

ramona

17

revista de artes visuales  
[www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

buenos aires. octubre de 2001

Marcel en el desierto simbólico, por Nicolás Guagnini  
Conversación: Luis Fernando Benedit y Daniel Santoro  
Estética(s) del Peronismo

El realismo cumple, la abstracción dignifica, por Andrea Giunta

Arquitectos de la desmesura, por Ana Longoni

Chalecitos kitsch, columnas dóricas y Le Corbusier, por Anahí Ballent

Salamone y el decó proto peronista, por René P. Longoni

Libros y alpargatas, por Daniel Santoro

Eztétika peronista, por Daniel Ontiveros

De lo universal en el arte argentino, por Raúl Moneta

El encanto de lo clandestino, por Remo Bianchedi

Justicialismo antropogenético, por Lux Lindner

La cumbia villera, por Fernando Fazzolari

Belleza y gremialismo, por Rafael Cippolini

Fotos peronistas, por Marcos Cesarsky

Bigornia de titanes, por Gustavo A. Bruzzone

Los discursos del ministro Oscar Ivanissevich

No más que un metro, por Laura Batkis

La Novia-Noria, por Remo Bianchedi (última parte)

Pequeño Daisy Ilustrado

Crítica a los críticos, por Santiago García Navarro

Vanguardia, internacionalismo y política de Andrea Giunta  
por Germán García y Carlos Altamirano

Fundación Espigas: What's going on?

Transiciones: Jorge Barón Biza y Alicia D'Amico

revista de artes visuales  
nº17. octubre 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

**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.**

ISSN 1666-1826

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

Palabra de artista	Nicolás Guagnini	3
Conversación	Luis Fernando Benedit	48
	Daniel Santoro	48
Estética(s) del Peronismo		5
	Andrea Giunta	6
	Ana Longoni	9
	Anahí Ballent	13
	René P. Longoni	17
	Daniel Santoro	22
	Daniel Ontiveros	23
	Raúl Moneta	26
	Remo Bianchedi	34
	Lux Lindner	37
	Fernando Fazzolari	40
	Rafael Cippolini	43
	Marcos Cesarsky	54
	Gustavo A. Bruzzone	56
	Oscar Ivanissevich	59
	Laura Batkis	63
La Novia-Noria	Remo Bianchedi	64
Pequeño Daisy Ilustrado	Daisy	70
Crítica a los críticos	Santiago García Navarro	74
Andrea Giunta	Germán García	80
	Carlos Altamirano	84
Fundación Espigas	What's going on?	86
Transiciones	Alicia D'Amico	87
	Jorge Barón Biza	88

\$5

# Marcel en el desierto simbólico

Por Nicolás Guagnini  
(desde Nueva York)

**H**oy, domingo 16 de septiembre del 2001, la polis de Nueva York es un desierto simbólico bombardeado. El simulacro falleció definitivamente a manos del fundamentalismo real el martes pasado. Los Estados Unidos se despertaron de sus vacaciones de la historia y no pueden vivir mas dentro de su espectáculo. El hijo bobo, como en una tragedia griega, heredó de sopetón la guerra santa que su padre petrolero inició y jamás comprendió. El líder ilegítimo no parece entender mucho: mientras las torres todavía existían convencía plácidamente a la Nación de gastar el superavit del capitalismo salvaje en un escudo antimisiles que hubiera sido muy útil para la guerra anterior, la Fría. El mundo entero, civilización occidental judeocristiana incluida, sabe perfectamente cómo acabar con el terror: evitar que suceda en ninguna parte de un planeta en el cual la división internacional del trabajo y la riqueza llegó al extremo. Nueva York, la Roma y la Atenas de la segunda mitad del siglo pasado, se convirtió en Dresden, Sarajevo, Grozny, Bagdad, Rwanda, Jericó... o en escala de velocidad continua y cámara lenta pensosa, en el fantasma de las otras carnicerías: las agonías lentas de las periferias empobrecidas indefinidamente en el tercer mundo, incluyendo la Argentina. Todos sabemos que es impo-

sible parar con la violencia, y que el terror de cualquier signo sí va a seguir sucediendo en cualquier parte. La espiral asesina parece haberse desencadenado inexorablemente. Los ineptos que esperaron 18 minutos entre el impacto del primer avión y el segundo (los 18 minutos en los que en la preciosista coreografía diseñada por el supervillano de James Bond vuelto real el avión giró y apuntó, mientras las mini video cámaras de última generación captaban todos los ángulos del retorno de lo real) son los que van a dirigir el segundo ataque de la tercera guerra.

El ataque al centro físico, virtual y simbólico del capital también es un ataque a todos nosotros, al arte. Sin confundir el fundamentalismo islámico con el islamismo, ni a los Talibanes con todos los árabes, en esta guerra de culturas (y no de ideologías), está claro que las torres son un símbolo de nuestra cultura, y que el plan es destruirla. La incertidumbre reina. Me propongo un pequeño ejercicio personal de supervivencia, dado que vivo a 14 cuadras de un buraco negro que contiene escombros y 5000 muertos: exhumar algunas notas de los escritos Marcel Duchamp, y aplicarlas a la exégesis de fenómenos que me interesan. El primer fenómeno, la relación continua entre obra de arte y mercancía, y construcción y distribución de valor y de poder, aparece claro y esquematizado en el ready-made. Pero el gran neoyorquino

Marcel explica detalladamente cómo transformar el lenguaje escrito de acuerdo a su política de exposición absoluta de la analogía poética-mercantil.

Las notas fueron tomadas de "Notas, Marcel Duchamp", editorial Tecnos, Madrid, 1989.

71 (frente) "Encabezando el texto, como recomendación / (análoga a las firmadas Pascual o / Platón o Eclesiastés) / escribir una fórmula de carta comercial; / por ejemplo: En respuesta a su atenta / del... corriente... etc.-

Simplificar la ortografía: suprimir las / letras dobles / (siempre que esto no /entorpezca la pronunciación). Llegar / a una especie de taquigrafía - que evite/ los amplios desarrollos, explicación de una / palabra cuando sea necesario, antes bien / su ecuación taquigráfica que un discurso.

Evitar todo lirismo formal. / Que todo el texto sea un catálogo"

Quizás la gran contribución borgeana sea la autorización metodológica a la construcción histórica ficcional, el *detournement* topológico de los hechos a las ficciones y viceversa (no confundir con la torpeza del pastiche, se trata de una operación delicada y nada confusa). En respuesta al brillante aporte a la anterior ramona de Rafael Cippolini, un tanto preocupado por la originalidad y anticipación histórica de nuestro gran padre ciego, quisiera contestar con esta cita de Duchamp, que sin duda alguna prueba la realización de su gran obra crítica

en Buenos Aires: un breve pero preciso análisis de la producción de Xul Solar.

185 "2 Nominalismo [literal] = No más / distinción genérica / específica /numérica / entre las palabras (mesas no es / el plural de mesa, comió no tiene nada en / común con comer). No más adaptación / física de las palabras concretas/ no más valor conceptual de las palabras abstractas. La / palabra pierde también su valor musical. / Sólo es legible / por los ojos / y poco a poco adopta una forma / con significación plástica; es una realidad / sensorial una verdad plástica en igual medida / que un trazo, que un conjunto de trazos."

186 "Este ser plástico de la palabra / (por nominalismo literal) difiere / del ser plástico de una forma / cualquiera (dos trazos dibujados) en que / el conjunto de varias palabras sin significación, / reducidas al nominalismo literal, es / independiente de la interpretación, es decir / que: (mejilla, amigo, Fedra) por ejemplo / no tiene valor plástico en el sentido / de estas 3 palabras dibujadas / por x son diferentes de las mismas 3 palabras/ dibujadas por Y."

Jamás pensé que iba a ver en Manhattan personas deambulando atontadas por el dolor y cargando con una mezcla de furia y esperanza trágica las fotos de sus seres amados. El terrorismo fundamentalista árabe es tan efectivo como el terrorismo de estado criollo. Quizás para poder dormir escribo esto: hay dos torres gemelas, papá Jorge Luis y mamá Marcel. Nada ni nadie las puede destruir. Están en mi cabeza.

# Estética(s) del peronismo

En números anteriores anunciamos la exploración de vetas poco visitadas del arte argentino. En esta oportunidad la convocatoria fue para reflexionar acerca del peronismo como fenómeno que marca en gran medida el gusto (o el disgusto) de los argentinos. Probablemente muchas de las aproximaciones que suelen realizarse hayan estado cargadas de partidismo en el rechazo o la adhesión que desde lo político se tenga del peronismo. En esta primera entrega se ofrecen textos variados anunciando mayores complicaciones que las ofrecidas por el lugar común. Advertimos que no se trata de una estética sino de una multiplicidad de ellas que conviven, compiten y se proyectan. El tema no se agota aquí y queda abierto a la investigación y la polémica.

