugnado algunos artistas y teóricos del siglo pasado. El arte tiene siempre una finalidad humana, a pesar de que puede no parecerlo; el arte siempre es construcción y por tanto y en cuanto interviene el hombre en él tiene proyección social, no satisfaciéndose a sí mismo.

Es evidente, sin embargo, que algo ha ocurrido en nuestro siglo para que el arte se presente a los ojos de la mayoría de los hombres como un problema de difícil solución, por no decir de imposible solución.

Lo que ha ocurrido es lo que ya previera Marx: un divorcio casi absoluto entre las minorías y las mayorías, resultado de las profundas contradicciones político-económicas y sociales de nuestro tiempo.

Más que un alejamiento de la realidad, lo que han hecho los poetas y los pintores, los dramaturgos y los novelistas, los músicos y los escultores, es construir una sobre-realidad que guarda con la realidad débiles nexos.

Y como ocurre siempre, cuando se producen estos desequilibrios, la minoría intelectualizada se retrae y contrae, se encierra, más por voluntad de defensa que por deseo de ataque.

Veamos ahora el planteo de Kemenov, señalando sus aciertos y sus errores:

El error fundamental es considerar el arte como instrumento de conocimiento y de lucha ideológico moral.

Dice Kemenov: "El arte burgués atraviesa una crisis profunda. Esta crisis del arte burgués esta ligada indisolublemente a la crisis general del régimen capitalista."

Para Kemenov todo se reduce a un problema de ideología, sin que advierta que el arte no responde nunca a una ideología pues no es polémico.

Decir que los artistas modernos "intentan justificar por todos los medios al régimen de explotación y opresión de los trabajadores" es de una terrible ingenuidad o mala fe.

Los caracteres reaccionarios del "corrompido arte burgués contemporáneo":

- 1) Antirrealismo, porque niega la significación de la realidad objetiva, su existencia, sus leyes y la posibilidad de su conocimiento
- 2) Antihumanismo, porque trata de matar en el tema hombre todo lo humano.
- 3) Irracionalismo, porque niega la fuerza del pensamiento, de la conciencia, de la claridad lógica de las ideas, y porque lo sustituye por el triunfo del misticismo, de lo subconsciente, de lo paranoico.
- 4) Individualismo, porque predica ideas antisocialistas y hace del egoísmo el único fin de las actividades humanas.

IV. Para dilucidar este problema, a mi juicio esencial, empeemos por comprender que es la realidad.

Realidad: Naturaleza

Cultura: Objetos y utensilios

trajes

costumbres y gestos

sentimientos

ideas

Estado caótico de la realidad, constituida por elementos dispersos y pasajeros; muere el hombre y mueren los seres naturales;

Sólo perduran los sistemas científicos, cuando son verdaderos; los principios morales, cuando conducen hacia el bien; las obras de arte, si realmente implican un esfuerzo para obtener la belleza; porque solamente a través de la ciencia y la filosofía, de la moral y del arte, de la metafísica, todo lo que constituye la compleja y caótica realidad se ORGANIZA Y SE ESTRUCTURA CON SENTIDO.

El artista no refleja la realidad.

El artista no propaga conocimientos como quería Chernichevsky, ni menos explica la vida, o emite juicios sobre la misma.

El artista no tiende a la realización del bien, aunque como hombre lo propugne.

El artista no emite ideas

El artista no polemiza, no puede hacerlo, ni lo ha hecho nunca, porque la polémica rebaja la jerarquía de su mensaje.

V. ¿Qué es lo que hace el artista, entonces, cuando crea?

El artista construye la realidad con sus intuiciones emotivas frente a las cosas, los sentimientos y las ideas.

Y construir no es reflejar, ni reproducir, ni es dejarse llevar por las reacciones de la sensibilidad y el sentimiento, sino ensambalar los elementos propios de cada arte para que el lector o el espectador puedan hallar en cada obra un sentido trascendente a la vida y puedan perfeccionarse así elevándose de la condición animal a la condición de persona espiritual.

Construir es dar forma a la vida; pero como la vida no tiene forma, construir no es solamente mirar y reproducir, sino descubrir; descubrir lo que en ella hay de permanente, para construir con esos elementos formas plenas de sentido.

Oponer actualismo a universalismo, valores relativos a valores absolutos.

Los que el artista debe proporcionar es una visión coherente del mundo, tal como éste no la posee sino por obra del hombre.

Pobreza y riqueza de la visión del mundo en el artista contemporáneo.

Podría aceptarse la tesis de que el artista sirve a la sociedad y que el arte contribuye al desarrollo de la conciencia humana y al mejoramiento social (Plejanov) siempre que se entien-

dan estas frases en su sentido espiritual y no material.

No quiero decir con esto que no debemos propugnar con toda la fuerza de nuestra convicción y de nuestra acción el mejoramiento social y la conciencia de una mayor justicia, pero no es el arte, por lo menos no lo es en nuestros días, el instrumento eficaz de nuestra lucha. El arte sólo es un producto espiritual en el que se advierten indirectamente las conquistas habidas.

VI. Comprendo bien que estas ideas puedan no satisfacer a Vds. plenamente, sobre todo porque están pensando en las manifestaciones del arte contemporáneo —de la pintura, de la poesía, del teatro— tan incomprensibles para la mayoría.

En dos números sucesivos de “El Iniciador” (7), me he ocupado de este problema:

Por una parte se ha hecho costumbre endiosar a los artistas del pasado; por otra están los mejores artistas empeñados en innovar a toda costa y en expresar una concepción del mundo ajena por completo a la de la mayoría.

Estos últimos quieren expresar ideas, pero no las buscan en el mundo real: ese es su pecado. “La provisión ideológica de todo ser se determina y enriquece por sus relaciones con el mundo” —ha dicho Plejanov. Para encontrar lo nuevo hay que saber buscarlo y el que permanece sordo a los movimientos sociales, porque no cree que exista otra realidad que la de su yo, no encontrarán nada nuevo.

El arte se ha estereotipado así en fórmulas muertas porque son viejas o se ha encerrado en fórmulas aparentemente nuevas, pero que también están muertas porque no son vitales.

Lo grave que ha ocurrido en nuestros días es que se ha desequilibrado el acto creador del artista. En lugar de ser las obras de arte productos de las actividades todas del hombre: lo vital, lo sensible, lo sentimental y lo espiritual, se ha querido dar un predominio a lo espiritual, olvidando que el espíritu necesita de la materia para existir y manifestarse.

El hombre no es un ser perfecto. Por exceso de perfección se está a punto de caer en el vacío. La gran piroeta del artista contemporáneo.

Estas ansias de expresar lo espiritual, expresión desesperada del “yoísmo” sin duda, no ha llevado a la transformación de la obra de arte en pura forma, como habitualmente se dice, desprovista de todo contenido. Es falso tal planteo.

Parecen ser nada más que formas porque aluden a contenidos no circunstanciados ni actuales, pero el contenido existe, aunque desvitalizado claro está; porque la gran paradoja del arte consiste en que el artista debe sumergirse en la realidad para poder extraer de ella, no lo común y lo pasajero, sino lo



permanente y lo eterno.

“Y el artista contemporáneo se verá imposibilitado de inspirarse en la idea justa si desea defender la burguesía en su lucha con el proletariado” –ha escrito Plejanov. Es un error del teórico marxista: el artista contemporáneo no defiende a la burguesía ni al proletariado, es tan extraño a una como a otro; sólo pretende construir, quizás sobre bases falsas, lo admito, un mundo universal y absoluto, razón por la cual huye de la alegoría.

Alegoría y símbolo, la lección de la historia del arte, que el socialista no debe desestimar en aras de una pretendida ideología.

VII. No he de hablarles de soluciones. Si las poseyera sería un superhombre.

Pero sí puedo decirles cual es el planteo correcto del problema, el que a mi juicio podría conducir por lo menos a su comprensión, y comprender es comenzar a resolver.

No han de creer Vds., como es tan frecuente, que esta situación curiosa del arte en nuestros días se debe exclusivamente a la falta de los artistas, porque se han apartado de la inspiración social, porque han olvidado que la excelencia del arte se apoya siempre en la comunidad.

Tampoco han de creer que se deba a la falta de Vds., de la mayoría, porque a causa de supuestas deficiencias de sensibilidad y cultura no son capaces de elevarse a la comprensión de los productos que elaboran los artistas.

Los artistas no han hecho sino lo que podían hacer, porque la complejidad de la vida contemporánea, sus desequilibrios y contradicciones, los han obligado a retraerse; los hombres comunes no han hecho sino lo que podían hacer, porque la vida los ha llevado a una lucha a muerte por el sustento y la supervivencia, sin que hallen respiro para sentir refinadamente y a tono con la espiritualidad de las minorías.

Claro está que unos y otros puede hacer por esfuerzo algo en procura de la conciliación: los artistas para acercarse a las exigencias emotivas del pueblo, éste para comprender las necesidades de la sensibilidad y la inteligencia de aquellos, pero no serán nunca más que paliativos.

“Si el manzano debe dar manzanas y el peral peras” –decía Plejanov- nuestra época caótica no puede dar sino productos híbridos e incompletos; pero en ellos hay la obligación de ver aportes valiosísimos, gracias a los cuales se ha replanteado el problema del arte sobre bases nuevas: tengan Vds. por seguro que el gran arte del porvenir, que cuajará no sé dentro de cuántos años, aprovechará de esas experiencias.

Hace algunos años los artistas de izquierda franceses se reunieron en París para resolver qué es lo que debían hacer en presencia de la crisis político-social-económica que nos aflige desde hace cuarenta años. Resolvieron entonces dejar de pintar y dedicarse por entero a la prédica y la acción revolucionarias.

Tal fue una posición justa. No hubiera sido justo, en cambio, si hubieran decidido reflejar en sus cuadros las luchas callejeras y las reivindicaciones sociales. Todo eso es actualidad, circunstancia histórica, y el arte, como ya lo he dicho, es afín de universalidad y de eternidad. Cervantes y el Quijote; Rafael y su obra; Beethoven y su 9ª sinfonía.

Hay otros elementos más eficaces para la prédica y la acción: el grabado periodístico y el cinematógrafo, artes inferiores por eso mismo, porque las obras que producen con ese intento tan solo tienen un valor pasajero.

VII(l). Yo quisiera ver a los socialistas del mundo entero luchar con el mayor denuedo y espíritu de sacrificio por la justicia social pero sin olvidar que no hay conquistas económicas o sociales que se justifiquen si no están orientadas hacia un perfeccionamiento espiritual, si no están orientadas, en una palabra, hacia valores absolutos.

Ojalá pudiera verlo algún día. Mi modesta prédica para abrir los ojos es mi modesto aporte a la causa del Socialismo.

Notas:

(1) El documento que se reproduce se encuentra en el archivo Jorge Romero Brest que pertenece al Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (F.F. y L. UBA), a partir del cual se desarrolla un proyecto dirigido por Andrea Giunta y co-dirigido por Laura Malosetti Costa, integrado por Florencia Battiti, Talía Bermejo, Silvia Dolinko, María Amalia García, Romina Hamra, Ana Hib, Paula Landoni, Mariana Marchesi, Miguel Angel Muñoz, Isabel Plante, Agustina Rodríguez Romero, Cristina Rossi, Fabiana Serviddio, Verónica Tell, Viviana Usubiaga.

(2) Jorge Romero Brest, “A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo”, mimeo. Archivo Jorge Romero Brest.

(3) Idem.

(4) Por ejemplo, los “Cursos de Estética e Historia del Arte” que dicta en la Librería Fray Mocho, que fue cerrada por la policía en 1948. También participa en la Escuela de Altamira que organiza en 1946, junto a Lucio Fontana, Jorge Larco, Emilio Pettoruti y Raúl Soldi, entre otros, a partir de la iniciativa de Gonzalo Losada, conocido editor republicano.

(5) Américo Ghioldi, “Carta”, en La Vanguardia, 22 de abril de 1947, p. 1.

(6) Plejanov, Gerogii Valentinovich, El arte y la vida social, Madrid, Cenit, 1929.

(7) Revista que se publica en la ciudad de La Plata.

# Vanguardia, hipocresía y cinismo

Una síntesis de lo que el cantante de tangos, poeta y profesor Oscar Steimberg expuso en Plácidos Domingos

OS Cuando me llamaron pude elegir un título de charla que ya hablaba de mí mismo: de mi vanguardia, de mi hipocresía y de mi cinismo. De la vanguardia que yo tengo adentro, de la hipocresía que yo tengo adentro y del cinismo que quiero tener.

Se me complicaron un poco las cosas cuando me acordé de un libro que leí hace ya unos 30 años, un libro de Sanguineti, poeta italiano, teórico de la vanguardia. Yo debería volver a leerlo porque se me pasan los años y quedo enganchado de alguna frase, todo lo otro se me borra y la frase empieza a cambiar de sentido. Me acuerdo de una frase que dice que la vanguardia tiene dos momentos: un momento moral y un momento cínico. El momento moral sería ese en que las vanguardias dicen y practican su propuesta de ruptura, esa que las deja afuera y en contra de las expectativas del público de arte. Y el momento cínico sería ese en que se convierten en estilo, y sus productos en género, y entran en el mercado del arte. En general estamos acostumbrados a hablar de cinismo de esa manera... Lo mismo que cuando se llama cínico a un político. Porque, claro, uno piensa: ese vanguardista empezó tratando de transformar el mundo desde el arte, o de terminar con el arte para cambiar el mundo, y terminó haciéndose cotizar bien esos gestos, esas palabras...

Yo sé que empezar hablando de la etimología, del origen de algunas palabras clave, tiene en general poco sentido. Pensar un sentido de uso remontando etimologías suele ser algo total y absolutamente inútil, una pérdida de tiempo. Salvo que pueda servir para nombrar algo que está ya en el presente de la palabra, que de alguna manera se dice pero que no alcanza a nombrarse del todo, que no tiene una manera reconocida de denominarse. Yo creo que actualmente se confunde cinismo con hipocresía. Que el que dice que es vanguardista y en lugar de producir una ruptura está repitiendo un tipo de producto ya consolidado, ya monetizado... está respondiendo, efectivamente, al mercado. Cosa que, en principio, no está ni bien ni mal; pero si además dice que eso es la ruptura, que está refundando la sociedad, etc., no corresponde decir que sea un cínico; más bien se puede decir que es un hipócrita. Los sentidos iniciales ahí aportan algo, ayudan a no confundir dos posiciones que son más que distintas.... Hay una cosa que me pasó diciendo durante bastante tiempo: que este tiempo es un poco más cínico y que , cuando yo era más chico, más adolescente, el tiempo era un poco más hipócrita. Trataba de oponerme a la nostalgia emocionada de los que hablan de virtudes perdidas, de solidaridades y franquezas del pasado... Creo que en la insistencia de esas nostalgias está la continuidad de un momento de hipocresía.

Hace unos días me llamó la atención en el diario un artículo

del psicoanalista Sergio Rodríguez que trabajaba con el mismo par de conceptos. Además, agregaba que los momentos de cinismo son momentos de decadencia, mientras que los momentos de crecimiento, de ascenso, son momentos de hipocresía. En principio me dejó bastante mal, me recordó, en realidad, esta cuestión mía de andar siempre repitiendo lo mismo. Después pensé que había que empezar a diferenciar; que en este momento debía haber distintos tipos de cinismo. Cuando digo cinismo hablo de un poner afuera lo que uno hace aceptando, públicamente y como descripción (no como confesión o autoinculpación), aquello que uno hace de malo. Con lo cual uno, de alguna manera, está aceptando que tiene ciertas dificultades para cambiar y que tiene muchas posibilidades de seguir así.

Ustedes saben que, en sus comienzos, el cinismo griego era otra cosa. Antístenes decía que era un cínico en el sentido de que mostraba lo que era, pero también tenía un programa moral muy duro, y se dedicaba principalmente a señalar lo malo de los demás. Yo no estoy tratando de recuperar toda la complejidad del concepto fundacional, estoy diciendo que mientras que la hipocresía es la puesta en escena de una abstracción de la bondad y de la virtud ocultando los comportamientos que la desmienten, el cinismo implica la asunción de un riesgo, de un riesgo agónico, el de sobrevivir mostrándolos.

Es cierto que, opuestamente, un comportamiento adaptado, en este momento, tiene más probabilidades de constituirse como cínico que como hipócrita. No hay público para la sublimidad autorreferencial, o es un público siempre al borde de la ironía: es difícil mostrarse investido de una sinceridad permanente, entre otras razones porque el psicoanálisis existe ya, entre otros espacios, en la conversación cotidiana. Ser cínico, en términos de esas mostraciones y esos reconocimientos, nunca es del todo una elección moral, tiene que ver con posibilidades del tiempo y la moda y no implica elecciones absolutas, tampoco. Se trata de acentuaciones. En términos de gusto, creo que hay algo que a mí me resulta particularmente desagradable, y es ese tipo de discurso alternante, en el que van tomando la posta, a intervalos regulares, el cinismo y la hipocresía. El sujeto de ese discurso puede oscilar, por ejemplo (puede que hasta con horarios regulares), entre dos espacios de intercambio discursivo; en uno de ellos es un realista - adaptado, que reconoce debilidades y pactos; en el otro, también es un adaptado, pero a los rituales de una general e inconcesiva palabra crítica. Creo que, en espacios académicos y profesionales, esa articulación entre cinismo e hipocresía es frecuente, sobre todo últimamente. Entonces, habría que reconocer también esa articulación como la forma de un continuo de doble recursividad. A veces se pone a

prueba esta situación. Como cuando, en el espacio de la parada moral y de la crítica, hay que repartir becas o apoyos de cualquier tipo a participantes o alumnos. Entonces, el cinismo irrumpe como no debiera, de manera puntual y momentánea, y se negocian reconocimientos de representatividad y de poder, que permiten a cada representante o funcionario político premiar o apoyar a la gente propia o afín, con la condición de aceptar que otros hagan lo mismo. Ese es, digamos, un cinismo a horario. Habría que reconocer antes la propia condición interesada (yo siempre trataré de favorecer a mis amigos y discípulos) y poner límites al propio espacio de poder. Pero ahí es donde el grupo crítico, en general, se opone. Con énfasis, y sin resignar el gesto moral.