# El realismo cumple, la abstracción dignifica

Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo

Por Andrea Giunta

Las relaciones entre el peronismo y las artes visuales no fueron, como la historiografía del arte argentino nos deja percibir borrosamente, relaciones fáciles. Si consideramos, por ejemplo, discursos celebratorios de la Revolución Libertadora como el que acompañaba el envío argentino a la Bienal de Venecia de 1956, en el que el crítico Jorge Romero Brest proclamaba el fin de una "dictadura" que enaltecía los "falsos valores" y fomentaba los "bajos instintos", podemos aproximarnos a algunas de las acusaciones que generalmente se hicieron a la política cultural del peronismo. Sin embargo, y a diferencia de aquellos regímenes con los que solía comparárselo —el nazismo o el franquismo—, el peronismo careció de una normativa estética precisa y establecida respecto de las artes visuales o de la arquitectura. Como en otros campos, operó sobre una realidad preexistente realizando selecciones alternativas y, en muchos casos, incluso, contradictorias. Es claro que el peronismo prefería la representación realista antes que la abstracción. Era aquella, sin duda, la que le permitiría realizar uno de sus anhelos centrales: aproximar al arte a sectores que hasta entonces habían permanecido al margen de sus creaciones. Pero las medidas tendientes a favorecer esta nueva distribución de la cultura pasaron, no tanto por prohibiciones, censuras y preceptivas acerca de cuál era el tipo de expresión artística que el régimen admitiría, sino por la implementación de más amplios mecanismos de difusión de aquella estética que se consideraba más accesible o más representativa del arte "nacional". En este sentido su esfuerzo se concentró en la educación artística y en la promoción de exhibiciones itinerantes como, por ejemplo, las de dibujos antiguos

de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes que se realizaron en el marco de los "Festivales de Cultura", durante los festejos del 17 de octubre de 1950.

Es verdad que si se analizan los reglamentos de los salones nacionales puede encontrarse cierta preceptiva cuando se comprueba, por ejemplo, que desde 1946 se incluyeron pautas tendientes a favorecer ciertas temáticas por medio de premios. Además de crearse en 1946 una forma de consagración tan irritativa como el Gran Premio Adquisición Presidente de la Nación Argentina, se establecieron también los premios "ministeriales" destinados a proveer a los despachos oficiales con obras acordes a sus funciones. Así, por ejemplo, el premio Ministerio del Interior sólo podía concederse, tal como se expresaba en el nuevo reglamento, a una "obra de carácter folklórico que (presentara) escenas, costumbres, paisajes y tipos característicos de las regiones del interior del país", el premio Ministerio de Agricultura a una obra que tradujera "aspectos de la vida rural" o el de la Secretaría de Trabajo y Previsión a la "composición que mejor (exaltara) el trabajo".

Es obvio que, en tales condiciones, las relaciones del peronismo con los grupos de artistas abstractos que representaban a la vanguardia artística no serían fluidas. Esto no sólo era por el rechazo que el régimen podía tener respecto de estas formas crípticas, accesibles sólo para cultos iniciados, sino también por el espíritu antiinstitucional y antireglamentario inherente a una propuesta de vanguardia.

Las dificultades de este diálogo habían quedado en claro, sobre todo, durante la gestión como ministro de Educación del Dr. Oscar Ivanissevich, entre 1948-1950, quien dedicó una energía especial a caracterizar y tratar de extirpar (como bien correspondía a su condición

de cirujano) los peligros de aquel arte para el que había encontrado apropiado el calificativo de "morboso". En arte, lo que irritaba al ministro era la abstracción. Una furia incontenible lo había llevado a irrumpir durante la deliberación del jurado del Salón Nacional de 1948, para exigir que "bajo su entera responsabilidad" se rechazase el cuadro de Pettoruti, "Sol en el ángulo"; exigencia que el jurado —encabezado por Raúl Soldi y Cesáreo Bernaldo de Quirós—denegó, aceptando el polémico envío. Pero el ministro no perdería la oportunidad de hacer públicas su valoración respecto de lo que consideraba arte "morboso" en la apertura del Salón del año siguiente. En el discurso que pronunció el 22 de septiembre de 1949 dio razones sobradas para establecer un paralelo múltiple entre el modelo artístico que favorecía el peronismo y aquél que impuso el nazismo. Iva-nissevich asumía en su polémica presentación la "responsabilidad" de avanzar en la "ingrata tarea de clasificar ansiedades normales y anormales". Entre las últimas se encontraba el arte abstracto: "Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados". Sin embargo, y pese al fanatismo de sus palabras, la política del peronismo en relación con el arte abstracto no puede asimilarse a la del nazismo: no se quemaron obras, no se hicieron exposiciones de arte degenerado, no se subastaron colecciones.

Con el tiempo las asperezas desaparecerían y los artistas abstractos ocuparían un lugar destacado en las exposiciones oficiales. Una prueba en este sentido es la megaexposición "La pintura y la escultura argentinas en este siglo" presentada entre octubre de 1952 y marzo de 1953

en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes. Mientras pocos meses antes, en la representación argentina en la Bienal de Venecia de 1952, se había optado por seleccionar a un único artista con una imagen realista, Ernesto Scotti, en esta muestra, que era una revisión de 50 años de arte argentino, nada se dejaría afuera: 519 obras de 271 artistas, pintores, escultores de las más diversas tendencias, ocuparon las salas del museo y los jardines adyacentes. La exposición, auspiciada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación fue, tal como se la definió en la presentación del catálogo, "el hecho cultural del segundo Plan Quinquenal". Si el plan dejaba fijada una expresa voluntad de renovación y de apertura internacional, la muestra no permaneció, tampoco, ajena a estas ideas. El pluralismo fue el eje rector de este tránsito ordenado por los estilos que, agrupados en distintas salas, dedicó varias salas y pedestales a las pinturas y esculturas abstractas. Los movimientos Madí y Perceptista, "aparecidos directamente en Buenos Aires" (como dejaba constancia en la presentación del catálogo el director del Museo, Juan Zocchi), no podían ser excluidos de esta exposición que definía al nuevo "hombre argentino", capaz de crear no en uno, sino en múltiples estilos. La exposición era representativa de este desplazado posicionamiento que no dejaba sin embargo de lado la retórica oficial de la imagen: después del escudo justicialista en la fachada del museo, seguían los retratos de Perón y de Eva flanqueando el ingreso a la exposición.

Si hay algo que los sectores de la plástica erudita reprocharon al peronismo fue su aislamiento cultural. Sin embargo, pese al corte de relaciones que habían impuesto la guerra y la posguerra y a la limitada circulación de exposiciones internacionales, las salas del Museo Nacional de Bellas Artes albergarían en esos años tres exhibiciones significativas: la de acuarelas norteamericanas (1946), la de arte francés (De

Manet a nuestros días, 1949) y la de arte español (Exposición de arte español contemporáneo, 1947). Tres exposiciones que, comparativamente, permitían confirmar que el arte avanzado, aquel que representaba las fuerzas del “progreso” cultural de Occidente, todavía se encontraba en París.

Aún cuando es cierto que las instituciones oficiales no tuvieron una destacada actividad en estos años, sí hubo iniciativas privadas orientadas a acoger, principalmente, aquellas expresiones del arte abstracto que tanto irritaban a Ivanissevich. En 1949 se inaugura la sede del Instituto de Arte Moderno en Buenos Aires con una exposición cuyo título, “Arte abstracto”, era casi una afrenta. Organizada, con la que se había inaugurado poco antes del Museo de Arte Moderno de la ciudad de San Pablo, se presentó en Buenos Aires sin el poder disruptor y de avanzada que había portado en el ambiente paulista. Para la escena argentina, donde las exposiciones de arte abstracto eran recurrentes, y donde existía una sólida producción que había dado lugar a radicalizados debates y a teorías específicas, la obra abstracta que aquí se presentaba –de Magnelli, Léger, Van de Velde, Herbin, Villon, entre otros- no era, en modo alguno, materia de polémica o de renovación. Sin embargo, lo que la creación de un espacio destinado a la exhibición del arte moderno sí manifestaba, era la necesidad de comenzar a establecer un circuito de instituciones privadas que todavía no existían en los espacios oficiales. Hasta 1956 Buenos Aires carece de un Museo de Arte Moderno que respalde, desde las instituciones, la idea de progreso y los proyectos de renovación.

Esta relación cambiante con el arte en general y con el arte abstracto en particular, atraviesa el progreso de recepción de dos representaciones de Eva realizadas entre 1950 y 1952, años en los que cristalizan los rituales peronistas y en los que las figuras de Eva y de Perón pasan a ocupar el centro de los actos oficiales. En el conjunto de imágenes que tomaron parte del culto de “Evita”, aquellas producidas dentro del terreno del arte estuvieron atravesadas por diversos conflictos. Aproximadamente en 1950, Numa Ayrinhac realiza un retrato de Eva que fue utilizado en la tapa de “La razón de mi vida”, publicado por editorial Peuser en septiembre de 1951. Esta imagen de Eva, en la que aparecía

sonriente y cargada de optimismo, liderando con su figura un paisaje que se extendía entre la pampa y la cordillera, transmitía una versión muy diferente de aquella que diariamente conocía la población que seguía el progresivo deterioro de la salud de quien pronto sería declarada “Jefa Espiritual de la Nación”. Esta representación de Eva Perón se desparramó por el mundo acompañando las traducciones de su libro –al italiano, al inglés, al francés, al japonés, al Braille-, los sellos postales adheridos a miles de cartas y también, casi inmediatamente, se incorporó a los actos políticos previos a las elecciones del 11 de noviembre de 1951, en los que el pueblo la llevó como estandarte.

En este momento, central en el proceso de “canonización” de su imagen, es cuando Ignacio Pirovano, director entonces del Museo Nacional de Arte Decorativo, le propone que Sesostris Vitullo realice un monumento a Eva Perón. El escultor, que desde 1925 residía en París, y para quien Pirovano había logrado una exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Arte Moderno de esta misma ciudad, parecía ser el artista perfecto para cincelar la imagen de quien se estaba elevando al estado de “santa”. Pero Vitullo no era un retratista. Su propuesta estética pretendía sacar a sus temas del terreno de lo descriptivo y este programa no era, obviamente, el más apropiado para atrapar miméticamente los rasgos y los gestos de Eva. Después de pedirle información a Pirovano sobre ella, de quien necesitaba conocer algo más, le escribe: “He comprendido todo. Eva Perón ARQUETIPO SÍMBOLO. Libertadora de las razas oprimidas en América. La veo como un mascarón de proa rodeada de laureles”. Pero ese rostro poco personalizado, que parecía representar más a una amazona sumergida en una mata de vegetación que a la popularizada imagen de “Evita”, no pudo ser aceptado por las miradas oficiales. Antes de exponerla en la retrospectiva, Vitullo la lleva a la embajada argentina en París que, junto con la Dirección de Asuntos Culturales de Relaciones Exteriores de Francia, auspiciaba su exposición y de aquí fue retirada antes de exponerse en la retrospectiva.

Que el arte abstracto se mostrara en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires no implicaba que el rostro de Eva pudiese ser sometido a un tratamiento abstractizante. La imagen realizada por Vitullo molestaba por lo dis-

tante que estaba de su modelo; tal era esta distancia que sólo el título y la inscripción grabada en una de sus caras permitía identificarla: "Yo seguiré para mi pueblo y para Perón desde la tierra o el cielo. Evita". Éstas son las marcas que en un acto cuyos autores no se conocen fueron eliminadas de la piedra. Sumida en el anonimato, la escultura de Eva desapareció transitoriamente de la escena pero no logró, nunca, diluir a su autor. Un extraño intercambio existió entre ambos, ya que sólo en los noventa, debido a la avalancha comercial que se apoderó de la figura de Eva Perón, ambos lograron reinscribir su propio nombre en el bloque de piedra: Eva al rebautizarlo y Vitullo al lograr, por la fuerza de su nombre, una retrospectiva que lo reinstaló en el espacio artístico argentino de 1997. Mientras el retrato de Eva pintado por Ayrinhac cayó en la redada que destruyó sus imágenes durante la Revolución Libertadora, sus reproducciones se apropiaron de la memoria de su rostro a tal punto, que aún hoy forma parte del repertorio central que se utiliza para su representación.

Esta retórica no se trasladó, sin embargo, a todas las escenas. En 1953 el arte abstracto ganaría un lugar lindante a un uso político en el envío oficial a la Bienal de San Pablo que incluyó, en forma dominante, la obra de los artistas abstractos (Blaszko, Hlito, Kosice, Lozza, Maldonado, Ocampo, Althabe, Iommi, etc.). Para un país que buscaba con urgencia abrir su economía, atraer capitales extranjeros y orientarse en el sentido que marcaban las nuevas fuerzas del progreso, no eran las representaciones de gauchos y planicies, ni la retórica del régimen, los que podían servir de estandarte. Los discursos internacionalistas estaban recurrentemente anudados a la abstracción y difícilmente podía sustentarse una imagen de progreso en el ámbito cultural con los tópicos de un nacionalismo regionalista.

El texto corresponde al comienzo del capítulo VII: "Las batallas de las vanguardias: entre el peronismo y el desarrollismo", págs. 59 y ss., del libro "Nueva Historia Argentina", Vol. II, Arte, sociedad y política, VVAA, dirigido por José E. Burucúa (editorial Sudamericana, Buenos Aires)

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

# Arquitectos de la desmesura

Los colosales proyectos para convertir a Perón y Evita en edificios públicos

Por Ana Longoni

Es asunto conocido que la estética antimoderna del régimen peronista alcanzó en las intervenciones del Ministro de Educación Ivanissevich su mayor desparpajo. En su discurso inaugural del XXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas el ministro exhibía su repulsa al mínimo corrimiento de los parámetros clásicos de la belleza: "Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. (...) Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza en todos sus sentidos. (...) El arte abstracto. Última expresión de los desorbitados anormales".<sup>1</sup> Etcétera, etcétera.

Más que insistir en la tensa relación entre el primer peronismo y las manifestaciones artísticas que desalentó o persiguió el régimen, habría que indagar en las estéticas que propició, especialmente en el campo de la arquitectura y el arte públicos. En ese camino, selecciono aquí los pasajes más representativos de la -a nuestros ojos- desmesurada propuesta de construir monumentales esculturas-edificios con las figuras de Perón y Eva, que difunde un folleto editado en Buenos Aires en 1953, escrito por Ramón Asís, ex vicegobernador de Córdoba. Se titula "Hacia una arquitectura simbólica justicialista"<sup>2</sup> y propone encontrar "una arquitectura que sea expresión de la nueva Argentina" agregándole a la utilidad y a la belleza "una finalidad ética", que estaría contenida en la capacidad de "imitación (consciente o inconsciente) y la sugestión

en el desarrollo o la formación de la conducta individual o colectiva". He aquí la propuesta de Asís:

"Sostenemos que el estilo arquitectónico que está de acuerdo con el sentir, pensar y vivir de las masas argentinas y que satisface todas las exigencias técnicas, estéticas y éticas enunciadas anteriormente, es el que proponemos bajo el nombre de 'simbólico justicialista' cuya característica diferencial es la de dar formas esculturales al exterior o fachada.

(...) La figura humana, por nosotros empleada, hace posible un simbolismo directo de interpretación, no sólo por la vía conceptual, sino también por los sentimientos, permitiendo la absoluta identificación de la obra con el observador. Ya no es sólo la rectitud de una línea o la gracia de una curva la encargada de dar contenido a la arquitectura, sino que está la expresión y el ademán de la figura humana expresando sentimientos o conductas.

La idea de este nuevo estilo representativo de la nueva Argentina nos fue dada en delineamientos generales por la señora Eva Perón que deseaba llevar el espíritu de la revolución a todas las manifestaciones del arte. Bajo su directa inspiración es que concebimos este estilo para los edificios públicos, en la convicción de que satisface las nuevas orientaciones estéticas y éticas de nuestro pueblo.

De la utilidad. La finalidad utilitaria, en el concepto tradicional, se ve cumplida en este estilo, con el exacto y total aprovechamiento de sus interiores y ornamentos, incluso de la parte escultórica que integra la masa utilizable.

Queda también cumplida esa finalidad en su concepto justicialista porque: 1º) Su simbolismo

persigue fines éticos: 2º) utiliza medios de expresión del valor estético captables por el pueblo y no sólo por una clase social y 3º) responde a la estructura psíquica del pueblo argentino.

De la belleza. ¿Por qué decimos que este estilo posee medios de expresión de los valores estéticos que responden a la actual estructura psíquica del hombre argentino?

1º) Porque la forma humana es el medio de expresión de los valores estéticos más generalizado. La belleza de las formas humanas ha sido intuitiva por todos los pueblos y a través de todos los tiempos, no así otros medios de expresión.

2º) El argentino ha dejado de ser 'hombre económico' para convertirse, a impulso de la revolución justicialista, en 'hombre social', es decir que la forma actual del espíritu objetivo es la sociedad y que la captación o comprensión de todos los valores, incluso el estético, se hace bajo el predominio del valor moral. En nuestro estilo hay un predominio de medios de expresión del valor ético que sirven como estímulos para reacciones estéticas.

(...) Nuestra patria posee modelos de conducta, hombres civiles y héroes militares, ligados al pueblo por lazos de admiración o afectivos, que pueden servir de estímulo para reacciones imitativas que tiendan a elevar el nivel espiritual.

(...) Como ejemplo tenemos nuestro anteproyecto de edificio hospitalario en el que predomina la forma escultórica de Eva Perón. Los sentimientos que florecen en el espectador ante la escultura son los de caridad, abnegación, amor al prójimo, desinterés, sentimientos estos que armonizan con el destino de la obra.

También se cumple el requisito de verdad, al no usar la escultura como simple ornamento, sino como parte utilizable del edificio.

(...) El edificio 'Eva Perón' simboliza en su forma los ideales de justicia social del pueblo argentino. Su trazado monumental y el predominio del cemento sugieren la idea de lo imperecedero de la obra realizada en este ciclo histórico. La be-

lleza de las líneas se ajusta a las exigencias de la arquitectura moderna que impone exteriores atractivos y que proporcionan alegría a la vista. Se ha logrado salvar la forma pesada y sombría, común en estas construcciones de tipo monumental.

En la elección de la figura de la señora Eva Perón no ha influido ningún propósito político ni una intención de realizar estatuaría individual, sino que se ha querido representar concepciones suprasensibles del pueblo argentino. Se ha tomado la personalidad de la señora Eva Perón, por lo que ella significa en esta ascensión espiritual de las masas, es decir, como prototipo o síntesis de los ideales de justicia, de humanización, de amor, de fe y de esperanza. La base del edificio, sobrio y de líneas rectas, realza la figura central y da al observador la idea de las realizaciones prácticas de este movimiento espiritual.

Detalles simbólicos: Las formas escultóricas son subjetivas, de una estilización moderna, pero observando los cánones más esenciales del clasicismo. Su conjunto monolítico es piramidal y sus líneas llevan un sentido rítmico de fugas hacia el extremo más alto, tomando así una dinámica de elevación. La concepción plástica ha sido trazada de acuerdo a una trama armónica preestablecida a cánones de 'áureas proporciones'. (...)