XX ¿Podría considerar el tema del cinismo desarticulándolo del tema de la moral?

OS No, porque el cinismo se define justamente, en uno de sus bordes, en relación con el discurso moral, y en arte pasa lo mismo con la definición política de las vanguardias. Puede decirse que la vanguardia quiere rescatar la posibilidad de la práctica de una palabra llena, que asegure que el arte o la poesía no se presentan como fachada adaptativa de otra cosa. Y esos cuidados no han sido formulados sólo en relación con el arte o la poesía. Paolo Fabbrì, en *El giro semiótico*, cita a Nietzsche cuando habla del momento en que una disciplina de conocimiento debe volverse sobre sí misma para producir ese "giro" que implique una nueva fundación, que permita abandonar la retórica de una coherencia aparente.

Precisamente en Nietzsche (en 'El Anticristo') hay también el rechazo de otra adaptación, la que se escondería en la proposición de que todos somos iguales, y no sólo porque esa proposición se opone al reconocimiento de una semiótica pulsional, campo de despliegue de la voluntad de poder, sino también porque implicaría la negación de una percepción cotidiana, esa que nos dice que somos todos distintos. Con el correr del tiempo, la cultura parece estar obligándonos a reconocer esa parte playa de la argumentación, más allá de toda valoración de la proposición general. Tal vez eso pueda encontrarse, también, en trabajos sobre distintas áreas de la cultura. En relación con los cambios mediáticos de los últimos dos siglos, Eliseo Verón recupera en su último libro una observación propia, anterior, la de que primero la prensa estableció una relación de base simbólica, en la que el concepto abstracto de igualdad de los ciudadanos ante la ley organizaba el discurso, y después llegaron sucesivamente la radio y la televisión que, paulatinamente, fueron mostrando elementos perceptuales que se resistían a organizarse en esos términos. Lo notable, el milagro de la potencia de las proposiciones del credo demo-

crático, sería el de su insistencia a través de esos cambios. Lo que no suprime el problema de la necesidad de la búsqueda de una nueva manera de reunir el colectivo social, que evidentemente no es el colectivo social del tiempo inicial de la prensa.

Creo que puede decirse que las vanguardias prefiguraron entre otras cosas, en los comienzos del siglo veinte, el tránsito artístico por las zonas de conflicto definidas por esos malestares. Gracias a ellas, la previsibilidad de las instituciones artísticas mostró su condición de reaseguro ideológico... Pero es difícil mantenerse en ese borde, es difícil no morir en el intento, para un movimiento artístico que, como todos, depende de los misterios de la lectura, del gusto... Yo creo que una parte de la vanguardia de los años 60, acá, estuvo en ese borde.

Schaeffer, Jean Marie Schaeffer, dice que la ficción tiene algo que no tiene ningún otro contacto humano, y es que pide el gusto del otro, sin el gusto del otro no existe. Se podría agregar que las vanguardias, algunas vanguardias, ensayan la posibilidad de existir sin ese vínculo, y entonces mueren o cambian. Y aparecen esas opciones agónicas, las del momento moral de Sanguinetti. Y la posibilidad de agarrarse de algunos cables para la sobrevivencia, con hipocresía o con cinismo.

El mismo Schaeffer, junto con otro autor, Flahaut, en un trabajo de hace unos años, en la revista *Communications*, hablaba de una paradoja: cuando en el arte se impuso el concepto de la muerte del autor, cuando se expandió además la aceptación del componente de azar de la creación, precisamente entonces, creció un tipo de arte al que tenemos que llamar por el nombre de sus autores. Ese arte se muestra desapareciendo, o ya no se puede ver, y se nombra entonces como la performance de fulano... Aquí, como se sabe, ese borde se tocó ya en los 60 (aplausos).

GB Lo último que decías, lo que expresaste ahí, me parece buenísimo. Es el momento en que aparece el autor como una marca prácticamente, como una marca registrada. Puede hacer cualquier cosa, puede hacer una catedral de libros o puede hacer una venus copiada de Armani, hasta un aviso de una marca de caipirinha, no importa. Es como que la materialidad o la realidad de la obra desaparece...

OS Y queda, además, como un artista que de ninguna manera puede tener la parada de un artista, tal como estábamos acostumbrados a definirlo. Hay una vieja parada moral que no puede tener.

XX Esto que están diciendo a mí me parece que tiene mucha relación con la autorreferencialidad del arte.

OS Posiblemente sí, pero si podés explicarlo un poco más...

XX Autorreferencialidad significa eso, es más que dejar una marca, tiene una característica tan redundante lo que hace "mongo", que es autorreferencial.

OS Con la famosa autoironía como componente obligado. Tal vez sea obvio ésto, pero creo que una de las razones de la degradación impresionante que forma parte de la puesta en escena de tantos desempeños artísticos contemporáneos tiene que ver con eso, con ese imposible que sin embargo es real, no se atiende al pedido social tradicional de dejar una obra pero el artista tiene que ocupar la escena como nunca... En la última Bienal de San Pablo había una serie de fotos de un señor que jugaba con su perro, la última era una foto esfumada, era un coito, el humano en posición pasiva... Claro, en muestras de otros años hubo cosas mucho más terribles. Pero a mí me parece que ahí hay es como una especie de comentario del rol. Como una contradefinición del artista que compense el grotesco histórico de base.

XX Esta pregunta tenía relación con lo que se hablaba, con un arte que hoy en día es auto-referencial. Más allá de la bienal de San Pablo, yo pregunto si esto no tendrá que ver, a lo mejor para usted, con una cuestión que tiene que ver con el mercado, la globalización y el imperio de Estados Unidos, con la cuestión de que cada artista tenga su marca propia y así se pueda hacer el merchandising.

OS No... Me parece que eso sería demasiado sencillo. Aquel alemán que, creo que fue hace ya más de treinta años, se castró en el escenario y murió desangrado, ¿qué estaba buscando? ¿Dejarle una buena herencia a la familia? Lo que yo pienso es que el problema que tienen ese tipo de explicaciones es que no te permiten diferenciar un momento artístico de muchos otros, del Renacimiento en adelante, o tal vez desde antes. Digamos: un pintor renacentista que hacía un fresco con una buena cantidad de azul para satisfacer al cliente, porque el azul era un color más caro, ¿trabajaba también para el mercado? El problema que tienen esas explicaciones, me parece, es la inespecificidad...

XX ¿Es una palabra nueva, la palabra "autorreferencial"?

OS Ah, bueno, es más nueva que otras, y puede ser que entonces se piense que es probable que las articulaciones de esa palabra con distintos conceptos también tengan sentidos nuevos. Pero decir que un determinado rasgo del arte con temporáneo -cualquiera sea, por ej., la autorreferencialidad- existe porque lo pide el mercado... Yo creo que eso nunca fue cierto, no es cierto ahora, ni va a ser cierto en el futuro.

XX ¿Por qué?

OS Porque, evidentemente, el arte siempre fue autorreferencial, por lo menos en un sentido...Apelo a algunas definiciones: Por ej., Étienne Souriau: "El arte es la dialéctica de la producción anafórica." Qué quería decir? La anáfora, como se sabe, es una operación retórica por la cual uno hace referencia a algo que estuvo antes en el mismo discurso. Si yo digo ahora: "...Como dije hace cinco minutos...", eso es una anáfora. Y en cada momento del acto artístico, según Souriau, hay una anáfora dialéctica, porque cuando el pintor pone una nueva pincelada, esa pincelada toma su sentido de la relación con las anteriores pero a la vez modifica todo el juego de relaciones que define a las dos.

En realidad él estaba definiendo el trabajo artístico. Uno podría también apelar a lo que decía en relación con la función poética Jakobson, cuando hablaba de la vuelta del texto sobre sí mismo, sobre sus propios mecanismos productivos. Y eso retira a la obra de una previsibilidad referencial como la de otros discursos... Puede que eso sea lo que vio Marx, cuando dijo que la obra de arte siempre es incómoda para el mercado, para su definición en términos de un valor de cambio...

Como se sabe, en relación con esto hay por lo menos dos Marx. Hay un Marx que piensa que los obreros de su tiempo no podían leer literatura tipo folletín -la de un romanticismo degradado -, porque ya vivían en tiempos de la locomotora, del telégrafo... Los obreros, y los que no lo eran, se empeñaron en desmentirlo. Pero había otro Marx, ese que decía que había algo de ridículo -cuando habla en El Capital del equivalente general - en la conversión de un cuadro en mercancía, porque en el cuadro siempre hay un trabajo que se muestra como tal, que se resiste a cerrarse en una sola medida de valor, en él hay algo que nunca se completa, no puede ser convertido en valor de cambio a la manera de una mesa, en la medida de que siempre está por definirse... Puede ser que ahí esté la cuestión, por más que los artistas produzcan para el mercado y quieran hacerse ricos, hay un problema con lo que sigue diciendo la obra, ¿no?

A -Para volver a la vanguardia. Yo pensaba en el tema del cinismo..., con el tema de la hipocresía había dos lugares distintos. Se produce una definición más nítida del afuera y del adentro. Pensaba en una frase de Heidegger que plantea algo así como que nada oculta tanto como lo que revela. Uno podría ver en la propuesta cínica, en esa exhibición.....

OS ...una propuesta hipócrita.

X Yo no quiero disolver la cuestión...

OS No, no, pero está muy bien. Yo creo que es una cuestión de acentuación. Parece que hubo un reto de Sócrates a Antístenes, porque Antístenes se vestía como un mendigo, o peor que un mendigo: "A través de los agujeros de tu capa veo

tu orgullo". Y sí, yo estoy seguro que debe ser así. Yo pienso que es una cuestión de acentuación, no? Cuando yo pido, en un organismo colegiado, que todos nos pongamos límites, que limitemos nuestro poder, porque todos queremos, y yo el primero, favorecer a los amigos, a los allegados, pongo un componente de cinismo en mi discurso, pero creo que debe haber gente que debe pensar que soy un ángel, o peor, que quiero parecerlo. Quiero ser cínico, también soy hipócrita.

A Proponer el tema del cinismo como decadencia es un poco bastante habitual, y es bastante habitual, también, el tema de las vanguardias que tú traías sobre Sanginetti. Recuerdo haberlo leído a Sanguinetti y me pasa algo parecido a lo que vos comentabas que te pasaba.

OS Alguien hace una frase muy feliz y es como si nunca hubiese escrito otra cosa...

A Pero la manera en que se considera en general a la vanguardia..., creo que lo que ha predominado en general es un relato - por lo menos como globalidad - triste. "Toda esta gente comienza bien y termina rompiendo, no sé, medias..." (Risas.) Y eso me parece problemático para el tema de la obra de arte. Por eso quería comentar algo del tema del mercado que vos mencionabas. Y también el hecho de haber traído a Marx es bastante significativo, porque la crítica que le hace la escuela austríaca a Marx objeta ese paso metodológico, el que da poniendo el ejemplo de las obras de arte, que saca al costado: "esto no entra". Y uno ve cómo esa crítica lo ataca por ese lado. Lo cual es interesante, porque, si verdaderamente en las obras de arte persiste algo de las relaciones de trabajo simples, hay otro problema, que es específico, que uno podría incluir en una noción de economía del arte, esto me parece va en contra de ese relato acerca de las vanguardias como relato nostálgico.....

OS Hubo un momento heroico...

A Entra en el mundo y lo corrompe... Eso me parece un buen argumento para una novela pero para una teoría me parece malo. Me parece que clausura mucho más problemas de los que abre. No abre ninguno y clausura todo.

OS Sí, efectivamente. Porque además, planteado el relato de esa manera (y yo no sé desde dónde, desde qué posición enunciativa uno puede atreverse a contarlo así, y lo cuenta muchísima gente...), parecería que la vanguardia hubiera sido una serie de aventuras individuales. Y que no tuviera importancia el hecho de que la vanguardia haya aparecido un determinado momento...

RJ Lo que dice Alejandro trajo un problema con la circulación de los venus: nosotros aceptamos que se asimilaran al valor de mercado, porque era la cosa más simple. Uno piensa en la equivalencia con lo que vale un trabajo fuera de este mer-

cado. Pero eso trae un problema teórico que es el de aceptar que el valor de las obras de arte no coincide con lo que nosotros pensamos. Entonces me acude un menudo problema...

OS Eso pasa por crear tu propia moneda.

RJ Pero ahí está el problema, qué reglas instituímos... Como hay para los que van a los lugares de canje...

OS Pero ellos no tienen equivalente....

RJ Sí, ellos tienen un crédito. Y eso les permite intercambiar ... (Hablan de un mercado nuevo, no se escucha).

OS Pero, ¿cómo es en esos lugares? Alguien cambia un televisor por una mesa y llegan a la conclusión de que tienen valores distintos. ¿Cómo hacen?

RJ Es un intercambio multilateral, por eso se convierte en un medio de pago indistinto. O sea, uno obtiene ese crédito y puede comprarle algo distinto a alguien que no necesitaba una mesa.

XX Al principio hablé de que no quería referirse a la etimología. Yo lo relacioné con Einstein y la relatividad... ¿Por qué no volver a la etimología y por qué seguir con el tema de que el sentido está abierto?

OS Es que yo no lo puedo decidir, ni nadie. El tema es que la etimología sirve para hacer historia, historia cultural, historia lingüística....

XX ¿Por qué?

OS Porque permite conocer el curso de un significante. Lo que no permite es saber el significado actual, como pasa con la palabra cinismo; pero puede ayudar a pensar una salida para una situación de desgaste del término. Pensar en ese otro sentido puede ser bueno cuando la palabra cinismo ha terminado por designar sentidos distintos u opuestos y sería bueno utilizar al menos dos términos en lugar de uno. Por ejemplo: se podría utilizar la palabra cinismo en un sentido más parecido al anterior para poder oponerlo a hipocresía, porque actualmente ocurre que signifiquen aproximadamente lo mismo. Pero es nada más que por esto, no porque se pretenda que las palabras vuelvan a su sentido original.

XX ¿Cuál es el sentido en que usted está utilizando de la palabra cinismo?

OS Yo hablo de una posición enunciativa en la que uno reconoce el propio lugar de ambivalencia, en el sentido de deber vs. deseo, en el sentido de moral vs. interés.

# Censura en el Primer Mundo

Una exposición en la Galería Denise René en el Centro Pompidou y la actitud de un “experimentado rebelde”

Por Cristina Rossi

Entre el 4 de abril y el 4 de junio de este año el Centro Georges Pompidou presentó una exposición sobre la Galería Denise René, que reunía trabajos de los artistas que pasaron por sus salas desde 1944. Entre muchos otros estaban: Jean Arp, Max Bill, Calder, Carlos Cruz-Diez, Hugo Demarco, el Equipo 57, H. García Rossi, Kandinsky, Julio Le Parc, Nicolás Schöffer, F. Sobrino, Jesús Soto, Luis Tomassello, Gregorio Vardánega y Vasarely. Julio Le Parc quiso acompañar sus obras con un Panfleto, en el que intentaba emitir su opinión sobre la marchande y —en el mejor de los casos— abrir el debate. Aunque en los tiempos que corren no hay demasiado espacio para la divergencia, quienes sostienen ideas opuestas a las establecidas saben que muchas veces el camino recto no es el más directo. Le Parc lo sabía, pero insistió con su texto ante el Comisario de la exposición, Jean Paul Ameline, ante el Director del Museo Nacional de Arte Moderno Centro Pompidou, Alfred Pacquement y ante el Presidente del Centro Nacional de Arte y Cultura George Pompidou, Jean-Jacques Aillagon. Censurado por las autoridades se refugió en el eslabón que le aseguraba el contacto más directo con el público, pegando el escrito sobre sus obras expuestas. El texto decía:

PANFLETO para reir (para reír?)

A propósito de la exposición “Denise René l'intrépide”, en el Centro Pompidou

Yo... en la sopa. Qué sopa?

Parece que nosotros, que yo, deberíamos estar contentos, que nosotros deberíamos ser gentiles, decir gracias, gracias... Estar en el Centro Pompidou para implicarnos en la exposición “Denise René l'intrépide” nos debería colmar de satisfacción.

“Denise René l'intrépide!” Título con gancho? Título ridículo? Título provocador!. Al querer poner un calificativo a Denise René, mejor hubiera sido preguntarle a los artistas -todavía vivos- que habían tenido trato con ella. Se hubiera hecho un ramillete de calificativos coloridos y muy interesantes para circunscribir de una manera realista al personaje, su trayectoria y su comportamiento. Beaubourg, no intrépida!

En el secreto de los lugares

Con este homenaje a Denise René (la intrépida), podemos imaginar que el Centro Pompidou tiene un programa secreto que lo llevará periódicamente a realizar otras exposiciones calificativas de otras galerías comerciales:

Galería Mongo la prudente,  
Galería Chulle la visionaria,  
Galería Curro la voluptuosa,  
Galería Piolo la sin límite,

Galería Ponzó la estafadora,  
Galería Nueva la esclerosada,  
Galería Mito la repetitiva,  
Galería Grande la megalómana,  
Galería Cuit la inconstante,  
etc

O hacer homenajes a repetición:

Homenaje a la galería que mejor explotó a sus artistas.

Homenaje a la galería que logró poner la mayor cantidad de artistas en el cuadro de honor de los artistas oficiales.

Homenaje a la galería que logró vender un cuadro a un coleccionista norteamericano.

Homenaje a la galería que logró vender la mayor cantidad de soretas al Estado francés (acá habría que hacer competir a las galerías norteamericanas, opacidad obliga, pero no se sabrá nunca los precios que se pagaron!).

Homenaje a la galería que, sobre las espaldas de los artistas, se enriqueció al punto de mantener a toda su familia, no viajar más que en Concorde, parando en el Ritz de Nueva York y en los palacios de Venecia.

Homenaje a la galería que ha logrado no devolver (robar) la mayor cantidad de cuadros dejados en depósito por los artistas, Homenaje a la galería que ha “creado” el artista del siglo, sacrificando todo para que pueda producir: sus propiedades en el campo, su piso en la ciudad, sus alhajas...

Homenaje a la galería que ha resistido al fenómeno de la moda en el arte creando una moda propia,

Homenaje a la galería que ha impuesto en Francia la mayor cantidad de artistas norteamericanos,

Homenaje a la galería que ha realizado la cifra más importante de negocios,

Homenaje a la galería que no defiende más que jóvenes desconocidos,

Homenaje a la galería que se transformó en cooperativa, en la que sus artistas y empleados toman parte en las decisiones y los beneficios,

Homenaje a la galería que es un lugar de reflexión, de confrontación de ideas, de intercambios sobre la razón de ser de la creación contemporánea,

Homenaje a la galería que tiene ojos para mirar y no una caja registradora en la cabeza,

Y en el cuadro de homenajes, por qué no un gran homenaje al Director del Museo del Centro Pompidou que mejor cumplió el cometido de ser una cabeza de puente para la penetración del arte norteamericano?

Confusión – amalgama – apropiación

Dos cosas en una, a la vez!

Si se trataba de rendir homenaje a una persona (intrépida) por lo que hizo como marchand de arte, el Centro Pompidou hubiera estado más inspirado organizando un homenaje

como una ceremonia académica. Lugar apropiado: la Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Allí, entre los artistas que hubieron expuesto en lo de Denise René, sus fervientes hubieran podido hacer la ofrenda de una gran obra realizada colectivamente. Los coleccionistas que hubieron comprado en lo de ella hubieran podido cotizarse por lo ofrecido: "un cuadro de la señora (pintora) de un coleccionista reconocido". El Centro Pompidou para cerrar la ceremonia, a modo de suntuoso regalo, hubiera podido, para colmar el vacío, comprometerse a comprar más obras de los artistas etiquetados "D.R.". Si se trataba, por el contrario, de rendir, homenaje a los artistas que, con originalidad resistieron a la oleada del academismo tachista e informal en los años cincuenta y, por otro lado, rendir un homenaje a los artistas que, en los años sesenta, con sus investigaciones visuales sin concesiones, han producido un formidable contrapunto (no reconocido) a la hegemonía del pop norteamericano, para eso el Centro Pompidou no estuvo a la altura. La fórmula "Denise René l'intrépide" es bastarda. Personaliza a ultranza una exposición en la que las obras han sido realizadas por los artistas y no por Denise René. Todos los que no expusieron nunca en su galería son arbitrariamente excluidos. Reparación? Hay tantas reparaciones que el Centro Pompidou debe hacer! Misión imposible?

Los años sesenta de regalo "Denise René l'intrépide". Esta pequeña exposición que entra al Centro Pompidou por la puerta de servicio acentuará la falsedad de apreciación de las autoridades oficiales desde el momento en que el Centro Pompidou ofrece todos los años sesenta en bloque (mayo del '68 incluido?) de un solo y gran golpe (de propaganda) al pop norteamericano. Regalo,

reconociendo aún, sumisión a la que fuera empresa (y logro) del Departamento de Estado, la CIA y las galerías comerciales de los Estados Unidos, en el comienzo de los años sesenta: la hegemonía en el arte también! Hegemonía que fue aceptada con tal fervor por las autoridades de estas latitudes que ningún "envío" oculto de la CIA hubiera podido obtener mejores resultados!

Y entretanto, para dar más que la medida Denise René (la intrépida) rinde homenaje en su galería ... a quién? A un artista norteamericano de los años del pop-art!

Yo no estoy obligado a estar contento, ni a decir gracias.

Yo existo.

Julio Le Parc - Cachan, 3 de abril de 2001

En un acto simbólico realizado el viernes 20 de abril a las 18,30 horas el panfleto quedó pegado sobre las obras de su propiedad que participaron de la exposición "Denise René l'intrépide". Con este acto, tal como señala en el reverso del escrito, Le Parc no trataba de realizar una acción artística sino de expresar sus convicciones, frente a quienes amenazaban con descolgar sus obras por el sólo hecho de manifestar su opinión dentro ese "santuario del arte".

Seguramente este "experimentado rebelde" hubiera preferido generar una encendida polémica acerca del arte en ese medio pero, según parece, bajo el signo del mercado el binomio artista-marchand deviene incuestionable.

No obstante, las obras de Le Parc que se exhibirán en los otros museos que visitará la muestra -desde ahora llamada "Arte Abstracto y la Galería Denise René"- llevarán pegado el Panfleto, testimoniando que, también en el Primer Mundo, para hacerse escuchar hay que elevar la voz.

## Oda

Objetos de artistas

Costa Rica 4670. 4831 7403

Lunes a viernes de 11 a 20 hs. Sábados de 11 a 18 hs.

## Acrílicos Madison

\$2,90

x 60 cm3 cualquier color

# MM

ARTISTICA

Bastidores a medida y standar.

Telas, Bases p/esculturas.

Pedidos por tel.

Envíos a domicilio

Nuevo tel: 4303 1468

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

# Un paseo por el Arte

Por Nikola Richter y Timo Berger  
(desde Berlín)

Un paseo de Arte en la capital alemana que pretende ser abarcador incluye necesariamente una caminata por el Scheunenviertel, ex-Villa Miseria de Berlín, hoy en día zona de las galerías emergentes, cafés de onda y patios interconectados. Un día, a mitades de julio, salimos para hacernos un cuadro del Arte expuesto en este momento. (Galerie Jarmuschek y socio, Sophienstr. 18, Martha Parsey - Pintura, 23/6-4/8)

Nikola Esto me parece realismo socialista vuelto Pop.

Timo También tiene algo de Magritte, es un cruce de Magritte con Warhol.

N Pero Warhol no pega puchos en sus cuadros.

T O.K., pero Magritte hace todo un juego con signo y referencia cuando escribe sobre la tela: Ceci ne est pas une maison.

N Bueno, pero creo que esta cita es sólo una entre muchas, hay series de números, hay números de teléfono escritos sobre el brazo como esas cifras del campo de concentración. Lo que se muestra es cómo se vincula la violencia con la vida cotidiana, cómo se sobreponen esos dos niveles.

T Y las caras de colores grises tienen un expresión distante, pesimista.

N Sí, viene de la tela gris traslúcida. griedervonputtkamer, Sophienstr. 25, Les Schliesser - gap stories two; fotos y video, 30/6-11/8)

T Esa galería, me parece, es una de las que tienen más repercusión internacional, que tienen dependencias en Nueva York, en París. Y tan importante pretende ser el tipo que atiende hablando todo el tiempo en un inglés rapidísimo.

N Y dice permanentemente: Saatchi, Saatchi.

T Perdonáme mi ignorancia, pero ¿quién es Saatchi?

N Es un importantísima galerista de Londres que curó la exposición Sensation (I y II) con Damien Hirst. Es un campeón a la hora de sacar el Arte inglés al mercado y sabía manejar muy bien la atención público con unos escándalos que provocó. Todos quieren ser cómo él.

T Bue, bueno, muchas gracias, profe...

N Ahora bien, el Arte...

T Acá tenemos unas fotos que son como instantáneos sacados obviamente de un movimiento que hace todo un elenco de personas.

N A pesar de los huecos, los vacíos, se desarrolla un elemento narrativo que está, por un lado, en las fotos mismas que retratan una mujer y un hombre distanciados el uno del otro a clara luz en un ambiente dominado por hormigón y, por otro lado, la/el espectador/a quiere llenar ese vacío en su mirada completando la historia.

T ¡Uh!

N Es como un comic sin palabras.

T Pero no demasiado alegre, ¿no? El tipo pisó un papel limpiándose los zapatos...

N ¡Es la limpieza alemana!

T ...y la mujer parece que no le gusta para nada. (intervención del galerista que nos indica que atravesando el patio se halla otra sala de exposición con una pantalla grande donde se muestran videos)

T Mirá el patio contiguo parece él de la propaganda de Becks... hay dos cajas con botellas vacías de Becks y un sofá verde...(Entramos a la sala)

N Sin palabras...

T O.K., pero tenés que admitir que son bastante amateur, estos videos, parecen grabaciones de funciones de teatro en la escuela, secundaria, no primaria, porque todos los actores se mueven como robots, como muñecos. Y en uno de esos videos se cuenta justamente la historia de las fotos que hemos visto antes. Pero no me resulta nada interesante porque se llenan los huecos, se destruye esa estética del vacío cubriéndolos con esas imágenes tiesos, rígidos y así todo queda muy coherente con el ambiente acá.

N Al menos, hay bancos para sentarse. (Galerie Eigen+Art, Auguststr. 26, Birgit Brenner. Dibujos, técnica mixta, Pintura muralista, foto, 7/7-25/8)

N A mí me gusta lo que escribe en la primera hoja de esa serie aquí: Resultaría horrible si me pasara algo, pero el efecto fuese grandioso.

T Bue, de todos modos, el personaje que se inventa ella en los dibujos es el de una mujer super depresiva, siempre en el umbral de la muerte. De alguna manera me parece muy irónico que cose algunas líneas de los dibujos directamente en el papel subvirtiendo así la imagen de la ama de casa.

N Me llama la atención que el peligro no emana de las cosas y de los espacios de la casa, sino del modo de percepción de ese personaje, de una especie de trato administrativo con los lugares de la casa en los que ella se encuentra detenida, amenazadas por su propio orden inventado bajo el régimen de la conveniencia. Lo que te debe proteger, la casa como destino de una fuga, se vuelve enemiga.

T Y también los recursos que utiliza dejan testimonio de esa simpleza casera en cuestión. Ella une en una suerte de bricolage distintas percepciones feminas sobre el mundo, los deberes, la crianza de los niños, la vida sexual, etc.

N Hasta la habitación de los niños se describe como unidad de suministro: suministrar, tutelar, custodiar.

T Podemos también interpretar el volante de la exposición como invitación de tomar pastillas antidepresivas, entonces el arte de ella sería un último intento de rescatarse, de huir de la imposibilidad de fuga.

N Sin embargo, la mayoría de los accidentes mortales, según dicen, suceden en la cocina. (Die Neue Aktionsgalerie, Auguststr. 20, Tatsumi Orimoto, ArtMama. Fotos, videos e instalación sonora, www.aktionsgalerie.de)



T Orimoto es un artista que expone en la Bienal de Venecia e inaugura esta galería con una fulminante serie de fotos, todas retratan su madre que está muy enferma, tiene Alzheimer, es depresiva y los remedios le dejaron una sordera.

N Y no obstante, participamos en su vida cotidiana, cuando se duerme, cuando hace gimnasia con un grupo de enfermos, cuando pasea por las calles, cuando está sentada en una hamaca. La sentimos cerca y por eso, aquí la enfermedad y la vejez es algo muy normal y muchas veces las fotos emiten una alegría, ella sonríe, parece que está guiñándome.

T ¡Vos siempre con las viejas!

N ¿Por qué siempre?

T Bue, porque escribiste ese cuento sobre tu abuela.

N Abuelos son sólo humanos. Y la abue de Orimoto es

muy simpática y mirá eso que el hijo fue asistente de Nam Jun Paik. Igual, esto fueron cuatro exposiciones de los casi quince que vimos. ¡El paseo duró tres horas! Hubo muchísimo que no nos gustó nada, arte epigonal, inexpressivo, berreta, como unas cuadras pequeñitas con gatitos. Y resultó que algunas veces confundimos tiendas de ropa fashion con galerías ya que arreglan sus vidrieras de la misma manera.

N Al menos, para algo valió la pena: nos queda una nueva colección de postales- Los volantes e invitaciones de las galerías.

T Igual ahora, no vamos a tomar un café en el Barcomi, el café más chic de la Zona, sino que compramos una botella de soda en el único súper que queda entre todos esos lugares de onda.

## Cecilia Caballero

Galería de Arte

Sergio Vila

Pinturas

31 de julio al 23 de agosto

Mariana López

Pinturas

27 de julio al 17 de septiembre

Suipacha 1151 (1008) tel: 4393-0600/0601

ceciliacaballero@ciudad.com.ar

L a V 11 a 13 y 15 a 20 Sábados 11 a 13

## Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

S. de Bustamante 1187 (1173) Bs. As.

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorrejón@interlink.com.ar

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de 11 a 14 hs.

## Hoy en el Arte Galería

Directora Teresa Nachman

Juan Carlos Castagnino

Judith Valiente. Cerámicas

Del 23 de julio al 4 de agosto

Debora Kimos. Pinturas

Ponceano Cardenas y Mariana Matinelli. Esculturas

Del 14 al 31 de agosto

Gascón 36. Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

## Fundación PROA

Giuseppe Verdi

Agosto

Escenografía y vestuario contemporáneo

Basaldúa, Billourdou, Ferrari, Negrín,

Pigozzi, Sarudianski, Zuccheri

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

www.proa.org

info@proa.org

# El arte también ocurre donde no está señalado

Un paseo para descubrirlo en lo explícito, lo implícito y lo secreto

Por Ana Wajszczuk  
(desde San José de Costa Rica, especial para ramona)

Lunes

El Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) está cerrado. Quería ver la muestra "Arquetipos". Me intriga la pomposidad de los anuncios: 72 artistas, 21 países, multiculturalidad a granel.

Me voy al Centro Cultural de México. No hay nadie en la galería, ni en el saloncito de lectura donde sigue la muestra, ni en el patio con gingers y fuentes y palmas que deja ver las luces de la ciudad en las montañas que la encierran. Catorce obras, una por artista. Grandes formatos, técnicas diversas: desde la fotografía digital hasta el objeto, desde el crochet ("Hilo y frivolité", del chileno Carlos Arias) hasta el bejuco, desde las rosas secas (pintadas de dorado y decenas de pastillas en el barroco de Betsabeé Romero) hasta el alambre, el clavo oxidado. La muestra tiene dos grandes aciertos de la curaduría: pocas obras bastan para dar un panorama ecléctico del México actual —no sólo de las artes visuales—, y por otro lado, se incorpora a través de los artistas elegidos un concepto otro de nación, se deja de lado la idea moderna de lo nacional para dejar paso a un concepto tentativo para explicar el "arte contemporáneo de México": los artistas elegidos viven o han vivido la experiencia de la(s) cultura(s) mexicana(s) aunque no necesariamente hayan nacido o vivido toda su vida allí. Un trabajo curatorial que se rige por un concepto abierto de lo nacional cuando ese concepto está caduco y necesitado de reformulación dice mucho más de lo "multicultural" que setenta y dos artistas de varias partes del mundo reunidos en una sola exposición interminable, sospecho.

Vamos a ver Traffic esa noche, filmada en blanco y negro y en color, en castellano y en inglés, con actores de varios países: la cuestión de cómo vender una película —o una exposición— con etiqueta progresa de lo "multicultural" para decir el mismo discurso reaccionario que ya no es políticamente correcto gritar abiertamente. La mirada de Traffic sobre México es blanca y negra y allí los mexicanos son incultos, narcos, paupérrimos, ignorantes, primitivos, corruptos y causantes de que la juventud estadounidense fume crack. Que distancia tan larga hay hoy entre Hollywood y el arte...

Martes

Hoy tampoco llevo al MADC. Voy a ver "Múltiples" antes de que inaugure, mientras terminan de preparar la bella casona de Barrio Amón para esa noche. Presentamos por primera vez un número de Los Amigos de lo Ajeno donde además de poesía mostramos un catálogo de los artistas jóvenes de la gale-

ría. La curadora nos explica el porqué del concepto de la exposición obra por obra: lo repetido, lo seriado, el hábito, la tradición. Para eso, pintura, joyería, una caja de elementos (hecha por los alumnos de Liliana Porter del Queens College) videos, dibujos, instalaciones. A primera vista, el criterio no está lo suficientemente claro en las obras para ser apreciado sin necesidad de explicaciones y pienso en que mucho del arte contemporáneo no toma la dirección de su sentido sin la palabra que lo explica. Nos parece más interesante la idea de la exposición que la exposición misma: no encontramos lo que las une, más bien el estar reunidas sobre un fundamento poco claro parece restarles solidez. Los dibujos de Eugenio Murrillo sobresalen precisamente por parecer únicos aunque pertenezcan a una serie. Los modelos de pene de Herbert Bolaños son interesantes por los datos "biográficos" de cada uno más que por la obra en sí. Necesitamos las palabras para que las cosas hablen, me pregunto, y a veces las cosas ceden bajo tanto peso. Me concentro en que el multicultural muestrario de personas que vinieron no se tome toda la cerveza, y en tratar de no equivocarme cuando presento la revista. Múltiples aplausos.

Más tarde, Regina 51, el bar tecno de la ciudad. Otro mundo: el Andy Warhol look nos mira, las paredes de leopardo y la mesa de los DJ inexistentes tienen unos labios gigantes de silicón, la TV pasa a Tura Satana. Es un lugar extraño para esta ciudad: como si la modernidad que no pasó por ella con la fuerza de la metrópoli se hubiera concentrado para decorar un reducto rectangular con nostalgias retro de todo lo que aquí no sucedió. Regina dice algo de lo que esta ciudad es y de lo que quiso ser —al menos para una gran minoría—, y pienso que la experiencia-arte tiene sus recovecos donde ocultarse de la luz del museo que la señala.