El frente principal mira hacia el norte y estará siempre iluminado por los rayos del sol. Es la parte en que la figura estatuaría de Eva Perón se ve en sus facetas más significativas y subjetivas y las formas agraciadas tienen un sentido de esbeltez triunfadora. La mano diestra en alto, en actitud de salutación, lleva el presentimiento del porvenir. En su izquierda sostiene, blanda, femeninamente, una paloma, simbolizando la ternura, la lealtad, la paz.

En su frente lateral derecho, el conjunto adquiere la dinámica de una juventud en marcha, su ritmo la presenta ágil, con una línea de fuga rematando en la extremidad superior como otean-

do el espacio de una etérea magnificencia. Todo el block sugiere la idea de la acción trocada en espíritu.

El frente lateral izquierdo, por lo contrario, representa la materia. Es la vivienda, sugiere la urbe, su forma es movida, con planos que se adelantan y planos que retroceden. Significa la ciudad moderna de concepciones justicialistas. (...) Para un hospital: El destino dado al edificio, hospital para niños, concuerda y aumenta el simbolismo de la forma arquitectónica. 'Los niños son los únicos privilegiados' dijo el General Perón, y para ellos debe ser este edificio que simboliza el movimiento de ideas y de masas de esta nueva Argentina.

Su ubicación en el Parque de Palermo es una imposición del destino dado al edificio. El verde del bosque y las flores darán un marco apropiado. Su orientación al norte, además de consultar las imposiciones de la ingeniería hospitalaria, tiene el significado de la marcha ascendente y progresista del movimiento espiritual de nuestro pueblo."

Los dibujos que ilustran el folleto dicen "más que mil palabras". Una gigantesca figura de Eva, parada sobre el techo bajo del edificio, se eleva por encima de las torres más altas, con el

brazo erguido. Otro tanto con la figura de Perón, vestido con overall y con una herramienta en la mano. El corte transversal deja ver el rasgo más llamativo del programa monumental de Asís: la enorme figura escultórica es a la vez parte neurálgica del edificio: en la cabeza de Eva funciona, por ejemplo, un "museo íntimo" (sic) y se llega a su mano por una escalera que trepa el brazo desde uno de sus hombros. Hasta el zapato es un cubículo de techo inclinado.

Podría especularse con que, si ese edificio se hubiera levantado efectivamente en los bosques de Palermo, el rumbo de los aviones que bombardearon la Plaza de Mayo hubiera sido otro. La condensación simbólica de esta arquitectura de la desmesura no hubiera pasado inadvertida ni tampoco la eficacia de demolerla. Como entendieron los pilotos kamikazes cuando casi medio siglo después se arrojaron contra las torres gemelas y el Pentágono.

Notas

- 1) "La Nación", Buenos Aires, 22 de septiembre de 1949, p. 4.
- 2) Agradezco al historiador Mariano Plotkin, quien me señaló la existencia de esta fuente y me posibilitó el acceso a la misma.

## Si ramona acaba no gozarás más

Si los lectores no ponen más en las cajas  
 Si los galeristas no anuncian más  
 Si los benefactores no filantropiezan  
 Si el Estado pedalea

ramona se extingue en unos meses  
 Después no lamenten

# Chalecitos kitsch, columnas dóricas y Le Corbusier

Variadas tendencias arquitectónicas compitieron en el Estado Peronista

Por Anahí Ballent

**1** La expresión “reloj peronista” no es una metáfora aplicable a los tiempos de la política argentina ni un juego surrealista de imágenes incongruentes: es o, mejor dicho, fue en 1953 y según el registro de la revista “Mundo peronista”, un artefacto concreto, un “invento” de un “trabajador peronista”. La expresión, entonces, en su contexto original, era lisa y llanamente descriptiva, aunque en ese dato basaba su carácter perturbador. Como atestiguan las fotografías publicadas, el reloj consistía en una “polícroma ciudad en miniatura”, donde cada hora estaba marcada por una “obra peronista”: “poli-clínicos, barrios obreros, parques infantiles, hogares de ancianos, colonias de vacaciones”.<sup>1</sup> En el contexto de su aparición, esta creación popular no actuaba en soledad, sino que era parte de un universo complejo surgido de la apelación estatal a dotar de nuevas palabras e imágenes la política de la Nueva Argentina.

En este sentido, el artefacto mostraba dos características que lo emparentaban con tal universo. Por un lado, el parentesco se registraba en las palabras, en particular en la apelación al adjetivo “peronista” con una voluntad expansiva o colonizadora de distintos aspectos de la vida social nacional en el plano simbólico. De esta manera, todo objeto, hecho o circunstancia conocida encontraba su variante “peronista”, esgrimida como alternativa positiva, superadora o contestataria de lo existente, en una operación que no solía desdeñar el humor como tradicional y agudo instrumento de confrontación política a través de la palabra. Por otro lado, las imágenes que el reloj ostentaba pertenecían también al universo simbólico del peronismo: las

“obras peronistas” que indicaban las doce horas del cuadrante estaban representadas por miniaturas de la arquitectura rústica -el llamado “estilo californiano”- que numerosas reparticiones estatales como el Ministerio de Obras Públicas o el Banco Hipotecario Nacional empleaban en las obras públicas que emprendían: muros blancos, techos inclinados de tejas, contrastes de formas y búsqueda de efectos pintoresquistas, que aludían vagamente a un pasado colonial de matriz española. Como imágenes emblemáticas de las nuevas políticas estatales del período, eran símbolos también de una voluntad política, como indicaba el slogan “Perón cumple” que se incluía obligatoriamente en los carteles de las obras públicas. También la Fundación Eva Perón -institución para o cuasi-estatal- adoptaba con frecuencia ese repertorio formal, y en el hogar-escuela Ciudad Infantil ya había emprendido una operación de miniaturización arquitectónica en clave californiana, al emplear tal “estilo” en una ciudad liliputiense, considerada como instrumento pedagógico que, a través del juego, enseñaría a los niños a convivir en la Nueva Argentina.

En este conocido contexto de intentos de politización del imaginario social a través de palabras e imágenes, no sorprende la búsqueda de una “estética peronista” en arquitectura, entendida en términos amplios como un conjunto articulado de formas capaz de identificar tal política. Esta fue la propuesta de Ramón Asís, ingeniero civil, ex vice gobernador y ex secretario de Obras Públicas de Córdoba, desarrollada en el folleto *Hacia una arquitectura simbólica justicialista* (1953).<sup>2</sup> Allí, este ingeniero, desafiando las bases del sentido común tanto como los fundamentos de su saber técnico, proponía la erec-

ción de edificios públicos con fines utilitarios (hospitales o reparticiones públicas), en forma de colosales esculturas de los líderes Eva y Juan D. Perón. Es necesario reconocer que no todo era incontenible fantasía en la idea de Asís: en rigor, su propuesta se emparentaba parcialmente con cierto sector de la obra estatal. En efecto, mientras el ingeniero elaboraba su propuesta, el Ministerio de Obras Públicas estaba erigiendo en las proximidades de la residencia presidencial porteña —en el predio que hoy ocupan los estudios de Canal 7— el Monumento a Eva Perón, obra colosal de unos cientos de metros de alto que retomaba un proyecto algo anterior, el del Monumento al Descamisado. Fusionando ambos programas, la obra consistía en una inmensa columna que en su base contenía el mausoleo de Eva Perón para luego sustentar la gigantesca escultura de un “descamisado”. Se trataba de una tumba-monumento recorrible, que por esa característica y por su tamaño podía asimilarse a un edificio, pese a lo cual permanecía dentro del ámbito de las formas más simbólicas que funcionales, definiéndose antes como escultura que como arquitectura. A diferencia de la propuesta del ingeniero Asís, este coloso descamisado parecía resistirse a adoptar frontalmente funciones utilitarias. En el mismo sentido, tampoco representaba a los líderes de manera directa, sino que lo hacía de forma mediada, a través un tipo humano ideal, el “hombre nuevo” impulsado por el peronismo: de manera sutil, en comparación con la crudeza propuesta por el ingeniero cordobés, en este caso, el líder se hacía presente a través de sus creaciones.

El “reloj peronista” y la “arquitectura justicialista”, pese a sus diferencias, constituyeron respuestas de la sociedad a iniciativas o estímulos lanzados por el Estado; también señalaron ambos un repertorio formal particular que vincularon de manera unívoca con la política. La primera afirmación, debemos aclarar, no implica la consideración de estas propuestas como representativas de la sociedad; simplemente trata de indicar el lugar social desde el cual fueron concebidas y señala su deuda con propuestas estatales contemporáneas. En otras palabras, propone reconocer que no nos hallamos en presencia de una creatividad libre y espontánea, sino que registramos una actividad social imaginativa guiada o al menos estimulada desde el

Estado. Pero una vez admitida tal deuda, es necesario señalar que ni el “reloj” ni la “arquitectura” replican literalmente la obra estatal, sino que la interpretan parcialmente y la desarrollan en un sentido determinado, introduciendo una tensión nueva que no era evidente en la referencia original.

2. Si, en cambio, dirigimos la mirada hacia la producción estatal en materia de arquitectura, hacia aquello que proponía el peronismo en el poder, la impresión de conjunto es bastante diferente de lo que muestran los productos sociales presentados anteriormente. En efecto, lo primero que llama la atención en la producción estatal es su profunda diversidad. No existió un único conjunto de formas y tipologías arquitectónicas, ni una única tendencia que homogeneizara la producción, ya que en ella coexistieron repertorios formales rústicos y variaciones modernistas más o menos radicalizadas, junto a formas neoclásicas: un universo plural que desestima desde el inicio toda posible búsqueda de una “arquitectura peronista” o, en términos más generales, de una “estética peronista”. En otras palabras, a diferencia de lo observado en el “reloj peronista” o en la “arquitectura justicialista”, la producción estatal desmiente la existencia de relaciones lineales entre el campo cultural y la política, a la vez que obliga a considerar a la arquitectura como mediación, es decir como campo disciplinar relativamente autónomo, que entra en relación con la política a partir de sus propias pautas de corrección y validación forjadas históricamente. Así, es necesario destacar que todos los repertorios formales aplicados por la producción estatal no fueron creaciones del período, sino que se encontraban ya consolidados en la década anterior: el peronismo resignificó políticamente formas y estéticas ya existentes, que contaban con un significado social previo.

Las distintas vertientes formales de la producción estatal permiten constatar estas afirmaciones. En primer lugar, la arquitectura rústica, que, como se planteó anteriormente, sobre todo alrededor de la tipología del “chalet californiano”, fue objeto de una inmensa difusión sobre todo en conjuntos de viviendas del Ministerio de Obras Públicas y del Banco Hipotecario y en diversos programas sociales de la Fundación Eva Perón. Esta arquitectura ya había gozado de un

amplio desarrollo en la década anterior, tanto dentro de la obra del estado, donde se asociaba a la búsqueda de ejecución sencilla y adaptable a todo el país -una suerte de "arquitectura nacional"-, como en la edificación privada, sobre todo en la arquitectura residencial de veraneo o fin de semana de los sectores medios o altos. Sobre todo este último sentido era el que contaba con mayor reconocimiento social: así, por ejemplo, en la década del treinta se consolidaba el típico chalet "Mar del Plata", símbolo del ocio de los sectores medios que la ampliación del consumo popular y la obra pública promovidas por el peronismo acercaría a los sectores populares.

La arquitectura neoclásica configuró otro de los repertorios formales que suele señalarse como "arquitectura peronista", remarcando su voluntad "monumentalista" y su filiación en la producción arquitectónica nazi y fascista. Esa filiación, siguiendo ese argumento, se consideraría una demostración del carácter autoritario del peronismo tanto como de un signo más de la admiración que buena parte del gobierno profesaba por tales regímenes. Pero este argumento elude el hecho de que el neoclasicismo en los años treinta recorría por igual el panorama arquitectónico de países autoritarios y democráticos; la igualación entre arquitectura modernista y democracia, por un lado, y arquitectura neoclásica y autoritarismos, por otro, es un tópico de posguerra en el debate internacional, que sólo tardíamente llegó a convertirse en un dato generalizado del debate arquitectónico local. Por otra parte, este repertorio está lejos de hegemonizar la producción estatal, pese a que su presencia es clara en obras de alto valor simbólico, como la Fundación Eva Perón (actual Facultad de Ingeniería) o en el Monumento a Eva Perón (parcialmente ejecutado y luego demolido). Finalmente, las arquitecturas modernistas tuvieron un papel más destacado en la producción del estado de lo que generalmente se recuerda, a través de la obra de distintas reparticiones estatales, como los monoblock proyectados por SEPRA para distintas capitales provinciales. El Plan para Buenos Aires que Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy elaboraron como transformación radical para Buenos Aires bajo la dirección de Le Corbusier en el París de 1938, fue acogido como repartición municipal durante la primera intendencia peronista de Buenos Aires,

entre 1946 y 1949. Al mismo tiempo, Eduardo Catalano proyectaba el audaz auditorio de Buenos Aires, un espacio polifuncional para 20.000 personas, apto para todo tipo de espectáculo o de concentración masiva, a ser emplazado en el predio que ocupa aún hoy la Sociedad Rural en Palermo, que de esta forma era "recuperado para el pueblo". Lo que estaba operando en este caso eran las valencias transformadoras y modernizadoras del peronismo, para las cuales el modernismo radical funcionaba como "estética de la política", más allá de que en el imaginario social este registro no haya permanecido asociado al peronismo con la intensidad con que lo hicieron los chalets californianos o las columnas dóricas de la Fundación Eva Perón.

El reconocimiento de esta pluralidad estética no conduce necesariamente a negar la existencia de relaciones de sentido entre arquitectura y política en el período; en todo caso complejiza dichas relaciones, obligando a buscar en las estructuras políticas y estatales las bases capaces de justificar tal diversidad. Así, por ejemplo, se hace necesario reconocer la existencia de distintos equipos técnicos actuando en el interior de la estructura estatal, en conflicto entre sí, con mayor o menor peso político y en relación más o menos directa con los líderes, recordando además, que desde el punto de vista ideológico el peronismo no fue de ningún modo un todo homogéneo. La consideración de una de las variantes estéticas por sobre las otras lleva a valorar alguno de los perfiles del peronismo en contra de otros: el populista, si pensamos en el kitsch y en los chalets californianos; el autoritario, en referencia a las imágenes neoclásicas; y el modernizador, si se eligen las imágenes modernistas.

Sin duda será productivo recorrer e interpretar estos perfiles políticos en relación con las formas visuales, siempre y cuando se los valore en tanto fragmentos en competencia, en tanto aspectos parciales que revelan un sentido diferente cuando se los relativiza incluyéndolos dentro de una totalidad mayor, totalidad que configura la única instancia capaz de informar sobre el carácter complejo, fluctuante, y contradictorio de ese conglomerado político-ideológico que constituyó el peronismo histórico.

3. Volvamos finalmente al "reloj peronista" y a la "arquitectura justicialista", para pensar ambos

productos en relación con el panorama que acabamos de trazar, entendido como un horizonte para su interpretación, pero sin olvidar el carácter de respuestas sociales a acciones o estímulos estatales que se subrayó en ellos al iniciar estas reflexiones. En tal sentido podemos concluir en que las respuestas sociales que analizamos constituyen reinterpretaciones de las acciones estatales que exasperan cierta dirección que en éstas se presentaba atenuada o contenida. En efecto, la miniatura kitsch señalada por el reloj, llegó dentro de la obra estatal –o cuasi-estatal- hasta la Ciudad Infantil de la Fundación Eva Perón; las estatuas colosales de los líderes de Ramón Asís se detuvieron en el Monumento al Descamisado. La imaginación social, entonces, ensayaba prolongaciones fantásticas de algunas propuestas que el Estado contemporáneamente encaraba. Así, trasponía los límites que el peronismo en el poder había aceptado poner a sus sueños, pero sin duda se basaba en ellos, privilegiando ciertos sectores y desechando otros.

No toda la producción estatal tenía la misma capacidad de estimular la imaginación social; y esta es una constatación que informa sobre ambos términos. Cuando el peronismo despliega sus imágenes más extrañas, menos racionales, como una ciudad en miniatura, o un coloso-mausoleo, es útil recordar que tales imágenes constituyeron sólo una parte de la producción estatal, y

que convivió, aunque de manera conflictiva, con mucha arquitectura sensata, correcta y basada en apropiadas e innovadoras políticas.

El “reloj” y la “arquitectura” constituyen sólo dos ejemplos de un imaginario popular frondoso, cuyas creaciones suelen enfrentarnos a las mismas las preguntas que nuestros ejemplos disparan: ¿cuál era la intención de los creadores de estas propuestas?, ¿creían que lo que hacían tenía algún valor sustancial o se trataba de mero oportunismo político?, ¿qué tan informativas sobre el peronismo son estas propuestas?, ¿nos ayudan a comprender un fenómeno político o nos distraen hacia un anecdotario banal? Tales preguntas, de respuestas inciertas, han sobrevolado en todo momento estas reflexiones. Aquí se ha apostado a encontrar un sentido a esta producción extravagante y de apariencia banal, intentando construir para ella un horizonte interpretativo pertinente, capaz de asumir la complejidad del peronismo como fenómeno político y de la creación de imágenes como proceso cultural.

Notas

- 1) Mundo peronista n°45, julio de 1953, pp. 25 y 26.
- 2) El folleto de Asís se reproduce parcialmente en este mismo número de Ramona.

Alejandro Correa  
se suscribió a ramona

Elda Cerrato  
tiene a ramona en su biblioteca

Bernardo Vidal Durand  
sigue coleccionando a ramona

Rosalía Maguid  
recibe a ramona todos los meses

Silvia Fehrmann  
colecciona ramona

Alejandro Rua  
leen a ramona en su casa

Patricia Blanco  
leen a ramona en su casa

Cristina Olguín  
leen a ramona en su casa

# El exilio de “Metrópolis”

Francisco Salamone (1897-1959), el constructor del decó protoperonista, entre la historia y la ficción

Por René P. Longoni

Cuando en 1943, Francisco Salamone descendió del “Vapor de la Carrera” en Montevideo, se cerraba una basta y rica experiencia de modernidad en la pampa bonaerense.

Camino a un exilio preventivo, quedaban atrás decenas de testimonios del más importante y amplio intento de innovación urbano-arquitectónica durante los años treinta, en la Provincia de Buenos Aires. Un proceso de exploración en usos, formas y materiales nuevos en una etapa de lo específico donde la ruptura local con lo académico no estaba aún resuelta. Y en la “mezcolanza” de posturas y propuestas propias e importadas, de profetas y manuales, él siguió un camino personal donde mezcló la ortodoxia de las “beaux arts” con la imaginación desatada, el rigor de la técnica con la inventiva inagotable, la imponencia del monumento con los recursos limitados, lo confesional con la desacralización de la tradición. Todo bien mezclado. “Cultura de mezclas” dirán algunos. “Cambalache” dirán otros. “Arquitectura salamónica” pensaría él.