Jueves

Atravesar el patio de la Antigua Fábrica de Licores para llegar al MADC ya lo predispone bien a uno: conserva los altos barriles de metal donde se destilaba, conserva las baldosas de piedra y los techos altos y las galerías. Entro al MADC y como sospechaba, es una exposición interminable. Al terminar la primera sala sólo me acuerdo del zapato de terciopelo con espinas de Patricia Belli (Nicaragua), el corazón espinado de Cecilia Paredes (Costa Rica), las fotos que parecen hechas a lápiz de Marta Pérez Bravo (Cuba) y me olvidé de todos los demás. Cuando termino la segunda sala ya es demasiado para procesar, y retengo las criaturas híbridas de Ed Pien (Canadá), el AIWA viejísimo y los casettes con sonidos encontrados de Federico Herrero (Costa Rica), el Reichstag de Christo (Bulgaria), las diapositivas de pétalos de Dinorah Carballo (Costa Rica), el retrato cubista con trozos de madera de Ro-

berto Lizano (Costa Rica). La tercera está a oscuras –un res- piro- y en los trabajos, en casi todos, se juega la luz como ins- trumento artístico. Setenta y dos obras de pequeño formato de gran calidad pero de difícil diálogo entre sí, se disponen co- mo un muestrario de lo multicultural, pero el aturdimiento vi- sual que provocan atenta contra esa misma pluralidad. Es de- cir, aunque la muestra se guiaba por el pequeño formato, por lo casi palpable e íntimo que eso transmite al espectador, la cantidad de obras atentaba contra esa misma relación y el efecto espectacular que quería evitarse con el pequeño for- mato se escapaba en esa grandilocuencia de la institución museo que a la vez de posibilitar un muestrario dificulta la ex- periencia (como en esos festivales multítodo tan comunes en Buenos Aires que copian este molde del museo tradicional:

dejan dolor de cabeza y la sensación de que, si se vio todo, no se retuvo nada, la sobreinformación abrumándonos des- de todo ángulo).

Parece ser que la experiencia del arte ocurre en esta ciudad de manera más intensa donde no está señalado: en un rincón en una fiesta, esa noche, una chica descubre un libro de Sen- sation y, totalmente fuera del mundo a su alrededor, pasa las hojas con deleite y asombro. Luego sube a un Mercedes Benz circa 1982 y bajan por calles circulares y desiertas sin hablar. En el auto suena una canción, el motor ronronea, en la mon- taña las luces titilan y por un momento muy breve esa imagen última de San José parece darme la razón.

## festival Buen Día planetario

todos estamos conectados

El origen y la evolución de la vida  
 O el origen y la evolución de las estrellas  
 La materia que nos compone  
 los átomos que nos forman  
 toda la materia que vemos a nuestro alrededor  
 es generada en estrellas  
 en ciclos estelares de miles de millones de años

Música. Moda. Diseño. Literatura. Cosmos Video.  
 Fotografía. Arte Digital. Indumentaria. Imágenes.  
 Instalaciones . Espacio

Sábado 25 y domingo 26 de agosto de 2101 - de 14:00  
 a 24:00 - Planetario de Buenos Aires "Galileo Galilei"

## Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Cristina Rochaix.  
 Pinturas (Sala 2). Fotografías (Sala 1)

Quintana 325 PB. 4813-8828  
 delinfinitoarte@hotmail.com

## La carpintería artesanal

### S.R.L.

Embalajes especiales para obras de arte  
 Bases y pies de esculturas  
 Muros autoportantes.  
 Vitrinas y exhibidores  
 Marcos a medida en el acto  
 Bastidores y cartones entelados  
 Pinceles y pinturas artísticas  
 Asesoramiento y atención personalizada  
 Presupuestos s/cargo

## Aproveche

A río revuelto...

Por cierre,  
 La Compañía de los Libros  
 liquida stock  
 20, 30, 40 y 50% de descuento

Arenales 1901 esquina Riobamba  
 Lunes a sábado de 10 a 20 hs.

# Mordiscone a la Biennale

Una testigo reclama por distintos grados de exclusión a la cultura no central

Por Elda Cerrato

Hay dos lugares específicos a los que se dirige todo el mundo. Son los institucionalizados. Allí es donde está la construcción inicial de la Bienal de Venecia, el PADI-GLIONE ITALIA con obras de diferentes artistas seleccionados de distintos países, bajo el título que tematiza la actual exposición : Platea de la Humanidad y los “padiglioni” que cada nación posee ( las que lo poseen ) : son los GIARDINI DI CASTELLO. El otro lugar es el ARSENALE DI VENEZIA , que comprende en un espacio continuo y conectado, varias construcciones.

Hay otros lugares donde se exponen cosas de la Bienal y muestras coincidentes, que se anuncian en el catálogo de la misma, como la de Fabrizio Plessi, espectacularmente presentada con parte de las obras en la fachada del Museo Correr en Piazza San Marco, y las restantes en su interior . Sin embargo el personal de recepción y vigilancia deja expresamente sentado que los permisos de filmación, por ejemplo, dependen del Palazzo Ducale y no de la Bienal. Algo parecido nos sucedió con un empleado del Correo, en el Fondaco dei Tedeschi, mientras filmábamos las miradas de Graciela Sacco : habría que haber subido a pedir permiso en las oficinas, pues con el permiso de las de la Bienal , no alcanzaba. Así como el español no aparece en las diferentes versiones lingüísticas del título de la Bienal, hay también distintos grados de acercamiento entre centro y periferia o de exclusión al núcleo de la misma.

En prestigiosos palacios desparramados por la isla ( Venecia ), se muestra lo que el texto de la Bienal titula : PARTECIPAZIONI NAZIONALI IN SEDI ESTERNE : quienes aparecen allí?

Varios países, Estonia, Irlanda, Chipre, Turquía y otros más, incluyendo el nuestro y Chile; se repiten también allí, otros que poseen su sede en los Giardini , tales Holanda y Suiza.

En las PARTECIPAZIONI NAZIONALI IN SEDI FUORI VENEZIA, en el ISTITUTO ITALO-LATINOAMERICANO , en el Centro per la Cultura e le Arti Visive Le Venezie, en la ciudad de Treviso, está la mayoría de las restantes naciones latinoamericanas no Brasil, Venezuela y Uruguay quienes poseen su propio pabellón en los Giardini ; algunos artistas a nivel personal, también están presentes en el Arsenale , como el proveniente de Guatemala, de Luis González Palma, obra poética, dolorosa : “ El dolor de la mirada “, y “El silencio de la mirada”, excelentes como imagen fotográfica y definición conceptual, o el de Costa Rica, con mención del jurado – una representante de Costa Rica era miembro del mismo.

También se repite en el Arsenale otro artista de Venezuela, varios de Brasil en diferentes palacios de la ciudad, etc.

Dentro de la isla, desde el patio del Correo - Fondaco dei Tedeschi - , y además en escalinatas sobre canales y sobre muros de la ciudad están las obras de los argentinos, de muy buena calidad, cuya mirada pretendidamente crítica, necesita sin embargo , a mi criterio, la interpretación sutil, inteligente y sensible de los textos, por ejemplo , el de Rosa María Ravera . Yo haría con todo, algunas objeciones.

Como el entorno para la obra de Erlich y la escala de la misma : más sugerentes resultaron , para mí, sus instalaciones en el espacio de Ruth Benzacar en los que “confusión y desencuentro” emergían sin forzar significados . Los ojos de Graciela Sacco, bastante misteriosos e inquietantes, no dan cuenta suficientemente de la totalidad de su mirada cuestionadora, fuerte en toda su obra. Hay que saber que están, y donde ; no para todo espectador resulta fácil descubrirlos : hecho que puede jugar a favor, o no.

La temática de la muestra de Venecia, implica – como todo – una toma de posición ideológica. El cuestionamiento que deriva de esta toma de posición, se manifiesta de manera contundente en la interpretación de la realidad de nuestra civilización, en la mayoría de la producción fotográfica, conmovedora y estéticamente excelente, con un espectro de recursos que van de las técnicas menos sofisticadas y artesanales a despliegues tecnológicos muy especializados : apenas mencionando algunos : Víctor Marusenko, Lucinda Devlin, Cristina García Rodero. Aparece también en buena parte de los videos, varios de impecable , a veces impactante y espléndida realización. La investigación antropológica, la denuncia , la reflexión, los planteos conceptuales, aportan potencia a las imágenes, revelando también como los recursos tecnológicos y las excelencias de una muy buena producción pueden estar al servicio de la poética. Abarcando un espectro de enfoques muy diferentes, todo esto se manifiesta en los múltiples envíos por países o invitaciones personales de Gran Bretaña, Estados Unidos, Rusia, en los pabellones alemán...etc.

Un solo ejemplo de los varios que podríamos comentar : si el concepto de fachada como mirada crítica a los comportamientos de la sociedad contemporánea del inglés Mark Wallinger se despliega en un falso frente del pabellón británico, a la usanza de las refacciones de los palacios antiguos, pero alterado en color en este caso, tampoco deja sin intervenir la bandera de su país, flameando al frente del edificio de su nación, como en la mayoría de los pabellones. Respaldo presumiblemente por una fuerte identidad nacional, sin temores, cambió el azul de la bandera por el color verde. En sus videos, como en los de varios otros, se despliega la ironía, el humor , los cuestionamientos. Igualmente en un buen número de instalaciones, pinturas, fotografías.

# Ser galerista como un espacio de compromiso

Por Luisa Pedrouzo

Comencé a trabajar en arte hace ya casi 30 años cuando, llegada de Montevideo, me radiqué en Buenos Aires en 1974. Desde entonces estuve en actividad constantemente aunque de maneras diversas, variando mi rol de acuerdo a diferentes circunstancias personales y del país. Trabajé como marchand privado durante más de diez años hasta que surgió la oportunidad de participar de un proyecto público, siendo socia de la galería Art House desde su creación en 1985 durante sus primeros cinco años de funcionamiento. A partir de 1991 regresé a la actividad como dealer y, recientemente, durante 1999 y 2000, tuve una galería privada cerrada a público, trabajando con artistas consagrados y emergentes. Ahora, en el próximo mes de septiembre, estoy inaugurando un nuevo espacio con el formato de galería dedicada especialmente a la producción de arte argentino contemporáneo.

La próxima apertura de la Galería Luisa Pedrouzo es una apuesta al arte y al trabajo de los artistas locales con propuestas actuales, y el intento por llevar adelante un proyecto propio que colabore y participe en la escena cultural y comercial de la ciudad, con proyecciones en la región (ya están en marcha conversaciones para mantener contactos fluidos con centros tan importantes como San Pablo) e incluso internacional, dentro de los circuitos de las ferias de arte que, en la actualidad, marcan uno de los aspectos más interesantes del mercado y de la producción artística en general.

La experiencia de tantos años de trabajo en el terreno del arte en contacto con los artistas, los coleccionistas, instituciones, colegas y galerías me llevó, una vez más, a intentar concretar la vieja idea de abrir un espacio público para poder así trabajar en varias direcciones simultáneas. Ser galerista, para mí, no es, solamente, ser un intermediario entre el consumidor (coleccionistas o comprador ocasional) y el artista o quien quiere vender, sino que se trata de un espacio de compromiso, de una toma de posición dentro del mundo del arte. Marcar una determinada línea o perfil, tratar de crear un mercado y de aportar al mercado que ya existe, aconsejar a los coleccionistas o iniciar nuevos coleccionistas, en fin, ser un engranaje activo en un escenario tan amplio en el que participan artistas, coleccionistas, críticos, curadores, directores de museos, dealers, periodistas de arte, expertos, operadores culturales, patrocinantes, instituciones. En síntesis, aportar desde mi espacio como galerista al funcionamiento de un sistema en donde el arte es el verdadero protagonista a partir de un tra-

bajo compartido por todos aquellos que participamos en las diferentes etapas del hacer artístico.

El galerista es también un agente cultural que debe comprometerse y participar activamente en los lineamientos de las políticas culturales y contribuir, desde su tarea y sin perder su objetivo que es el comercial, a crear un público (y no sólo un mercado) cada vez más amplio para el arte contemporáneo. Las tareas de difusión y aún de educación son parte del proyecto de una galería, es parte de la apuesta al futuro, sin perder de vista cuáles son las funciones de cada uno de los que participamos en esta historia. Siempre creí en una relación profesional pero humana con los artistas que represento, es uno de los desafíos y de los placeres de

trabajar con artistas contemporáneos. Me gusta ir a los talleres, ver el proceso de las obras, hablar con los artistas, conocer qué están haciendo, ver exposiciones y estar atenta a los cambios y al desarrollo de los que ya están en escena y también de los que vendrán. El trabajo con los artistas es una sociedad en la que ambos debemos trabajar profesionalmente y asumir cada uno nuestras responsabilidades, deberes y derechos, es un compromiso de a dos. Cuando el trabajo de ambas partes es bueno, el éxito es cuestión de tiempo.

La situación actual es complicada. Todos sabemos que el mercado de arte local es inseguro, bastante inestable y que faltan leyes de incentivo, apoyo de las empresas privadas, que es necesario un coleccionismo más numeroso y activo, una mayor participación del estado (que también es su responsabilidad tanto en relación con la actividad comercial como con la cultural). La poca unión entre las mismas galerías y los dealers, tampoco ayuda, por el contrario acentúa la sensación general de un mercado que parece siempre estar cambiando de humor. Trabajar con los coleccionistas ya comprometidos en su rol de coleccionar o con potenciales coleccionistas, y generarles confianza y mostrarles profesionalidad y compromiso con mi tarea, es una acción concreta en la que siempre he creído y que siempre he cuidado.

La confianza mutua es fundamental sobre todo con un mercado a veces tan voluble y que se mueve tan caprichosamente (tan cercano a la moda y sus cambios) creando tendencias, marginando obras, artistas, técnicas, estilos, escuelas, avalando unos y descartando otros. Por otro lado, en estos últimos años la tarea y la presencia en el exterior se han convertido también en ingredientes importantes y a tener en cuenta como galerista. Un buen trabajo en el exterior ayuda a afirmar el trabajo local.

¿Te quedaste con la sangre en el ojo?

Comentalo en ramona semanal  
ramona@cooltour.org  
con "ramona semanal" en el asunto

¿Nadie fue a tu muestra?

No te amargues: envía los datos a tiempo a  
ramona@cooltour.org  
con "ramona semanal" en el asunto

# El Azul de Salamone

## Diario de Viaje

Por Rafael Cippolini y María Delia Lozupone

Sábado 30 de Junio, 2001

Nos encanta, esta plaza tiene un efecto caleidoscópico. Desde la confitería Manolete, donde nos atiende un mozo con seis dedos (uno de ellos superpuesto a otro), justo al lado del Teatro Español, giramos nuestras cabezas y vemos distinto: el piso de baldosas formando zig-zags, las torres de luz con remate de ovnis flotando sobre la gente que camina sin darse cuenta, bajo esta galaxia impeterrita y decó.

El teatro vecino, donde cantó Gardel y actuaron los Podestá, el Bolshoi de Moscú y Bruno Gelber, fue inaugurado en 1897, justo el año en que en Italia, en Chieti y en la Sicilia, nacieron sucesivamente Juan Del Prete y Francisco Salamone.

Uno fue el primer pintor abstracto de Argentina; el otro inventó un estilo que ahora reconocemos como salamónico. Es increíble estar frente a frente a esta cosmética arquitectónica que desafía el tedio de la pampa y se desdice tanto con la suntuosidad ecléctica y afrancesada, con brillos andaluces, de la calle Bolívar en la que paramos.

Tuvimos un trip con el Villino Piazza y con el gótico tardío de la catedral; los porta-afiches del cine son realmente superiores. Pero nos quedamos con ganas de más Salamone.

Sobre 25 de mayo, al seiscientos, nos embelesamos con una relojería detenida en el tiempo. Nos decimos que así, casi sin cambios, la miró Salamone hace sesenta y cinco años cuando llegó al pueblo a realizar su obra por encargo del gobernador de entonces, el conservador Manuel Fresco.

Domingo 1 de Julio

Después de desayunar en el hotel, caminamos hasta el acceso al Parque Sarmiento, no lejos de donde hace ya tanto nació Malharro (seguramente, junto al cacique Catriel, el más célebre de los azuleños).

La entrada es impactante: un salamone tan monumental como cualquiera de los otros. Cruzamos cada uno de los pequeños puentes del recorrido que sugieren los senderos que se internan en el bosque. Pasamos junto al trencito abandonado que, en algún tiempo no tan pasado circundaba el Parque.

Después de almorzar comenzaron las emociones fuertes. Fuimos hasta el Cementerio Único (así se llama).

Nos recibió el majestuoso ángel de piedra con sus letras gigantescas en escolta: Erre, i, pé.

Imposible no pensar en lo que afirma el arquitecto Carrafancq, autor de una de las tesis más inquietantes sobre Salamone: la mayor influencia del artista fue la experiencia de haber visto como se estrellaba un avión, en la prehistoria de los vuelos mecánicos.

La monumentalidad de Salamone resulta subyugante, pero jamás imperativa. La ecuación encuentra su fibra lírica en la composición épica.

Realmente ridículo que se lo pueda proponer como antecedente de la arquitectura peronista, tan adscripta al neoclásico, a los gigantes King Kongs sin individualidad. Lo que vemos en nada se parece a la Facultad de Derecho de la avenida Libertador ni a la Facultad de Ingeniería de Paseo Colón (antigua sede de la Fundación Evita), ambas en Buenos Aires. Como si poco fuera, la historia nos cuenta que, luego de la revolución del '43 y el ascenso del GOU, comenzaron los problemas para Salamone, que no mucho después se exilió.

La confusión seguramente se deba a que este arquitecto e ingeniero, egresado del Otto Krause y la Universidad de Córdoba, haya estudiado y sido premiado con posterioridad en Barcelona y Milán. Pero su estadía en la ciudad italiana es anterior al surgimiento del fascismo que tan bien describe Juan Terrán en "El gótico como signo europeo".

Bajo el ángel, al cual María Delia fotografía desde infinidad de ángulos, nos recibe un psicótico que, al creerse el guardián del lugar, nos ofrece una catastrófica visita guiada llena de alucinaciones y comentarios disparatados.

Lunes 2 de Julio

Claudio Lantier es el seudónimo que utilizó Alberto López Claro, el pintor más representativo de Azul. En uno de sus antiguos cuadros, que se conserva en el museo etnográfico Enrique Squirru, puede verse el aspecto de la vieja iglesia, que se encontraba donde hoy está la catedral actual, terminada de construir en 1908.

A dos cuadras, justo en la esquina que forman las calles Colón e Irigoyen, MD fotografía la única casa que Salamone construyó en la ciudad. Hay que observarla minuciosamente: sus secretos se develan en lo ínfimo, en los leves contrastes. Nada tiene de monumental, poco de funcionalidad. Es una construcción excéntrica que se mimetiza extrañamente con lo desigual de su contexto.

Martes 3 de Julio

Al regreso del célebre monasterio trapense, a cincuenta kilómetros, en el cual falleció el piloto estadounidense que arrojó la bomba atómica sobre las ciudades japonesas, tomamos el desvío que nos lleva al antiguo matadero. Pronto surge a metros del viejo camino a Tandil. Su fachada se nota pintada recientemente y el lugar muy bien conservado.

Nos recibe un tal Vitali, muy parecido al personaje que Brad Pitt interpreta en "13 monos". Nos lleva a recorrer las instalaciones y nos muestra fotos que describen como estaba la construcción hasta hace poco.

Actualmente funciona ahí una cooperativa que produce todo aquello relacionado con aves de corral. Tanto a nuestro improvisado anfitrión como al remisero que nos acompaña, les sorprende nuestra curiosidad por el sitio: una impactante y erecta cuchilla en el medio del campo.

Hay algo de irreal en toda la escena, en el día de frío y niebla en el que recorreremos las salas. Por fuera, la sugestión del contorno es la misma que en los decorados de las antiguas películas en blanco y negro de ciencia-ficción.

A unos pocos kilómetros visitamos el calvario que Salamone construyó justo a la entrada de Azul, sobre la ruta.

Visiblemente menos conservado que sus otras obras, en su intimidad, resulta conmovedor. Un cristo facetado y crucificado se adelanta a unos motivos a los que debemos acercarnos mucho para adivinarlos: cada una de las estaciones previas al sacrificio.

Es muy conmovedor ver todas estas construcciones emerger de la nada. Y habernos enterado de que Salamone las construyó simultáneamente en poco más de un lustro, a partir de 1936; llevando adelante su empresa de pavimentar caminos a lo largo del país.

La mansa odisea de Salamone es la historia de un solo hombre, de sus delirios de belleza y no la acción mental y programática de un partido o de una política. Nada más alejado.

# Recordatorio

El 7 de junio de 1810 nació La Gaceta de Moreno.

El 19 de junio de 1999 nació La Mutual Art gentina

...”Una exacta noticia de los procedimientos de la Junta, una continuada comunicación pública de las medidas que acuerde para consolidar la grande obra que se ha principiado, una sincera y franca manifestación de los estorbos que se oponen al fin de su instalación y de los medios que adopta para llamarlos, son un deber en el gobierno provisorio que se ejerce, y un principio para que el pueblo no resfríe en su confianza, o deba culpase a sí mismo si no auxilia con su energía y avisos a quienes nada pretenden, sino sostener con dignidad los derechos del Rey y de la Patria, que se le han confiado. El pueblo tiene derecho a saber la conducta de sus representantes, y el honor de éstos se interesa en que todos conozcan la execración con que miran aquellas reservas y misterios inventados por el poder para cubrir los delitos.

¿Por qué se han de ocultar a las provincias sus medidas relativas a solidar su unión, bajo el nuevo sistema? ¿Por qué se les ha de tener ignorantes de las noticias prósperas o adversas que manifiesten el sucesivo estado de la Península? ¿Por qué se ha de envolver la administración de la Junta, en un caos impenetrable a todos los que no tuvieron parte en su formación? Cuando el Congreso general necesite un conocimiento del plan de gobierno que la Junta Provisional ha guardado, no huirán sus vocales de darlo, y su franqueza desterrará toda sospecha de que se hacen necesarias o temer ser conocidos, ...”

Para el logro de tan justos deseos ha resuelto la Junta que

salga a la luz un nuevo periódico semanal, con el título de Gaceta de Buenos Aires, el cual sin tocar los objetos que tan dignamente se desempeñan en el Semanario del Comercio, anuncia al público las noticias exteriores e interiores que deban mirarse con algún interés.

En él se manifestarán igualmente las discusiones oficiales de la Junta con los demás jefes y gobiernos, el estado de la Real Hacienda y medidas económicas, para su mejora; y una franca comunicación de los motivos que influyen en sus principales providencias, abrirá la puerta a las advertencias que desee dar cualquiera que pueda contribuir con sus luces a la seguridad del acierto...”

“...Todos los escritos relativos a este recomendable fin se dirigirán al señor vocal Dr. D. Manuel Alberti, quien cuidará privativamente de las noticias oficiales, cuya publicación interesa. El pueblo recibirá esta medida como una demostración sincera del aprecio que hace la Junta de su confianza; y de que eso no anima otro espíritu sus providencias que el deseo de asegurar la felicidad de estas provincias (Orden de la Junta)

(“Gaceta de Buenos Aires”, del 7 de Junio de 1810).

Integrantes de La Mutual Art gentina: Borthwick, Pelusa; Romero, Juan Carlos; Dowek, Diana; Sasso, Viviana; Garavelli, Andrés; Schmidt, Sergio ; Melero, Diego; Volco, Teresa; Paganó, Magdalena y Paz, Hilda.

## Transición: Enrique Torroja (1934-2001)

Por Raúl J. Fernández.

Perteneió al grupo de artistas que privilegió el hacer pictórico abriéndose camino, con la abstracción como arma, en el cambiante panorama de la plástica nacional de los 60's. A fines de esa década el minimalismo se deja sentir a través de sus pinturas y esculturas. Quizás sea más recordado por su vinculación al grupo que en los 80's fuera conocido con el nombre de “Abstracción sensible” que conformaban Wells, Polesello, Puente, Silva, Messill y otros en el que intentaban anteponer lo sensible a la crudeza de lo geométrico.

Había estudiado a los 21 años en el taller de Emilio Pettorut-

ti, donde tomaría contacto con el mundo de la geometría y la abstracción.

Su arte nos trasmite una sensación de serenidad, de calma, en base a colores discretos y de una paleta más bien baja, sin estridencias, sumado al uso generalizado de líneas horizontales que garantizan la calma y reposo en el cuadro.

Luego de una larga enfermedad, falleció el pasado sábado 14 de julio. Como artista y como docente será recordado por su ética inquebrantable y su espíritu infatigable en pos de un hacer que traspasó todo los límites ubicándose entre los puestos más destacados del itinerario plástico local de las últimas décadas.

Adiós, maestro...

# Pequeño Daisy Ilustrado

## Procedimiento y proyecto

Por Daisy

Procedimiento

\*se dice procedimiento investigativo , administrativo, penal , tributario, criminal

\*los hay de lectura, de consulta, de búsqueda, de registro, de evaluación, de selección, de intercambio de inscripción, de compras, de publicidad ,de trabajo, de admisión, de protección de solicitud y adjudicación de becas

\*serie de actividades o pasos relacionados entre sí, que se desarrollan en una secuencia determinada y con un propósito específico.

\*el procedimiento adecuado, garantiza el funcionamiento de la máquina.

\*los procedimientos se abren.

\*Los procedimientos se detienen normalmente como resultado de la acción voluntaria o caprichosa de los ejecutantes.

\*la palabra procedimiento aparece formalmente en las presentaciones de proyectos.

\*un procedimiento puede describirse paso por paso.

\*fórmula, recurso, conducta, actuación, técnica, método, rito, trámite, práctica

\*en la última dictadura se llamó procedimiento , por ejemplo, al acto de allanamiento de una vivienda, o a la razzia de chicos con pelo largo. El proyecto era eliminar al enemigo, y lo hacían a través de los procedimientos.

\*modo de construcción de la obra , modo técnico de actuar. Método de trabajo. Tramitación.

La manera personal de utilización de los medios para la instrumentación de un proyecto específico.

Modos de ejecución, es el modo en que un proyecto se lleva a cabo.

En el arte, al estar estrechamente ligado a la técnica denota en su elección, la madurez del artista como tal. La clase de artista que el autor eligió ser se lee en la manera en que realiza su obra. Los métodos y tiempos lidian directamente con las posibilidades técnicas, materiales y económicas que brinda el contexto, ya sea a nivel personal o social.

\*Si bien se concibe un procedimiento con un objetivo determinado ,en el arte nos encontramos nuevamente frente a la paradoja cuando la experiencia del artista generalmente es que trabaja por trabajar o porque simplemente no puede ni quiere dejar de hacerlo. Es en ese preciso espacio donde proyecto y procedimiento se funden o en su defecto confunden. En el te-

reno artístico se evidencia la inutilidad de cualquier procedimiento que funcione independiente del elemento humano. La prioridad se encuentran en las constantes y variables en el método elegido y no en el prospecto de instrucciones que el medio propone.

Proyecto

\* Uno de los proyectos que podríamos inventar es el proyecto de hacer proyectos nuevos.

Las operaciones mentales se reorganizan al reintegrarse en proyectos.

La inteligencia no es un ingenioso sistema de respuestas, sino un incansable sistema de preguntas.

Anticipa los estímulos, y los crea. Ocupada en proyectos rutinarios, se convertirá en inteligencia rutinaria, la que se ocupa de proyectos artísticos, se hará inteligencia artística y embarcada en proyectos racionales, se convertirá en razón.

El proyecto es una irrealidad pensada a la que entrego el control de mi conducta . En un ineludible momento , el sujeto determina a qué fuerza entregará el control del comportamiento. El proyecto es la posibilidad elegida. Una vez entregada la acción al proyecto, éste reorganiza la conducta.

Mis proyectos transfiguran mis operaciones mentales, las cuales transfiguran, amplían y enriquecen la realidad, convertida en campo de juego, en escenario de mi acción. Así la textura de mi inteligencia y la contextura de mi mundo dependen de mis proyectos.

En el acto de crear sometemos las operaciones mentales a un proyecto creador. El arte no depende de operaciones nuevas, sino de un fin nuevo que guía un uso distinto de las operaciones mentales comunes.

El proyecto creador no incluye rutina, automatismo, ni copia. Como invento del sujeto, está simultáneamente, dentro y fuera de él, es como una elongación suya. Es como si extendiéramos un brazo adelante de nosotros y nos hiciéramos señas para que lo siguiéramos.

El proyecto creador no es más que un proyecto común lanzado fuera de su zona de desarrollo próximo.

Entrenarse es dejarse modelar por un proyecto ,así, el artista, de un modo o de otro, se convierte en un entrenador de sí mismo.

No hay proyectos desligados a la acción. Hay anticipaciones de sucesos futuros, como las ensoñaciones, los deseos, o los planes abstractos, que son solo anteproyectos, que se convertirán en el mejor de los casos en proyectos cuando hubieran sido aceptados y promulgados como programas vigentes.

El proyecto es una acción a punto de ser emprendida.



Una posibilidad no es proyecto hasta que se le une una orden de marcha. El enlace con la acción convierte el proyecto en un fin. El proyecto va a activar, motivar y dirigir la acción. El creador inventa motivos de actuar, porque quiere actuar.

Un tema se convierte en meta, por su poder de movilizar un sentimiento, que es un sistema integrado de esquemas productores de ocurrencias. El proyecto esta siempre condicionado por la realidad.

Puedo soñar o ensoñar, pero estos ensueños no accederán nunca a la categoría de proyectos. En la entraña del proyecto se incluyen las condiciones o restricciones que el sujeto sufre o se impone. Hay que decir que no todas las restricciones son impuestas al artista, sino que muchas son elegidas por él. La meta puede ser un reto, cosa que ocurre a menudo en la actividad creadora, por su impulso aventurero.

Cada vez que un artista se esfuerza por realizar un proyecto ha de comparar cada uno de sus pasos con el objetivo propuesto, pero resulta que precisamente el objetivo que se intenta encontrar, se desconoce, con lo que la búsqueda resulta dirigida por lo buscado, que al mismo tiempo es desconocido. Esta situación tan paradójica se resuelve apelando a algun criterio que no sea el mismo objetivo buscado, pero que permita reconocerlo. Gracias a este patrón de comparación y reconocimiento, el artista podrá, si llega el caso dar la orden de parada.

En el arte es el propio autor quien forja los criterios y los utiliza, bajo la forma de un juicio de gusto. El criterio artístico fundamental no está en el proyecto sino en el sujeto. Los proyectos son una expansión del ámbito de la subjetividad. Un acontecimiento biográfico.

El artista a través de un proyecto promulga sus ideas sobre el arte, sobre la situación en que vive, el modo de ser artista que eligió. Entrega y promueve un bloque integrado de informaciones, valoraciones estéticas, peculiaridades psicológicas, reflexiones teóricas, deseos, caprichos, manías, razonamientos, delirios y muchas cosas mas, interpreta los datos perceptivos y los hace aparecer en la conciencia sentimentalizados o lo que es igual, englobados en un sentimiento que inventa, descubre en ellos el valor correspondiente.

Los sentimientos producen ocurrencias, de ahí que el sistema de preferencias de un artista sus patrones de reconocimiento y evaluación son la gran creación que va a distinguirlo de los demás.

No hay forma de copiar la realidad si no es a través de la irrealidad del proyecto. La anticipación de lo no existente es lo que impulsa a crear una técnica nueva.

Al proyectar, entregamos el control de nuestra actividad a un tema indigente, dotado de atractivos que solo el autor conoce, y que va a ser capaz de activar su conducta y dirigirla. Un criterio, nos permitirá reconocer si la actividad va por buen cami-

no y cuándo hemos alcanzado la meta.

De todo lo dicho se desprende que la primera tarea de un creador es inventar proyectos creadores. Antes, por supuesto, ha debido construir su propia subjetividad, el complicado organismo del que van a proceder sus ocurrencias y evaluaciones.

Cómo se inventan los proyectos?. Una vez mas parece que nos encontramos frente a una paradoja. Las operaciones creadoras dependen de un proyecto, lo que nos fuerza a admitir que la operación de crear un proyecto, o no es creadora o procede de un proyecto previo, que a su vez remite a otro proyecto y así hasta el infinito. Parece que ha de haber un proyectar sin antecedentes.

Nuestro temperamento, nuestras necesidades y nuestra educación son productores espontáneos de fines. Según el carácter de un hombre, así será los fines que elija. Los deseos, sentimientos necesidades tan estrechamente ligados con el carácter, también nos proporcionan fines. Siendo el carácter y la afectividad zonas autónomas y rebeldes, concederles la exclusividad de producir fines equivale a sacar la actividad de proyectar del circuito de la acción voluntaria. Las peripecias de la facultad de proyectar se confunden con las peripecias de la creación de la libertad que a su vez se confunden con la creación de la inteligencia.

Un modelo es un programa de acción, lo integran información y procesos. Cada vez que poseemos un esquema que unifique datos y relaciones dinámicas entre esos datos, tendremos un modelo. Nuestros modelos mentales son numerosísimos y permiten comportamientos asombrosos, como inventar narraciones, producir inferencias, comprender sucesos, suplir la información ausente. La mayor parte de los modelos, que nos sirven para inventar cosas, entre ellas proyectos, por lo general son aprendidos.

Una cultura es entre otras cosas, un repertorio de proyectos, elaborados por sus miembros a lo largo de la historia. Cuando este repertorio disminuye, la vida social se hace anémica. La riqueza de valores propuestos y de proyectos vigentes, indican la salud de una cultura.

También el artista sea porque lo acepte o lo rechace, en ambos casos dependerá del modelo.

Resulta verosímil, que proyectar consista en utilizar modelos mentales enlazados con el deseo de actuar o con cualquiera de los sentimientos que impelen a construir o crear.

Usamos los proyectos ajenos para construir los propios, tomándolos como modelos y mezclándolos, interpolándolos, destruyéndolos y recomponiéndolos con enorme habilidad.

Bibliografía de consulta, "Teoría de la Inteligencia Creadora" de José Antonio Marina

(Extraído del Diccionario de certezas e intuiciones ©texto inédito de Diana Aisenberg)

# Compartiendo un proyecto: Beca Trama

Por Nora Dobarro

(Tercera entrega)

12 becarios :

Abram Lujan, Ballesteros, Contreras, De caro, Dobarro, Jitrik, Martínez (Tucumán), Millan (Misiones), Res, Van Asperen, Ferrreira (Mozambique, Johannesburgo, Sudáfrica), Marco Paulo, (Belo Horizonte, Brasil)

CUBO BLANCO

“Se disuelven los límites del cubo blanco, la arquitectura es tema, por ser en muchos casos rechazada.”\*

“Es que hay situaciones en donde sus cruces son tan precisos que solo participando del ruido que producen, me determinan y todo lo demás, se acalla”.\*

FRASES SUELTAS EN 12 PROPUESTAS

Para un anarquista es difícil decir qué es valioso y qué no.