No menos mixturado se presentaba el marco de esta experiencia extraordinaria, donde convivían el autoritarismo con la conciliación de clases, el fraude con cierta libertad de prensa, el conservadurismo liberal y el Estado interventor, turismo social y represión y así.

Como líneas que se cortan en el espacio, el controvertido gobernador Fresco y el ingeniero arquitecto Salamone coincidieron en un punto: el más formidable plan de obras públicas que haya conocido la Provincia. Y si bien Fresco prefería la arquitectura de Alejandro Bustillo -de

hecho él era “su” arquitecto- y Salamone sentía nostalgias de sus ideales juveniles, ambos fueron funcionales entre sí. Una unión de conveniencia, claro.

Ahora estaba enredado en un embrollo político-judicial, justificado en problemas en una pavimentación en Tucumán. Luego del golpe militar del '43, los contactos políticos ya no le servían y no tenía puerta que golpear. Finalmente aceptó el consejo de su abogado Antonio Tróccoli, y para evitar una prisión preventiva, se marchó solo, dejando en Buenos Aires a su mujer y sus todavía tres hijos. Estaba convencido de que se trataba de algo pasajero y que finalmente, todo volvería a ser como antes.

Pero pasaban los meses y la luz roja seguía encendida.

Había días en que se desmoronaba y puteaba su solitaria mala suerte, este castigo por ser “jetón” del régimen caído. ¡Pero si hasta el mismo Fresco era asesor del ascendente Coronel Perón en la Subsecretaría de Trabajo y Previsión! ¿En qué se había equivocado? ¿Fue la envidia por su éxito profesional o su forma de ser, tan altanera y provocadora, lo que le hizo ganar tantos enemigos?

Otros días rearmaba su ánimo e imaginaba su retorno, realizar proyectos nuevos, rehacer su empresa, estar más tiempo junto a su familia y esas cosas. Viviría y trabajaría en un mismo sitio, ya no tanto viajes, les dedicaría tiempo a sus hijos y también a sus amigos: tomarse un vermouth vespertino y “arreglar el mundo” como decían. Esas charlas con Ricardo Levene, los hermanos Prebish, los Cooke, los cordobeses Capdevila y el cura Lafitte, donde todos hacían gala de buena información y mejor humor, hasta que “Johncito” Cooke los interrumpía con una

de sus malditas travesuras. Salamone solía mostrarles sus dibujos, las perspectivas de sus proyectos o las "arquicaricaturas", suerte de retratos irónicos y facetados, que recordaban al Picasso "protocubista". Eran un "hobby" que lo divertía y distendía del stress diario. Comenzaba por hacer un retrato del natural, continuaba por endurecer los rasgos, a "hormigonarlos" decía, colocando papel calco sobre papel calco hasta hacerlo casi abstracto. También así había realizado sus "cristos", hechos esculturas con la ayuda del consagrado Santiago Chiérico y disseminados hoy por media provincia.

Hablando de dibujar, ahora estaba sentado en un bar de la calle Sarandí y entre el quinto café y el humo de su enésimo cigarrillo, hacía pasar las horas, trabajando en un nuevo proyecto. Una torre casi infinita, como la de Babel, remataba en un faro que señalaría el ingreso a puerto seguro a nuevos "hombres de buena voluntad" que huían de la guerra y la miseria, como lo hizo su padre, su familia y él mismo, tantos años antes. Pero se trataba de algo más: el edificio-país, todas las provincias (y territorios) juntas en una casa-monumento, más grande que todo lo hasta allí construido, que el obelisco o el monumento a la bandera de Rosario y, justamente ubicado en el cardo y el decumano porteño: la Nueve de Julio y la avenida de Mayo. Sesenta y cuatro pisos en cuatro cuerpos escalonados, de 16 pisos cada uno, el más alto construido con hormigón armado, superando al mismo "Kavanagh" en su record latinoamericano. El perfil remedaba al del país, ancho y mórbido al comienzo, pasando cada vez más a ser austero y agudo al final, donde se apoyaba el faro, con sus cuatro luces a cada rumbo. Un símbolo claro y directo, casi figurativo. Tenía algunas herencias, ideas practicadas en otros proyectos "no natos" como al final resultara éste. Algo del "Faro de Colón", un concurso internacional de los años treinta ubicado en el Canal de Panamá, espaldarazo mundial al "art decó"; algo de aquellas torres de 110 metros de alto en el proyecto de iglesia que cerró en 1921 su etapa estudiantil en Córdoba. Así se acordó de su "Córdoba del recuerdo", como le gustaba llamarla su amigo Arturo, esa Córdoba sensible y rebelde, que estalló en la Reforma de 1918, replicando las innúmeras explosiones que se estaban dando en el mundo, rebeliones y revoluciones en cadena que anunciaban nuevas rela-

ciones sociales, políticas, y también culturales, en una ruptura con todo lo anterior, preanunciando una nueva modernidad.

En el conflicto planteado entre lo viejo y lo nuevo, él eligió la militancia del cambio. Y mientras vivía de pavimentar calles con su hermano Ángel, halló en la política y en la arquitectura los caminos de expresión y en el Valle de Punilla el territorio de acción.

Y mientras ensayaba, en una servilleta del bar de la calle Sarandí, otra nueva perspectiva de la torre-símbolo, se acordó de sus peleas con el establishment de la Sociedad Central de Arquitectos, un reducto de la reacción aristocratizante con Coni Molina y Christophersen a la cabeza. Jamás logró que le publicaran algunos de sus proyectos, de sus concursos ganados en Córdoba, ni siquiera el premio obtenido para la portada de la misma Revista de Arquitectura de la Sociedad. Siempre en forma elegante y cortés le decían que no, que más adelante. Por esos mismos días de 1927, un vanguardista de la reacción antiacadémica, Alejandro Virasoro había publicado un artículo "Tropiezos y dificultades para el desarrollo del arte nuevo", donde casualmente señalaba a estos sectores conservadores, enraizados en la corporación, como responsables de la morosidad en los cambios. También Salamone se unió a la crítica, con motivo de los fallos de los grandes concursos que privilegiaban los proyectos de "beaux arts", siempre iguales, sin la menor consideración hacia el sitio y la gente que lo usaría. La polémica que podría haber sido muy rica y esclarecedora, fue abortada por el mismo Coni Molina a través de la descalificación a los cuestionadores. Tanto Salamone como Virasoro terminaron alejándose de la SCA, dando por perdido ese espacio en sus proyectos de transformación.

Casi al mismo tiempo se le cerró el campo de la política regional al no prosperar su candidatura como senador provincial dentro del radicalismo. Su destreza oratoria, habilidad argumental e imaginación inagotable -digamos, su carisma- no pudo contra el aparato del "sabatinismo" y entonces le quedó sólo su oficio y una familia que alimentar. Se asoció con un constructor local, un tal Ferreyra, edificando algunos conjuntos de viviendas en el Valle. Todo en "neocolonial", una expresión contestataria al acartonamiento afrancesado del academicismo, con raíces próximas, a la vuelta de cada esquina cor-

dobesa. En general acordaba con el cuerpo teórico que elaboraran Juan Kronfuss, el correligionario Noel y los hermanos Guido, pero fundamentalmente el atractivo del neocolonial residía en las posibilidades creativas que le ofrecían portales y espadañas, permitiendo volcar sus personales interpretaciones, más cerca del medioevo que de lo hispano.

Una tarde, un film alemán lo conmovió profundamente. Había ido con Finita, su mujer, al recientemente inaugurado cine de Valle Hermoso, a ver "Metrópolis", una alegoría futurista sobre la conciliación de clases que Fritz Lang realizó en 1927. La impresión recibida no provino tanto de estos contenidos sino del marco escenográfico, en tal como era representada la ciudad del futuro, con elevadas estructuras que le recordaron algunos dibujos de Saint Elía y el más próximo trabajo de otro gran escenógrafo, Rob Mailliet-Stevens, en la Exposición de Arte Decorativo de París de 1925. Una arquitectura de geometrías simples, de líneas, planos y volúmenes donde la luz resultaba la protagonista principal en imágenes totalmente inéditas, nuevas, verdaderamente modernas. Y que requerían de materiales también nuevos: el hormigón armado, opalinas y cromados, aceros, que posibilitaran dar esbeltez, brillo y color. "Nuevos temas y nuevos materiales hacen nuevas arquitecturas" pontificaba Virasoro.

A "Metrópolis" volvió a verla una y cien veces como si fuera un texto necesario. También devoraba las publicaciones escuetas sobre obras "modernas", introduciéndolo en una nueva poética que superaba los límites estrechos del neocolonial que venía practicando. El futurismo o el expresionismo o como diablos quiera llamarse a este movimiento de volúmenes nítidos estaba más cerca de la modernidad que las alambicadas formas que proponían los popes del neocolonial, con sus miradas retro y pasatistas. Aunque en definitiva, tanto el rescate de la tradición como las novedades producidas en el movimiento moderno europeo eran útiles en el debate local, más laxo y pragmático. Todo era válido en el cuestionamiento a la Academia.