No hay pregunta sobre la funcionalidad. solo guarda, congelamiento-descongelamiento, no tira nada.

Es oportuno mantener el recuerdo, la memoria, reconstruir.

¿Qué pasa cuando uno hace mucho uso de un objeto, se le agrega un valor?

¿No estaremos hablando del proyecto que no se llega a concretar?

Si hay algo por construir es a través de la historia y de lo real, sin ilusiones

No contar anécdotas, el blanco es quitar.

Cosas reconocibles como deformación de algo existente.

El objeto encontrado cubierto crea un nuevo cuerpo al no ser reconocible.

Dando contexto a su trabajo, público colonizado, lo público y lo privado.

Vídeo de un barrio rico de Johannesburgo, paredes altas, la calle vacía

una cámara oculta y una emisión de un grito desgarrado nadie, silencio,

y otra vez, nadie, silencio y otra vez nadie, silencio, la calle es de los negros y para ellos no hay protección, ni policías de seguridad, nadie

¡queeeeé paaaasa con la obra del grito cuando nadie reaaaaciona!

Desandar, no borrar, como acto imposible.

Borrar la huella para escaparse.

No se hace sujeto u objeto, no busca. la traslación revela su autonomía.

Parodia=desplazamiento o mejor dicho sustitución de lo real ( para pasar a otro estado). Admiro los procesos mas que los

resultados.

Mover el cuerpo, colocar las cosas de otra manera.

Dentro de un objeto estúpido está la muerte.

Los objetos se movían nosotros no, sonido de vacío, vacío por dentro.

La fiesta que se acabó, no están las personas.

Si la pared no estuviera me trasladaría por el Ecuador.

Pasar de un lugar a otro ¿enfermar el espacio?

Lo que me pasa como individuo, ¿será arte? Naturalezas diferentes.

Convivencia en vez de armonía. La performance fue reemplazada por el cierre.

Los espacios de arte reprimen la acción. ¿Es una construcción social o es una contemplación? Paranoias, deudor del contexto.

Comunidad artística=mandala, ¿se banaliza la historia?

Preguntar ¿qué pasaría con esta obra si fuera exitosa? Mantra, arrepentimiento.

Los escritos de los condenados a muerte (desobediencia que nadie se entera)

8 h. de trabajo 1942 El primo Levy

Molde que se va abriendo, puede estar construido y puede desaparecer.

40000km. a la h del Ecuador, información plegada que estaba en el objeto.

pintura cóncava-convexa-intento de certeza, estado preconiente:

n o e n t r e g a r c a r u h e a l h u i n c a

¿Una cosa tan frágil sea puesta tan expuesta?

¿Sos la persona que hace algo seguro de algo peligroso? Flor de la pasionaria,

Enterrar a los muertos como aceptación de la muerte y entierro;

contrario a no olvidar, no desaparecidos.

Lugar activo, ni galería ni museo, la pared se vuelve blanda.

Tu equipaje al espacio parecería un no lugar, elegí este lugar por salir del muro.

Proceso interrumpido, me fui, no estoy, el ladrillo chico, un mundo en otra escala, pared de atrás

criticar y recuperar, para recuperar hay que criticar, ¿crear un museo activa o entierra ideas?

llenar y vaciar un espacio al mismo tiempo, la fotografía reemplaza al cuerpo,

el cuerpo ya no esta mas. el conocimiento es una construcción.

Figura del chaman no específico de alguna cultura y/o región sino un producto de la fuerza.

¿Qué está detrás de cada trabajo, recolección de lo caído so-

bre el monte cerrado?, ¿otro registro para el sonido?  
 El sonido sube por las plantas de los pies, objetos auscultores de la tierra, conos.  
 La estructura (el edificio) empuja hacia el objeto. La línea negra borra la pared,  
 la blanca la deja actuar, no esta haciendo una casa.  
 Cansancio de una propuesta difícil de sostener.  
 Dependen de una situación externa para ser, necesitan soporte.  
 Se van acomodando, sujetos a la gravedad como las personas.  
 Esta obra habla de ser vista como si estuviera delante un agachado que pide y no se va,  
 en los talleres en el 97eran fuertes las palabras ausencia, desaparición, escondite.  
 Hoy-reaparición, encontrar, recordar indican cierto cambio.  
 Que la línea no derrote a la arquitectura. Que sea soporte de la línea, no ser sujeto de la arquitectura.  
 ¿Para qué serviría el arte? La pasión, el gol, ¿rehace el juego, el campo de juego y no el juego?  
 Conversación sobre el colonialismo poéticamente 8km 12 postes.  
 Dar vuelta el mito, barrer al revés en la arena. El cielo esta, no hay paredes, construyamos el mundo.  
 Testear qué se construye, cómo se construye, quién construye.

El banquito para KOZLOWSKI es un objeto preciado, hogareño.

“No utilitario, refugio, sostén, frágil, desarmable, intocable, a punto de caerse, transportable, de patas pesadas, disolviéndose, el asiento débil... (¿como nosotros?)”\*

Que la pared podría no estar, BALLESTEROS - Podría no ser galería, JITRK- Enfermedad de la pared, MARTINEZ . Que rechaza la pared, DOBARRO – V. ASPEREN pincha la pared, usa líneas que se desinflan- Panfletos para la calle-columna que no sostiene y esta vacía, ABRAM LUJAN -Globos- sonido de la tierra y de sus órganos, MILLAN- En el Ecuador-, un adoquín por ladrillo- Imagen virtual-vestidos sin gente, DE CARO- oráculo, esculturas rotas con esqueletos, MARCO PAULO-, camino hacia el sur, superposición de fotos en el paisaje, RES - la huella en la arena, FERREIRA - el sonido disimulado de un camino de éxodo- CONTRERAS, la evidencia, la manipulación de la desaparición en vida, el río.

KOZLOWSKI Y LA ARQUITECTURA no entiende las formas sin la relación con la arquitectura, con V.Asperen: qué pasaría si quedara mas tiempo, la construcción esta cerrada y nosotros estamos afuera, que pasaría con nuestro espacio interior

exterior, luego será una guarda de líneas.  
 Esta posibilidad de crear un carácter sonoro en vez de agregar un sonido al espacio, ... también se imagina un instrumento para activar ese espacio. Construcción cerrada, barrera en donde no podemos entrar, provoca querer romper ese límite.

#### KOZLOWSKI, SOBRE LA NATURALEZA

“La naturaleza como obra de arte,” nuevos valores de la física, con M. Millán

¿Quién creo la naturaleza?, es una cosa, y el arte, es otra cosa, los materiales están sacados de la naturaleza y rearmados en un contexto no natural.

La infinidad de objetos existen sin significado específico, aquí existen con un significado, en el bosque esta la inversión, esta la transformación de significados. Tampoco es solo el traslado, también los manipulas contrariamente con sus orígenes, no son naturales sino espirituales ,parecida al chaman le das carga de desequilibrio espiritual a objetos que existen normalmente, aunque crees objetos similares a la naturaleza, incluso nidos, no pueden ser usados por pájaros, funciona en nuestra imaginación.

Rol de chaman, en la historia del arte estuvo pero solo fuertemente como chamanes una posibilidad que se le ha prestado mas atención en el siglo XX Beuys, Duchamp, (en documento Althamer) Ayudan a cambiar nuestras interpretaciones de artistas, todos lo hacemos de algún modo mas o menos consciente ,artista como colector/artista como chaman, cual es la diferencia ¿vos sos el dios, vos estas creando tu mundo .con el sonido de tu voz no escuchamos el viento, las hojas, los pájaros...es un sonido específico!

#### KOZLOWSKI Y LA MUERTE.

El tiempo y la degradación del tiempo. La superficie, y qué esta detrás de la superficie, mostrando lo que hay dentro (M. Paulo).En occidente no hablamos de la muerte, debemos olvidar que envejecemos, conjugamos belleza y perfección-que hora es –la misma de siempre- Esperando a Godot. Se rompe la vestimenta el cuerpo no esta, ¿esa idea de lo espiritual!... ¡Qué influencia tiene aun lo occidental y cristiano!... otra forma si fuéramos budistas, los relojes circulares nos condicionan a ver el tiempo como circular, construir según pasado y futuro, lo digital es segundo a segundo, hoy. Dos relojes uno que avanza y otro que retrocede.

“... la niebla tapa el paisaje, lo blanco se convierte en neutro, en un no lugar, presagia la muerte o la presenta, o te describe, se vuelve un espejo en donde no ves...!”\*

\*autotexto

# Atáquenmeme

Contra-réplica a comentarios de Roberto Jacoby en ramona 14

Por Julián Polito

Fue con agradable sorpresa que encontré en ramona 14 una réplica de Roberto Jacoby a mi nota sobre arte contemporáneo y memética, aparecida en números anteriores de ramona. Desde hacía ya tiempo venía pensando que era algo que le faltaba a la publicación. Un buen debate estimula, permite confrontar y por esa cosa dialéctica tan trillada, eventualmente permite llegar a alguna conclusión novedosa. Además, ramona parecía tener a veces la diversidad ideológica de una monja carmelita descalza y que yo sepa la ocupación principal de nuestra mentora espiritual era bastante diferente.

Pero Jacoby en su réplica utiliza repetidamente una falacia lógica bastante más gruesa que las que él me achaca, el argumentum ad hominem. Como cualquier amigo abogado podría corroborar, la argumentación ad hominem es una categoría de falacias en las que un argumento es desechado sobre la base de atacar a la persona que postula dicho argumento, con hechos, verdaderos o no es irrelevante; en vez de atacar solamente a las teorías propuestas. Pongo un ejemplo. Decir "la Orquesta Sinfónica XX, bajo la batuta del maestro YY, ofreció una versión de la Quinta de Beethoven carente de toda expresividad exhibiendo una falta total de conocimiento del estilo, etc., etc."; es una crítica demoledora pero válida. En cambio decir, "El director XX, con su cerebro embotado por la frecuente ingesta de narcóticos y su gusto destruido por sus lecturas de revistas de banalidades, ofreció una versión de la Quinta de Beethoven carente de toda expresividad exhibiendo una falta total de conocimiento del estilo, etc., etc."; es un claro ejemplo de argumentación sustentada más en un ataque personal que en una confrontación de razonamientos lógicos.

Jacoby exhibe así una línea dialéctica bastante más parecida a la que nos ofrece a diario nuestra clase política, que la esperable del "Concept Manager" de una revista dedicada a la reflexión y el análisis de las artes visuales. Esta semejanza, en un país con la historia de intolerancia, pasada y presente, que incuestionablemente tiene; me resulta por lo demás llamativa.

Sin embargo, dada la larga lista de inexactitudes y disparates que Jacoby me imputa pero no detalla; aprovecho la oportunidad para invitarlo públicamente a un debate sobre el tema, a un ritmo más acelerado de pregunta/respuesta que la publicación alternada en la revista, que podrá tomar forma virtual en el café Ramona o real en un café cualquiera de entre las muchas ofertas que nos ofrece la ciudad de Buenos Aires.

Jacoby nos cuenta que ingresó la palabra "meme" en buscadores de Internet y encontró un gran número de artículos con mayor profundidad, según él, que el mío. Para los eventuales interesados en la memética, adjunto una pequeñísima lista de libros y URLs (1) que son definitivamente más profundos que el mío; que sólo trataba de ser uno de los primeros artículos en Argentina sobre el tema y una aproximación a la reflexión sobre el arte contemporáneo, no una "Summa Memeticorum". En el caso de Russell Connor, decir que un pintor no es válido como ejemplo, sólo porque no me resulta conocido no es a mi juicio una forma coherente de desear un argumento o ejemplo y la generalización apresurada que hace Jacoby so-

bre mis gustos en arte contemporáneo es un argumento tan trillado como erróneo.

Roberto, aunque no lo creas, existe mucho arte contemporáneo que me gusta, aunque lamentablemente creo que no estamos de acuerdo en lo referente al kitsch. Pero en mi defensa debo agregar que nunca nadie me informó que para escribir en ramona y no ser defenestrado, era necesario compartir los gustos estéticos de su director.

Con respecto al ejemplo de non sequitur, creo que existe un problema de definición de términos. Cuando digo significación lo utilizo como un sinónimo aproximado de narratividad. De esa forma los artistas mencionados, Kacero y Dorr, sobre los cuales no creo haber emitido un juicio de valor en mi afirmación; construyen un signo sin un significado concreto aparente, más allá del vinculado con el efecto estético de un patrón de formas y colores, notoriamente influido en mi humilde opinión, por el diseño gráfico y por los ilustres maestros mencionados por Jacoby.

Debo confesar, sin embargo, que mi intención al escribir el artículo sobre memética y arte contemporáneo era generar un intercambio de ideas o por lo menos de opiniones. La metáfora del meme, tomada del neo-evolucionismo darwiniano, me parecía tan poderosa y sugerente que podría disparar hacia nuevas miradas y planteos sobre distintos aspectos que hacen a nuestra cultura. Como apuntaba oportunamente, la ciencia parece ser la única actividad cultural del animal humano en la que las ideas se difunden a partir de un chequeo constante de su valor intrínseco de verdad/falsedad. En cambio, en el ámbito de las artes, donde impera la subjetividad, la memética podría ser una herramienta válida para empezar a reflexionar sobre un tópico que a mi parecer es fundamental: la generación del gusto.

Cómo y quiénes generan el gusto, que a la larga termina resultando en la elaboración de un canon estético, me parece una pregunta de fondo insoslayable para empezar a pensar sobre el arte contemporáneo. En otras palabras trataba de reflexionar sobre cómo se escribe la historia del arte en nuestros días y qué fuerzas interactúan en la formación del mencionado canon estético. (¿dentro de cien años quién será el mejor músico de rock del siglo? ¿el más talentoso o el que tuvo mejor y más prensa?). La hipótesis era que muchas de esas fuerzas se relacionaban de formas que la memética explica sin apelar a juicios de valor. Mi escrito intentaba, entonces tirar algunas puntas de discusión sobre fenómenos que hacen al arte contemporáneo (el poder creciente de los críticos, la ampliación del espacio de influencias artísticas, el auge del arte conceptual, etc.). Y al usar una teoría alienígena, tomada de la Biología, y explicarla más o menos correctamente, intentaba sabotear la generación de jerga ininteligible a la que nos tienen acostumbrados ciertos críticos de arte, gusto compartido con otras profesiones (médicos, ingenieros, hackers, gerentes de marketing, etc.) que redundan casi siempre en una elegante forma de detentar el poder desde el lenguaje.

Dadas las características del marco de reflexión propuesto, mi gusto personal en artes plásticas terminaba siendo irrelevante. Intenté mostrar mediante ejemplos concretos en la obra de algunos artistas ciertas hipótesis del escrito, dejando relucir en algunos casos sí juicios de valor subjetivos sobre dichas

obras.

Extrañamente Jacoby no dice nada acerca de los postulados a mi juicio más cuestionadores del escrito, los referidos a los críticos y a la construcción de un discurso auto-validador que impone criterios estéticos desde una perspectiva verticalista y “a-priorista” limitando así enormemente el espectro del arte contemporáneo posible. En cambio Jacoby parece en su argumentación estar totalmente dominado por la falacia conocida como *argumentum ad novitatem*, consistente en que todo lo nuevo es bueno sólo por el hecho de ser nuevo, herramienta que a mi parecer es notoriamente débil a la hora de analizar el fenómeno del arte entendido como actividad cultural. Como mencioné anteriormente, cuando me decidí a publicar mi escrito en ramona tenía la esperanza de que se generaría un diálogo constructivo y enriquecedor dentro de un círculo de pensadores, que si bien podían diferir enormemente de mis gustos y opiniones; estarían más que encantados en participar de un intercambio de ideas. Un intercambio de memes, en realidad. Pero me encontré con una réplica del “concept manager” de ramona que se asemeja más a una represión ideológica

fundamentada en la descalificación caprichosa.

A pesar de eso, espero todavía no haberme equivocado en la elección.

Nota :

(1) Adjunto lista de libros y algunas URL s en castellano “The Meme Machine”, Susan Blackmore, Oxford University Press, 2000. Probablemente el mejor de los libros publicados hasta ahora, con un prólogo del biólogo que acuñó el término meme.

“Thought Contagion: how belief spread through society”, Aaron Lynch, Basic Books, 1999. Un libro denso y difícil de leer pero serio en su contenido.

“Virus of the Mind : the science of meme” , Richard Brodie, Integral Press, 1995. Un libro escribo por un ex-ejecutivo de Microsoft con una cierta sospechosa tendencia a la autoayuda. [http://cariari.ucr.ac.cr/~claudiog/Ideas\\_cuerpos\\_cerebros.html](http://cariari.ucr.ac.cr/~claudiog/Ideas_cuerpos_cerebros.html) <http://filoesp.topcities.com/lexmem.htm> <http://personal5.iddeo.es/jorcor/memes.htm>

# A los Santos Pedos

## Respuesta a Yuyo Noé; una nota llena de gas (hilarante)

Por Benito E. Laren

¡Para qué habré leído la ramona n°14! donde el señor Noé (que se presenta no como el de la Biblia sino como el de la balsa de Tanguito cuyos pensamientos hacen naufragar notas magistrales) cita una referencia a un viejo artículo: “¿Qué se podrá decir de Carlos Alonso?”. ¿Y qué se podrá decir de una persona que cuando se le pregunta por la revista ramona solamente se acuerda de la nota de Carlos Alonso publicada en el n° 2 (¡!)?

Desgraciadamente (para él) la nota la escribí yo, yo que no me puedo callar. Yo que pienso igual que yo y que soy un vóculo del estómago resfriado.

Nosotros los católicos, los que vemos en el otro a un hermano y no un objeto para destruir, nos hemos encontrado infinidad de veces a personas en actitud de adoración. Que contemplan al maestro sin decir palabras porque ¿qué se puede decir de un maestro? Nada, hay que adorarlo calladamente; pero en este mundo nunca falta el desubicado que lo vea y piense: “Pero éste tiene la cabeza llena de gas”. ¿Por qué no dice algo? Lo que en realidad sucede es que en el inconsciente esta perturbación se encuentra oscura y lleva a no ver el vaso de agua medio lleno sino que se lo ve medio vacío. Y no se entiende lo mucho que se dice cuando no se dice nada. Hay unos cursos del Control Mental Silva que son muy buenos para estos casos graves; tan grave como “esto” increíble que nos ocurra a nosotros que tratamos de aportar nuestro modesto granito de arena y no precisamente arrojándolo a los ojos. Como llevo la camiseta de ramona me duele que cuando se le pregunta a uno de los “gerontes” consagrados

no apoye esta publicación “libre” del arte, precisamente, para hablar –mal o bien- también de los maestros.

Dice: “Si no sabés, callate”. ¿Quién es? ¡¿VIDELA!?

¿Y quién puede decir algo más de Carlos Alonso? Un verdadero “maestro” (así con comillas), punto y aparte y etcétera y etcétera.

¿Y cómo sabe que no sé? Si durante meses cientos de personas elogiaron el poder de síntesis total que tuve en esa nota. ¿En qué se basa tanto autoritarismo? Quién es Dios para decir que este pobre desgraciado no tiene que hablar. Se ve que se crió en otras épocas autoritarias donde no se permitía hablar. Aunque no es mi caso, ahora, afortunadamente, hablan hasta los que no saben de lo que no saben.

A pesar de ser Felipe está muy lejos de ser un kilo y dos pan-citos. Alguien alguna vez le tenía que decir: “Pero que Noé: no e”.

Algunos amigos me decían: “No te conviene contestarle que éste está de jurado en todos lados”. Aunque no sé si es verdad –no tengo un ranking de jurados- ¡lo único que falta! En todo caso pienso que debería haber menos sismos en Perú y más sismos en las cúpulas de siempre los mismos integrantes de jurados. ¿Por qué no convocar a Lita de Lazari que algo sabe o a María Julia que es más honesta? No nos confundamos que la vida no es una vidalita sino una viva “Lita”.

No es grato leer en 16 renglones 5 malas palabras gratis sin fundamentos; por suerte quedó todo aclarado y ahora sí están justificadas esas 5 palabras malas (que tal vez sean pocas en estos momentos) y puedo seguir contemplando en democracia a mi maestro preferido Carlos Alonso.

A Dios gracias y en buenahora. SEJONE ET ON. Amén

# Cartas de lectores

Lieber ramona

Ya es hora de que te cuente las nuevas del Museo en Tucumán, por el que tanto se interesaron con ese entusiasmo hiperquinético y generoso que los caracteriza.

¡Bueno!, la mano, aparentemente no viene tan mal. Logré la aprobación por parte del gobierno, de incluir en el proyecto de diseño y construcción del Centro Cívico, por parte del ya mítico César Pelli, la construcción del MUSEO DE ARTE MODERNO DEL N.O.A.. Ya lucharé porque se reemplace "moderno" por "contemporáneo", por razones más que obvias. De hecho el furcio no me parece nada casual ya que aquí aún se oye hablar de "vanguardias artísticas" y antiguallas como esa. En realidad la idea fue de Américo Castilla, quien me telefoneó para ello, después de nuestro encuentro "sabor Guayaquil". Así pues, me puse en campaña y, contra lo que supuse, encontré gente dispuesta a escucharme, entre los que se encuentran el mismísimo Ministro de Educación Cultura, Lic. Julio Saguir.

Presenté un proyecto (más bien la idea sugerida por Meco porque sabes, de museología no tengo la menor idea), firmada por prestigiosos artistas locales como Blanca Machuca, Tito Quiroga y otros, entre los que se destaca Marcos Figueroa y el polémico crítico y curador local que se enfrentara oportunamente con Gumier, Jorge Figueroa. El rejunte es estratégico, no me interesan nuestras muchas diferencias en lo que a lo estético se refiere, me importaba en cambio que nos uniéramos para pelear por un espacio para las artes visuales contemporáneas en nuestra ciudad.

Días después, la propia universidad se interesó en el tema, a través de la Unidad de Fomento y Vinculación Tecnológica de la Secretaría de Ciencia y Técnica, y solicitaron a través mío, que Marcos, ya en su rol de decano de la Facultad de Artes, presentara la idea ante el Ministro de Economía de la Pcia. C.P.N. José Alperovich, quien se reuniría con autoridades de la U.N.T. con el fin de concretar una "compra" de proyectos para Tucumán, a esta benemérita institución. Ni lardo ni perezoso, mi amigo bajó de su computadora una extensa nota que tenía preparada para cuando se diera la ocasión. Y la presentó en una coqueta carpetita nomás.

¡¡¡Riiiiin!!!, sonó el teléfono de casa al poco tiempo. Era de la Secretaría de Cultura para avisarme que el proyecto había sido recientemente aceptado en una reunión previa con el gobernador, ministros y el ya famoso Secretario de Cultura, Ricardo Salim. Nuestro Museo (Cavallo mediante), será pequeño, porque no nos dá el cuero para más, pero eso no ha opacado mi alegría. En julio, Pelli firma ya el contrato con la provincia, en noviembre presentaría los primeros bocetos de todo el complejo, que, se espera esté concluido dentro de dos años y medio, antes de las nuevas elecciones. Pelli cobra 600.000 pesos, y el costo de la obra se estima en 17.000.000.

¡Qué se yo!. Mi alegría no me impide ver que nada deja de ser incierto, a pesar de las promesas, sobre todo en estos últimos fatídicos días que actualizan en mí, aquellos días de los '80, en los que se vaticinaba lo que la chota deuda externa nos haría padecer.

Con respecto a "mi" sala, sabrás que este 12 pasado se ha inaugurado la primera muestra curada por mí, con obras de Lozza, Gumier, Beto y "la" Marianita Ferrari. Hay mucho que mejorar en mi espacio ("Sixto Aurelio Salas" se llama), pero quedó muy linda íntegramente pintada de blanco (piso incluido), con sus enormes ventanales superiores por donde se cuele la luz del sol, re-

fractándose por todas las superficies, y en donde las coloridas obras de Lozza, Gumier y Marianita vibran con un dejo tan optimista que no parecen que viviéramos estos tiempos. La de Beto en cambio, engañadora con su blanca frialdad de hospital, se nos aparece con toda su íntima manualidad de puntitos horadados o pintados sobre la superficie, que nos lo hacen imaginarlo en una actitud de "encajera", encorbado por horas sobre las piezas, mientras las hace. La muestra fue un éxito, y estimo que se aparece como un ráfaga de aire fresco en una atmósfera intoxicada por esos realismos obviamente retorcidos a los que nos ha condicionado Tucumán.

Ahora comienzan los preparativos para la próxima, con Pablo Guiot y, si acepta Ernesto Ballesteros. Mi idea es unir a dos artistas que han elaborado, cada uno desde su lugar, un discurso sobre la "artisticidad" de la disciplina en la que se expresan: lo "dibujístico" del dibujo, en el caso de Ballesteros, lo "pictórico" de la pintura, en el de Pablo. Invité y aceptó, a Santiago García Navarro, para que escriba en el catálogo. También invité a una Doctora en Estética (Griselda Barale), para que escribiera en el catálogo de "Los noventa en los '90", la muestra recientemente inaugurada. Mi idea es promover nuevas y diferentes corrientes de pensamiento sobre nuestra producción visual, evitando así "morir" siempre bajo la misma mirada. ¡Y bueno!, nos tiraremos de los pelos cuando no coincidamos, pero de seguro vamos a enriquecernos en medio del despelote.

Cecilia Garavaglia me propuso para el año que viene una muestra con León Ferrari, Delia Cancela, Marina de Caro y un tucumanito veinteañero propuesto por mí. De hecho nada los une aparentemente. Tendrá (si se concreta) ese aire de "algunos artistas" que tienen las muestras en las que simplemente se presentan artistas de diferente generación. Pero creo que puede ser muy interesante, y sobre todo muy estimulante para "mi veinteañero talentoso" que ya tengo en mente.

Bueno ya ven que en aquello del entusiasmo hiperquinético no están solos. Quien les dice que dentro de unos años no tengan que suspender todo para poder asistir a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo del N.O.A.. Sería lindo también que alguna vez se llegues por "mi" sala.

Un beso muy grande.

Carlota Beltrame (desde el Jardín de la República)

Amiga ramona,

La Biblioteca del Club de Admiradores de Emeterio Cerro se propone registrar y/o atesorar todos aquellos textos que hayan sido rechazados por alguna editorial. También podrán formar parte de la misma las obras enviadas a concursos, cuyo premio fuera la publicación, que no hayan sido seleccionadas. Es objetivo de la Biblioteca contar con una sede física en la cual este material pueda ser consultado por quienes lo deseen.

Los interesados en sumarse al proyecto pueden comunicarse a [bibliotecacerro@hotmail.com](mailto:bibliotecacerro@hotmail.com).

Sebastián, Ezequiel

R.de r.: todos somos rechazados

Hola amigos ...

Hay un concurso que organiza el Concejo Federal de Inversiones, hay premios en \$\$\$\$\$\$. Vean la pagina web: <http://www.cfired.org.ar>. El plazo para artes plasticas es: 6 al 17 de agosto de 2001. Que tengan suerte...!!!

Marcela Römer. Rosario – Argentina

R. de r.: ya estábamos extrañando el show me the money

Hola ramona:

gusto en conocerte. En primer lugar quiero contarte que me gusta mucho como sos, muchísimo, es bueno decirlo, no sólo me gustan tus piernas, sino también lo que decís (cosa muy rara en éstos días y por éstos lares).

Realmente estaba muy cansado de la terrible chatura de las revistas relacionadas con el arte (son una recopilación de catálogos, parece que lo único que les interesa es vender) claro, salvo las importadas (Lapiz, por ejemplo)...

Soy suscriptor de Ramona (a través de La librería Técnica, eso me permite pagar revista a revista y no seis meses juntos, deberían pensarlo che...) creo que han roto todos los moldes, desmitificando de esta manera el tema "ARTE", conjugan los comentarios con el humor y la fina ironía.

Los que intentamos hacer arte, demostramos de ésta manera, que no sólo creamos, sino que también decimos... Bravo Ramona... Feliz día del amigo...

PD. una pregunta: necesito información para un trabajo que estamos haciendo en la Facultad, acerca de LA CENSURA EN EL ARTE. En vuestra revista N° 3 salieron algunos comentarios respecto a eso (Ferrari, Castagnoto y Berni), tienen alguna idea de donde puedo conseguir más material relacionado con esos episodios o con algún otro que se haya producido.

Desde ya gracias...

Dario Sergio Avila

R. de r.: por favor Darío nunca olvides que soy un par de piernas bonitas. Los datos te los mandamos por email.

estimada ramona

deseo recibir vuestro servicio de comentarios semanales. Acercando mis buenos augurios a vuestra empresa ya que entre otras cosas nuestro país carecía de crítica y hablo de las cosas editadas que no transcurren en relaciones carnales con el marketing de la hegemonía editorial o de las connivencias clientelares de la industria cultural de nuestra contemporaneidad (...) "Tene-mos arte para que la verdad no nos destruya" F. Nietzsche (...) De un tiempo a esta parte ya podemos contar con vuestras páginas y puntos de arrojamiento de debate en el poso visible de las cosas importantes, ese almacén del alma donde no todo se compra y vende y la belleza y felicidad de las cosas visibles no es patrimonio del desterritorio pavoroso de las intemperies actuales. Felicitaciones por vuestro espacio!

Gabriel Roel

R. de r.: gracias pero no exageres que me da vergüenza

ramona

Recibi la ramona semanal, muy buena, pero no se si sera por culpa del hacker (o un gesto deliberado para que una se quede con las ganas?) que la mayoría de las notas estaban rotas, incompletas, raras. Igual gracias por enviarmela. Me gusta.

Laura Malosetti

R.de r.; gracias. Tuvimos algunos problemas, pero creo que en tu caso es otra cosa.

ramona:

hola mi cielo!!

mutemos./que haya más cobertura y teoría/más exterior e interior/historia - actualidad/ debate/ ¿más?/ otro café, por favor.

te saluda-martha

R.de r.; la coberturas van por correo electrónico. Todo junto no se puede.

ramona

No aflojés.

Suerte, Carlos Díaz

R.de r.: Vos tampoco Carlitos (me mandó su libro de poemas "De locuras y amores").

Ramona

quisiera informarme dónde puedo conseguir los números anteriores de vuestra revista y cómo hago para suscribirme, si es que se puede.Los felicito por la publicación.

Tato Peirano

R. de r. : gracias. Algunos números atrasados en fundación start previa cita por email. La suscripción a ramona@cooltour.org con "suscripción" en el asunto y tus datos, teléfono, dirección, códigos, horarios para encontrarte, etc. Las suscripciones se hacen a domicilio y cuestan \$30 por seis números.

Adorada Ramona:

Soy director de cine, trabajo mucho en publicidad y por ello viajo fuera de Argentina continuamente, me gustaba llegar a Buenos Aires y encontrarme con mi Ramona en donde podía rápidamente hacer una selección de las muestras de arte para visitar en los pocos días que estoy en la ciudad y resulta que en el último numero ya no encuentre las críticas y comentarios sobre el tema, que tanto disfrutaba. Que paso? No las van a publicar mas? Les falta espacio ? Le estan dando mas importancia a otro tipo de material? Soy un lector avido de Ramona y me gustaría saber. Agradezco desde ya las respuestas.

Rodolfo Pagliere

R.de r.: Amoro, si estás apurado podés recibir ramona semanal (ramona@cooltour.org "ramona semanal" en el asunto, con todas las muestras y algunos comentarios y recomendaciones. También podés suscribirte a ramona en papel que ayuda a que todo esto subsista.

ramona

hola mi belleza, estoy algo triste en estos días pero haciendo y haciendo. espero mañana te envíe vía valeria unas palabras un poco más decorosas. con mucho amor desde la humedad generadora de vida, entumecedora de músculos, devastadora de huesos,  
julio t.

R. de r.: los admiradores nunca sobran.

Ramona:

Seguiré intentando enviarles este mail, ya van 5 intentos, no es-

tá nada mal. Será una ardua lucha, pero vencerán a los saboteadores. Es lo que hay. Suerte, Corinne  
(...) Quiero contarte que disfruto mucho la revista y me encanta verla crecer. Es como un oasis en medio de tanta cosa predigrida y aburrida, cuando no correcta y mentirosa o interesada. Bueno, la corto antes de empezar otra "carta".  
un abrazo, Corinne Sacca Abadi

R. de r.: Mercí bocú. Felicitaciones también por tu programa de radio y que sigas comentando en Ramona semanal. Ahora es más fácil y no falla nunca.

Hola ramona

Con fecha 20 de junio he tenido el gusto de recibir el primer número de beta caroteno 01 con los comentarios de las muestras del 12 al 19 de junio de 2001, que agradezco.

Sólo voy a referirme a la nota de Laura Bello, a quien no tengo el gusto de conocer, en referencia a una obra mía, "La historia se repite", de las seis que presenté en ArteBa.

Comienza Laura Bello asociando esa obra con las de Carlos Ferreira a quien critica "su mirada grotesca, burlona, de mal gusto, ridícula en los personajes presentados" (los argentinos) que con su risotada abierta y declarada hizo evidente la falta de afecto en el tema en que está involucrado.

Ahí empalma con la obra de referencia diciendo: "menos mordaz pero igual de cruel fue la obra de Alicia Messing "La historia se repite" y explica: que la pintora eligió la alegoría de la Madre Patria personificada en "una mujer con gorro frigio y asta en

su mano, con cara pérfida que conduce a sus hijos (argentinos) a un final trágico; al hundimiento y la muerte".

"Todo en el contexto de un río (vida) y dándole la espalda a una pampa llena de trigo".

Y ene se punto Laura Bello hace la gran revelación explicando mi pensamiento que no sería otro "que el del remanido mito del campo fértil, próspero e improductivo por nuestra propia idiosincrasia , amén de un férreo determinismo que marca nuestro trágico e inexorable destino.

Laura Bello: te equivocaste tratando de traducir mi pensamiento y por eso me voy a permitir explicarte mi intención al pintar ese cuadro, intención mucho menos aviesa de la que me adjudicás.

La pérfida mujer sin duda nuestra República se sumerge en el río (vida) para rescatar a Moisés de las aguas que como antaño en Egipto llegó como un milagro para salvar a un pueblo esclavizado. El Moisés de mi cuadro llega con una carta de esperanza (¿se te escapó el detalle?) para evitar que se hunda más gente.

Pero sabés algo más, Laura? Como vos bien decís no es más que una alegoría que no pudiste entender porque te faltó sentido del humor.

Te saludo atentamente.

Alicia Messing

R.de r.: así me gusta que conversen unos con otros sobre sus obras, sin enojarse.

una red cultural que se expande en medio del naufragio económico y moral argentino

## ramona

## busca amantes

benefactores y fundraisers.