Su primera adhesión a lo nuevo fue el Matadero Municipal de Alta Gracia, con tímidas incursiones "art decó" en el tanque de agua y, en 1934, la Plaza de Villa María. Aquí expuso un concepto urbano distinto al tradicional, un no rotundo al espacio ceremonial, rescatando la pla-

za como lugar de estar, de paseo y de encuentro. En cada esquina colocó una fuente de agua, cuyo perfil reproducía, con bastante precisión, las imágenes de "Metropolis".

Para ese entonces había algunos signos de reactivación económica y Buenos Aires le pareció un campo más propicio para su desarrollo profesional. Y sin abandonar su pavimentadora de calles, comenzó a interesarse en los municipios provinciales, destinatarios de créditos para mejorar su equipamiento e infraestructura. Allí se le ofrecía un mercado vastísimo, pues de los 110 partidos bonaerenses, un buen número requería tanto de obras como de asistencia técnica. En sus correrías por el interior se cruzó varias veces con el ingeniero bahiense Oscar Marseillán, quien ya venía haciendo eso mismo que él pensaba hacer: pavimentar y vender servicios profesionales a municipios carentes de los mismos. Observó cómo se manejaba y eso le sirvió de mucho para redondear el perfil de su propia empresa. El secreto residía en ser rotundamente eficiente, cobrar recién cuando los proyectos fueran realidades y todo por derecha. O sea: ofrecer soluciones técnicas integrales a los caciques conservadores locales.

Balcarce fue el primer cliente. Para Hortencio Miguens, el intendente, diputado y senador provincial, hizo el matadero, el portal del cementerio, cuatro delegaciones, el corralón y la plaza central. Frente a ésta, la Escuela Normal, encargada por la provincia, a instancias del propio Miguens. Eran los comienzos de 1936 y aún Fresco no había asumido como Gobernador. Pero sí inauguró todas las obras el 6 de setiembre de 1937, aniversario del golpe de Uriburu. De todos los proyectos, sin duda la plaza era el más audaz, permitiendo el ingreso de los vehículos a una rotonda-terrazza, con ¡una confitería circular! rodeando a la réplica de la Pirámide de Mayo. La República en mármol sobre elevada del basamento recargado de tabletas circulares, replicaba a la "María-robot-presuntamente pacificadora" de "Metropolis". Pero, contrariándolo, los balcarceños la apodaron rápidamente la "torta de bodas". Audaces también fueron la estructura de hormigón que cubría la sala del Matadero -un paraguas invertido- y el portal del cementerio, una enorme cruz "decó".

Con esa tarjeta de presentación, le resultó sencillo hacerse contratar en Laprida, Coronel Prin-

gles, Rauch, Alberti, Alem, Tornquist, Alsina, Pellegrini, (Tres Lomas y Salliqueló), Azul, Gonzales Chaves y Guaminí. En 1937, el año de mayor producción, el estudio trabajaba las 24 horas, aplicando cierta taylorización en los procesos, sistematizando detalles y componentes, repitiendo los “partidos”, pero nunca el resultado final. En los edificios municipales el diseño integraba arquitectura, mobiliario, artefactos de iluminación y también los herrajes. Siempre procuró una “personalización”, evitando las reiteraciones de formas, inventando para cada ocasión, particularizaciones diferenciadoras. Semejante esfuerzo titánico no siempre lo dejaba conforme, pero vivía acosado por plazos y responsabilidades. Tres litros de café y un centenar de cigarrillos diarios lo mantenían despierto pero no necesariamente todo lo lúcido que él deseaba. Aparecieron algunas desprolijidades y los temidos adicionales en las obras.

A fines del '38 comenzaron los problemas económicos del programa, que se sumaron a la caída del valor de los Bonos Municipales en la Bolsa, el desabastecimiento de materiales y principalmente, los problemas políticos que mantenía Fresco con Castillo, el Presidente. Los contratos con Pilar, Lobería y Tres Arroyos, firmados entre 1938 y 1939, tuvieron problemas concretos de financiamiento, parciales o totales. En Chascomús, tras varias idas y vueltas, sólo se construyó la Municipalidad, la única en “neocolonial”, si bien ya había utilizado este estilo en casos de pequeñas delegaciones y en otras obras menores. Inaugurada recién en 1942, este proyecto cerró el ciclo bonaerense de Salamone.

En 1945, todavía en Montevideo, una carta de Fi-

nita le trajo una mala noticia: habían demolido la “torta de bodas” en la plaza de Balcarce. Tampoco hubo manera de cobrar los honorarios de las últimas obras. Estas contrariedades, más el exilio, más la diabetes, los excesos y recientes problemas cardíacos, lo fueron convirtiendo en un hombre enfermo.

Ni el regreso a Buenos Aires, con su buen nombre y honor restablecido, ni el cobro de la indemnización en el juicio con el Estado, hicieron que Salamone recuperara los anteriores impulsos. Compró un petit hotel en Uruguay al 1200 donde se reinstaló con una nueva empresa y su familia. Hizo algunos edificios casi intrascendentes. Luego de sobrevivir a varios infartos, Salamone murió en el invierno de 1959. Ese día los periódicos porteños mostraban en primera plana la llegada a Buenos Aires de Marlene Dietrich, el “angel azul”, casi una ironía cuando partía el autor del Ángel de Azul.

Luego de casi sesenta años de silencio sobre Salamone y su obra, recientemente se produjo un saludable reconocimiento a su obra. Algunos quedan impactados con el surrealismo desplegado en los cementerios y las monumentales torres reloj de los municipios. Otros señalan la serie de mataderos y sus propuestas innovadoras. Hoy Francisco Salamone ha ingresado al conocimiento especializado, a los reductos de las academias y corporaciones que hasta hace poco le cerraron las puertas, y también al del público masivo.

Al final se cumplió lo que le decía el cura Lafitte, cuando ya era cardenal: “Mirá Francisquito, consolate: no hay ingratitud que dure cien años”.

## Renovar es vivir

Queridos	Susana Villegas	María Berría
	Noemí Souto	Marialí Ferrari Zamorano y familia
	Alejandra Olivari	Jesús Barrantes
	Cellina Saubidet	Juana Arce de Picasso
	María Ester Joao	Delia Golant
	Alex Mitia	Tobías Repetto
	Marita Cabarro	Lucila Becar Varela
	León Ferrari	Jorge A. Alcalá

Esta primavera suscríbanse otra vez, mis amores...

# Ruth Benzacar

Galería de Arte

“En relación”

Clorindo Testa

Nuevo Espacio

Abram Luján

3 de octubre al 3 de noviembre

Florida 1000  
galeria@ruthbenzacar.com  
www.ruthbenzacar.com  
4313 8480

# Libros y alpargatas

Por Daniel Santoro

Se iniciaba el segundo gobierno del general Perón, y se pensó en construir un monumento al descamisado, héroe anónimo de esa nueva Argentina; se ubicaría en la traza de la Avenida Figueroa Alcorta, justo frente a la entonces residencia presidencial, en donde actualmente se alza la Biblioteca Nacional. Las maquetas presentadas en 1953, muestran sobre un alto pedestal a un coloso de proporciones Davidianas, un criollo sereno y alerta que vendría a custodiar la ribera de la patria, su altura llega a los 137 mts. Nada lo supera a su alrededor.

Una larga sombra comenzaría desde la mañana a cubrir edificios, palacios y embajadas. Co-

mo un gigantesco reloj de sol, que tal vez marque las horas finales de la oligarquía.

De haberse construido este monumento, hoy, a menos de cien metros, la mole de la Biblioteca Nacional, tendría la escala de una modesta mesita de luz (de hecho eso es lo que parece).

¡Qué intenso y formidable diálogo frustró este desencuentro!

Imaginémoslo con el gesto simple de un muchacho de pueblo al finalizar la jornada, a nuestro simpático gigantón incorregible, inclinándose hacia la Avenida del Libertador, y guardando sus alpargatas, sí, en la mesita de luz, llena de libros.

## Hoy en el Arte

### Galería

Directora Teresa Nachman

#### Feria del Grabado

Sábado 6 al miércoles 10 de octubre

#### Animales por Animales. Cerámicas

Emilio Villafañe

Enrique Martínez

Lorena Cámara

Tato Corte

Gascón 36.

Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

## 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

Av. Roosevelt 5367 (1431) Cap. Fed. Tel/fax.

4522-1214

informes@lacarpinteriaarte.com.ar

www.lacarpinteriaarte.com.ar

# Eztétika peronista

Por Daniel Ontiveros

O dio escribir en primera persona, siempre me parece de mal gusto, pero entre la falta de tiempo para desarrollar una tema tan complejo como obscuro –no incomprendible–, prefiero la opción mesa de café, no descafeinado, y me largo a borbotones, con interlocutores que fuman- yo no lo hago. Espero que ese sea el tenor de esta “ramona n° 17 de Octubre”. Seguro que todas las notas no serán sino apenas una aproximación, diferentes o coincidentes, sobre si existió, existe y/o existirá una Eztétika Peronista.

No escapé esta vez a una de la múltiples invitaciones hechas por Gustavo Bruzzone, porque el tema no me interesa, me apasiona. Y tratándose de Peronismo, el entendimiento solamente racional no es el mejor consejero para tratar su comprensión, ni siquiera la más certera y documentada investigación histórica, creo, que puede echar luz sobre un fenómeno que es por múltiples factores estructuralmente obscuro.