Si existen personas o empresas interesadas en el arte, la tecnología y el dinero, o las tres, contactarse a

ramona@cooltour.org

www.cooltour.org/start

www.cooltour.org/ramona

www.cooltour.org/boladenieve

## ramona se abre a los estudiantes

Pasantías no rentadas para estudiantes de Historia del Arte, Periodismo, Letras, Comunicación Sociología, Historia, etc

ramona los convoca para realizar investigación y acción cultural

ramona@cooltour.org

¿Querés estar al día? No te pierdas de nada  
www.cooltour.org/ramonasemanal



# Conversaciones apócrifas

## La Madonna di concreto

Por Laura Pinedo

Laura Buccellato ¿Qué sería el arte argentino sin mí? ¡Niente! Que se vayan en patota a quejar a Glusberg, a ver si son machos, en vez de criticar a las que nos quemamos el lomo para que brillen nuestros artistas, como Adrianita, que logró que La Boca sea un parque internacional o Silvia que hace como cuarenta y pico de años o más que se mantiene al pie del cañón con su revista, que es la única de vanguardia que le queda a nuestro medio. Lo de nosotras es un apostolado, ya hace años que venimos pedaleando y meta sponsor y sponsor para jerarquizar a los artistas argentinos como Dios y el Rey de España mandan; si hasta algún crítico con sentido común dijo que somos una especie de clonación de Santa Juana de Arco: mujeres ardientes, mártires de la estética, obuses de la belleza; No se lo cuentes a nadie porque te estrolo, te confieso lo que casi nadie sabe: que soy la nieta, por vía materna, de Filippo Tomaso Marinetti, el rey de los spaghetti con querosén, y que Quinquela Martín es tío lejano mío: ¡Pero si llevo óleo en las venas! Y este es un medio miserable donde todos se quejan...

Ennio Iommi Son todos trollos...

LB ... se quejan ¿de qué? ¡Si yo los hice famosos a todos! ¿Quién era Luis Wells antes de diseñar los históricos replegables que le ordené hacer? ¿Quién era Aira, o Piglia, o Fresán antes de que yo, yo, los hiciera escribir sobre nuestros mejores artistas? ¡Unos crotos! ¡Pero si no los leía ni su familia! Yo los inventé a todos, yo traje el videoarte al país, yo hice de Graciela Taquini nuestra Maja Digital, yo hice que Clorindo sea alguien después de que acondicionara el sótano que yo elegí, yo le dije a Ruth que se mudara a la esquina que al tiempo me instalaba yo a metros nomás y fundábamos un imperio, yo le dije que agarrara a Berni, que ahí estaba la papa, yo le dije a Gumier que se hiciera cargo del Rojas que con un par de consejos míos quedaba en la historia del arte criollo ¡y fijate si tenía razón! ¡Que todo sea por el arte! Si yo le di de comer, les di la teta a todos, a todos. Mirá, sin ir más lejos, los jóvenes artistas son todos una creación mía...

EI Son todos unos boludos que lo único que les interesa es vender...

LB ...y la modernidad en argentina fue uno de mis mejores aciertos. Yo los hice modernos a todos. ¡Si siendo una niña hice moderno al Moderno!. Antes de mí en el ICI ¿qué había? Art Gallery Internacional, nada más, nada más... Acordate cuando traje a Bonito y lo junté con Espartaco ¿vos te das cuenta que todos se conocen por mí? ¡Soy el crochet vivo de la historia del arte argentino! Si hasta me acuerdo cuando le daba la mamadera a Kuitca, y le cantaba en Antón Pirulero Neoespressionista, yo le dije: anotate con Ahuva, andá a verla a Anina de mi parte, pintá unos colchones que vas a hacer roncha, armá una beca con tu nombre y quedarás inmortalizado; esa es la prueba: los que me hicieron caso se convirtieron en titanes, en titanes...Pero acá nadie te escucha, todos se hacen los sordos y después lloran y lloran, se quejan del país, se quejan de todo. Somos un país de quejosos. Y lo que es peor, te tiran a matar. Nos tiran a matar a las que hacemos al-

go, a mí, a Adrianita...Las que hacemos bien las cosas somos carne de cañón...

EI Son todos pelotudos; nosotros gargajeábamos los afiches del Pocho, estos son todos putos, menemistas...

LB ... porque lo que hay que hacer es cuidar nuestra memoria. La memoria es todo: yo me acuerdo cuando me llevaron a ver el Museo de San Juan ¡no te das una idea! Entré pateando damajuanas, arrancando de las paredes fotos tridimensionales de Herminio y Lorenzo Miguel... Por eso te digo que todo acá tiene que estar bien curado, necesitamos convertirnos en enfermeros, fijarnos en el otro, cuidar a los artistas, para que nuestro arte crezca sano, robusto, inteligente, osado, intrépido...Ayer charlábamos con Vlady, de lo miserable y machista que es este medio, que porque somos mujeres se nos margina, no se bancan que tengamos más neuronas que los hombres, que seamos pura polenta, que seamos el futuro...

EI Van a pasar la eternidad lavando platos...

LB ...porque acá somos todos una gran familia, nos conocemos todos, crecemos todos juntos y nos debemos apoyar; acá es cuestión de apoyarnos, apoyarnos los unos a los otros, con el apoyo tiramos para adelante, es el incentivo que necesitamos: que nos apoyen, que nos apoyen y apoyen. Si nos apoyan como es debido recuperaremos el lugar que nos toca, el sitio de privilegio que nos está reservado, nadie nos hipotecará el futuro. Yo lo vengo diciendo hace como cuarenta... hace unos años que lo vengo diciendo, somos una familia joven, pero con experiencia, con la sabiduría que... ¿¿¿¿qué dijiste de lavar los qué???

EI Nada, que son todos maricones, que lo único que les interesa es vender, que no tienen huevos...

LB ... pero cuántas veces lo dije, si lo digo siempre, lo que necesitamos es inteligencia, del apostolado, de las que todo lo dejamos para que nuestro arte sea un arte hermoso, pleno de vigores, un arte que sea reconocido en el mundo, y no quedarse atrás, no tener miedo a los hablamierda de turno; porque los hay en todos lados. Acordate del salame de Giancarlo, que es tan cerrado que no entiende nada, nada de nada, no entiende de la novedad de las obras de Oscarcito, que hasta sufrió la censura hace poco, o de Tatato, que nos dice como nadie que nada existe más moderno que una vaca, que un chiripá, que el agro será cibernético, que nuestros sobrinos jugarán al Estanciero por Internet...

EI Pero si esto no es un país, es un cacho de tierra con unos trollos adentro...

LB Pero yo creo en el futuro, ya lo dije, creo que habrá más gente como yo, gente que ama el arte, gente que como yo deja todo, deja la vida, pone todo por el arte, lo transforma en la razón de su vida... Porque yo tengo fe en mis pollos, tengo muchos pollos, muchos, muchos, una avalancha de pollos que, llegado el momento tomarán mi posta. Nada de esto morirá, todo crecerá y crecerá y algún día no tan remoto seremos potencia por nuestro arte. Eso yo no lo dudo: el Museo y el ICI serán más importantes que el MoMA, que el Louvre, que todo, que todo...

EI Son todos trollos, todos trollos.

# Julio-septiembre

Actualizaciones en [www.cooltour.org/ramona/muestras](http://www.cooltour.org/ramona/muestras)

Berni, Antonio	Berni para niños	CEC - Rosario	12-05	al	1-10
Tucker, William	Escultura	Parque de la Memoria	1-06	al	31-12
Artistas precolombinos	De la Puna al Chaco	Museo Etnográfico	10-06	al	31-08
(Fotosafari a Ushuaia)	Fotografías	Casa de Tierra del Fuego	11-06	al	30-08
Rey, Carla	Obra gráfica	Bacano	30-06	al	2-08
Gallinari, Adrianna	Cuadernos de dibujo	Centro de Estudios Brasileiros	3-07	al	17-08
Gurfein, Silvia	fotografías	Quitapesares	4-07	a	11-08
Lozza, Raúl	Paneles gráficos	Del Infinito	4-07	al	4-08
Rasdolsky, Coco	Entre bares y paisajes	CC Borges	5-07	al	7-08
Máximo	Luxificación	33 1/3	6-07	al	6-08
Amoedo, Ama	Pinturas y objetos	Belleza y Felicidad	10-07	al	8-08
Imola, Fabiana	Apariciones	Belleza y Felicidad	10-07	al	8-08
De Monte, Drangosch, G. Vieyra, otros			11-07	al	10-08
A.Gallardo, D. Schufer, M. Van Hasperen		Políticas Corporales Fundación Klemm	12-07	al	12-08
Gauvry, Floki	grabados	Bambú Café	12-07	al	1-08
Merayo, Marcela	"Mapa Temporal"	Auditorio del Pilar	13-07	al	8-08
Palacio, Lino	Homenaje	C. de Arte Moderno Quilmes	13-07	al	11-08
Toto Blake, Paula		MAC Latinoamericano	13-07	al	26-09
Homenaje a Giuseppe Verdi	Giuseppe Verdi, instalaciones	Fundación Proa	14-07	al	14-08
Laren, Benito	Técnica en vidrio	Sonoridad Amarilla	14-07	al	12-08
Instantes Gráficos	Libros de artista	Fundación Rozembum	15-07	al	30-08
Grondona, Vicente	Imitation of art	Café París	17-07	al	8-08
El Tripero	"Más y peor"	CC Recoleta	18-07	al	12-08
Ballesteros, Ernesto		Ruth Benzacar	18-07	al	18-08
Wells, Luis	Confluencias	Arguibel	18-07	al	22-08
Artistas premiados España 1999-2000	"Estampas"	CC Recoleta	19-07	al	5-08
De Caro, Marina		Gara	20-07	al	18-08
Farmacia	lusión electrónica	Sonoridad Amarilla	20-07	al	16-08

33 1/3 Defensa 747  
 Adriana Budich Cnel. Diaz 1933  
 Adriana Indilí Rodrouez Peña 2067 PB A  
 Alicia Brandv Charcas 3148  
 Alianza Francesa  
 Córdoba 946  
 Filz Rov 49, Bahía Blanca  
 Ant. Tharnez 1762  
 Arcimboldo Reconquista 76.1 PB 14  
 Arouibel Andrés Arouibel 2826  
 Arroyo Anouo 834  
 Arte x Arte Vuelta de Obligado 2070  
 Arrenatho Comientes 2052 - 1° piso  
 Arteria Córdoba 2916  
 Atica Libertad 1240  
 Auditorio del Pilar Vicente López 1999  
 Bacano Armenia 1544  
 Bambú Caré Av. Córdoba 1415  
 Barraca Vorticista Bacacav 3103  
 Belleza y Felicidad Acuña de Figueroa 900  
 Bis Caillao v Pichincha, Rosario  
 Blanca Florida 835 - 3° piso  
 Bonitas Pintadas EE UU 1393  
 British Art Center Suipacha 1333  
 C.C. Suipacha 868  
 Caré Paris Rodrouez Peña 1032  
 Casona Cultural Humahuaca  
 Humahuaca 3508  
 C.C. Borges Miamonte v San Martín  
 C.C. del Sur Av. Caseros 1760  
 C.C. Gral. San Martín Sarmiento 1551  
 C.C. R. Rojas Comientes 2038  
 C.C. Recoleta Junín 1930  
 Cecilia Caballero Suipacha 1151  
 Centoira French 2811  
 Centro de Estudios Brasileiros Esmeralda 966  
 Clásica v Moderna Av. Callao 892  
 Dabbah Tomelón  
 Sánchez de Bustamante 1187  
 Del Infinito Quintana 325  
 Departamentos de Arte  
 B. v. Oroño 1246, Rosario  
 Duolus Sánchez de Bustamante 760  
 Diana Lowenstein Fine Arts  
 Av. Alvear 1696  
 El Gato Viejo Av. Libertador v Suipacha  
 Elsi del Río Arévalo 1748  
 Escuela Aro. de Fotografía Camoos Salles 2155  
 Escuela Nacional de Fotografía Bulnes 1383 Esmeralda  
 Esmeralda 1274  
 Espacio Glesso-Reich Cochabamba 370  
 Espacio La Tribu Lamberé 873  
 Espacio vox  
 Zeballos v Las Heras, Bahía Blanca  
 Ewan Aqua Club 8 Spa Cerriño 3626  
 Facultad de Psicología UBA  
 Independencia 3065  
 Fila San Martín 975  
 Fila Anodéico Arístobulo del Valle 666  
 FM LA Tribu Lamberé 873  
 Fondo Nacional de las Artes Alsina 673  
 Foto Club Argentino Perón 1608  
 Foto Club Buenos Aires San José 181  
 Fotocalera del C. Cultural Sociales Franklin 54 Fundación  
 Andreani Suipacha 272  
 Fundación Bolini Pie Bolini 2167  
 Fundación Proa Pedro de Mendoza 1929

Tarsia, Ana	"Sólo setenta"	M. Quinquela Martín	20-07	al	19-08
Molinari, Martín	Caos	Bastión del Carmen	22-07	al	18-08
Revsin, Rosa		Arcimboldo	23-07	al	4-08
Vagliente, Judit		Hoy en el Arte	23-07	al	4-08
Kostianovsky, T.	"Las mariposas temen las sobras"	Juana de Arco	24-07	al	10-08
Leger, Graciela	Escenas urbanas	Ursomarzo	24-07	al	11-08
Trama, Daniel	Ensayo bajo cero	Espacio La Tribu	24-07	al	18-08
Zabala, Eduardo		Espacio Gieso-Reich	25-07	al	5-08
Beecroft, Dean, Dolven, Durant, otros	"Movimientos inmóviles"	MAMBA	26-07	al	16-09
Pastorini, Ariadna	"Pastorini"	CC Borges	26-07	al	26-08
Menghi, Nora	"Juegos Didácticos"	La Nave de los sueños	27-07	al	2-08
Toto Blake, Paula	Instalación	M. M. B. Artes de La Plata	27-07	al	13-08
Turdera Cristian y Marina Bandin	Técnicas Mixtas	CC Rojas	27-07	al	18-08
van der Linden, H.		Sylvia Vesco	30-07	al	1 Sep
Rivas, Silvia		CC Recoleta	31-07	al	31-08
Vila, Sergio	Pinturas	Cecilia Caballero	31-07	al	23-08
Iniesta, Nora	Pasajes Técnicas varias	MNBA	1-08	al	31-08
Vendramini, Fabián	Tránsito	British Art Center	1-08al		26-09
Pino, Felipe		Bambú Café	2-08	al	1-09
Díaz Burgos, Juan M.	"Historias de playa"	Esc Nac. de Fotografía	3-08	al	3-09
Moir Antonello –Pablo Garber	Fotografías	Arte x Arte	4-08	al	28-08
Anzizar, José Luis	"Global Shoes"	Elsi del Río	7-08	al	4-09
Gericke. Martino, Faca, Brogliatti	"6 grados"	La Gestoría	11-08	al	11-09
Piterbarg, Albertina	Fotos del valle sagrado	Teatro del Sur	16-08	al	31-08
Miguez, Cecilia	Esculturas	Praxis	21-08a	l	15-09
Cusenza, Marcelo		Quitapesares	22-08	al	29-09
Martinez, Constanza		Quitapesares	22-08	al	29-08

Fundación Proarte Mario Bravo 960  
Fundación Rozebumb Lima 1017  
Galería Blanca Florida 835 3º piso  
Galería El Socorro Suipacha 1331  
Galería Forma Araoz 2540  
Galería Lacard Suipacha 1216  
Galería Portinari Esmeralda 966  
Gara Pasale Soria 5020 (Plaza Serrano)  
Gradiva Arenales 1446 – 4º C  
Hoy en el Arte Gascon 36  
ICI Florida 943  
Instituto Fotográfico Argentino Av. Córdoba 4432  
Instituto Superior de Arte Fotográfico Arcos 2950  
Juana de Arco El Salvador 4762  
Klemm M. T. de Ahear 626  
La Casona de los Olivera  
Av. Lacarra y Av. Directorio  
La Cruza Tucumán esq. Avacucho  
La Gestoría Comientes 335  
La Nave Moreno 1370  
Liberarte Comientes 1555  
Lo Scarabeo Vicente López 1661 PB 12  
Millon Parana 1048  
Museo de Arte Español E. Larreta  
Avda. Juramento 2291  
Museo de Arte Moderno San Juan 350  
Museo de Esculturas Luis Perloti  
Puio 1644  
Museo de la Ciudad Alsina 412  
Museo Nacional de Bellas Artes  
Av. del Libertador 1473  
Museo Nacional del Grabado  
Defensa 372  
Museo Eduardo Sívori  
Av. Inmanta Isabel 1555  
Museo Etnográfico Moreno 350  
Museo Municipal de  
Bellas Artes J. B. Castagnino Rosano  
Museo Municipal de Bellas Artes de La Plata  
Calle 49, esquina 6 y 7  
Palais de Glace Rosadas 1725  
Palatina Arroyo 821  
Parque de la Memoria Frente al camino 57, Costanera Norte.  
Pérez Quesada Marcelo T. de Ahear 1559  
Praxis Arenales 1311  
Principium Esmeralda 1357  
Quitapesares Jorge Newbery 3713  
Roberto Martín Defensa 1344  
Rubbers Suipacha 1175  
Ruth Benzacar Florida 1000  
Sara García Uruburu Uruquav 1223 PB  
Silvia Vesco San Martín 522  
Sociedad Argentina de Escritores Uruguay 1371  
Sociedad Amanilla Fitz Roy 1973  
Universidad de Nueva York Arenales 1658  
Ursomarzo Arenales 921  
Teatro del Sur Venezuela 2255  
Trench Juncal 1629  
Van Eyck Av. Santa Fé 834  
Van Riel Talcahuano 1275  
Vera Vera 431 2º A  
Vermeer Suipacha 1168  
Vida y Arte Bordo 878  
Vid. Anovo 869  
Zamora Arte Guido 1831  
Zurbaran Cermito 1622

# Ad-Hoc

S.R.L.

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

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