Obscuro para poder transformarse en mito. Obscuro como imagen y recuerdo fundacional, de la Argentina moderna; obscuro e indefinido como el ingreso del recién nacido al mundo; obscuro, indefinido y debatible como el origen de sus líderes y sus historias hasta serlo -más de la mitad de sus vidas en penumbras-; obscuro como sus hechos teatralizados por sus protagonistas, ensalzados por sus seguidores y denostados por sus adversarios; obscuro en definitiva hasta en la forma de conducción de su líder, que hizo de ella todo un eztilo. ¿Una Eztétika?

“Que tu mano derecha no sepa lo que hace tu mano izquierda”, dijo Alguien cuyos consejos guían aún a millones de seguidores, después de miles de años. Y Juan no desoyó sus mensajes, conocedor de la historia, vivió un tiempo histórico de múltiples cambios, dominados por grandes líderes -algunos consagrados hasta la megalomanía- de fuertes ideologías, y de guerras interminables. Cuando le tocó asumir su tiempo lo hizo, siguiendo las experiencias cosechadas, imitando e hibridando prácticas que le parecieron válidas o mejor dicho exitosas, pues una contradicción siempre vigente que aquí aparecerá es la valoración del resultado por encima de las reglas o las instituciones. “Al árbol se lo juzga por sus frutos”, dijo Aquel ya citado, y los frutos quedaron incontestables y palpables. Algunas grandes soluciones que crearon otros grandes problemas.

La transformación, los objetivos básicos “soberanía política, justicia social e independencia económica”: el reparto de la riqueza, la inclusión de la Argentina interior obscura y negada en la realidad de la argentina que se sentía única, la nacionalización de las empresas y servicios públicos, la incipiente industrialización, la vivienda popular, los asaditos de los domingos, los hospitales, la República de los niños, los planes quinquenales, el voto femenino, las imágenes: los rodetes de Eva, su puntapié inicial en un clásico, el general en el caballo pinto, los brazos abiertos de Juan; los slogans: “Para un argentino no hay nada mejor...”, “Los únicos privilegiados son los niños”, etc., ... Las corporaciones sindicales agregadas como poder, contrapoder o poder colaborador-colaboracionista,

a las ya pre-existentes, las fuerzas armadas, el clero, la puta oligarquía (para rememorar términos acuñados en los primeros años del experimento, y luego dejados de lado, pero no porque dejara de existir: apenas si sufrió transmutaciones, maquillajes). Al final, el poder local invariablemente sigue gerenciado por la “clase dirigente” –que lamentablemente en nuestro país solo asume sus ventajas de clase, pero demuestra a cada paso su incapacidad para asumir el mandato del adjetivo y poco preocupada por aquellos aquella vez incluidos y hoy indigentes-

Pero volviendo al tema de la Eztétika Peronista tan importante para ramona, creo que siguió esos pasos, fue practicidad pura y formalidad impura, adecuó las experiencias, prácticas y eztilos que conllevaban resultados exitosos. De ahí una gráfica y una arquitectura institucional filo-fascista -vale aclarar que imperante como era en el mundo del arte el “retorno al orden”- hasta la República Española en su guerra utilizó esta gráfica en sus afiches –no todo era Miró y Picasso en la izquierda republicana del 36 al 39-. (No es por ello adjudicable tal epíteto al mismo Movimiento, que en su obscuridad, lógicamente albergó a más de uno. Pero verlo así es un pecado de simplificación arrastrado hasta hoy por mucha intelectualidad progre-mediopelelo), que convivió con planes urbanísticos de viviendas populares que redujeron a una versión naive y kitsch el burgués “chalet”, coincidentes en sus formas con planes similares llevados a cabo en varios estados de los E.E.U.U. –¿reducto de la democrazia en aquellos tiempos?- ¡Braden y Perón!

¿Y en Arte?

Libertadora-fusiladora mediante y aprovechando un, más que desafortunado, enfermo discurso del doctor Ivanisevich, que nos quiso curar del arte enfermo, se tejió toda una historia oficial sobre las peripecias del arte y los artistas en aquellos oscuros tiempos del “tirano prófugo”. Y entonces nos contaron que el peronismo para la cultura fue un duro tiempo desierto.

La verdad es que la mayoría de nuestros artistas de “vanguardia” ya sea en su expresión realismo-social-muralista-folklorica o en su versión local del constructivismo-suprematismo (las dis-

cusiones sobre la originalidad y fundación del arte concreto invención, madí, etc, etc, etc, se parecen un poco a la de los jubilados de “La tuerca”, ¡juy qué viejo estoy!), eran PC –no personal computer en aquellos viejos tiempos- o simpatizantes del mismo, y por lo tanto no participaron del Movimiento- realmente no conozco ningún artista plástico –odio este término pero deseo separar al resto de los artistas y escritores- de envergadura que durante esa época se definiera a sí mismo como peronista, sino que se dedicaron a debatir como debía ser el compromiso del artista con la realidad para su modificación a través del “Partido”, que casi siempre estaba proscrito y seguía los lineamientos de Don Vittorio Codovila y Fernando Nadra (recuerdo que Perón decía “ si alguien quiere saber que hay que hacer en Argentina, haga exactamente lo contrario que diga Nadra”). Pero con PC prohibido y todo, todos participaban de la mayoría en los salones oficiales y ganaban sus premios, o eran enviados como representantes del arte argentino al exterior.

Los tiempos pasaron, llegó el tiempo de la Resistencia, y Revolución Cubana mediante comenzaron los intentos por asimilar la continuidad de la experiencia peronista a los movimientos de liberación de los 60/70, en la cocina de Cooke, luego el retorno, y lo por todos conocido: las masacres, el brujo, la luchas internas, la voz chillona de Isabelita, la dictadura, el genocidio, el retorno a la deomocrazia alfonsinista por la quema herminiana del cajón, ¿y la vuelta del Peronismo? ¿Menemismo? al poder...

“La historia se reitera en forma de comedia”, Marx (¿Groucho o Carlos?). El travestismo político. Otra vez un oscuro líder, de oscuros manejes- no conducción, también aplicando, imitando e hibridizando, prácticas de resultados exitosos- claro que inversos-. Nuevamente la transformación, para un objetivo básico “la inserción de una Argentina moderna en el primer mundo”: la concentración de la riqueza –justo es decirlo iniciada en los tiempos de Martínez de Hoz & Co-, la exclusión de la Argentina antes incluida, la privatización de las empresas y los servicios públicos, la destrucción sistemática del aparato productivo y la industria nacional, el aumento de la indigencia y la pobreza, Puerto Madero y los countries, los Mc Donalds, el

desmantelamiento de la salud pública, los precios re-baratos para ir a Disneyworld, las imágenes: Carlitos y su palo de golf, el rodete de Madonna, los colágenos, la testa rosa; las frases: “Por la alegría de los niños ricos y la tristeza de los niños pobres”...; las nuevas corporaciones, los lobbies, el poder de la banca privada nacional y extranjera –“la patria financiera” para seguir rememorando frases hechas pero no deshechas- y la relativización de las pre-existentes, los sindicatos, las fuerzas armadas y el clero.

¿Cuál fue, es y/o será la Eztética Peronista, Eztética de todos estos peronismos o Eztética del Peronismo? Pregunta de difícil respuesta, no única, respuesta abierta, amplia, oscura y diferente -pero no incomprensible, insisto-. Con la llegada del “aluvión zoológico” irrumpe la “gradada” en una cultura que es hasta hoy dominada por el horizonte mesocrático. Allá hace mucho Juan dijo en lenguaje sumamente formal: “... No caer en el europeísmo libresco o en el chauvinismo ingenuo que elimina por decreto todo lo que venga de Europa en el terreno cultural. Dirigir nuestra mirada a valores intrínsecamente autóctonos no significa tampoco precipitarnos en un folklorismo chabacano, que nuestro pueblo no merece, sino lograr una integración creativa entre la cultura mal llamada superior y los principios más auténticos y profundos de esa inagotable vertiente creativa que es la cultura de un pueblo en búsqueda de su identidad...”. “... Ese carácter propio de la cultura argentina se ha evidenciado más en la cultura popular que en la cultura académica, tal vez porque un intelectual puede separarse de su destino histórico por un esfuerzo de abstracción, pero el resto del pueblo no puede...”. Esta vez sí, nada obscuro, bien clarito. Y volviendo a citar a Aquel citado: “Quien quiera oír que oiga y quien pueda entender que entienda”.

Hubo durante todo ese tiempo una serie de prácticas culturales, con nombres y apellidos, intentos individuales y colectivos, diversos pero valiosos, objetivamente silenciados, deprecia-dos, desvalorizados a veces, otras no, pero raramente agrupados, para empezar a tomar una dimensión de un fenómeno que ni paso ni pasa sin dejar rastro. Muy por el contrario marcó, marca y marcará a fuego nuestra existencia co-

mo Nación –si es que aún existe– y nuestras existencias individuales. Sin pretender una enumeración taxativa, sino simplemente un aporte, con deseo de transformación de la realidad, con todo lo bueno y todo lo malo de quienes se arriesgaron a intentarlo desde un fuerte sentimiento peronista o apenas un difuso intento de reflexión sobre el peronismo, si se quiere, hay intelectuales, artistas, músicos, cineastas, actores, poetas y escritores, que más allá de la pernicioso visión victoriaocampo de la cultura aún dominante (¡Viva Tagore, Muera Arlt!) –estoy seguro que si el pop se hubiera iniciado en Argentina no lo hubieran valorado, a propósito, que tal volver sobre el tema de la Republica de los niños y “Disneylandia como catedral del Pop” Andy Warhol dixit: Homero Manzi, Discépolo, Centella, Cátulo Castillo (nunca considerados poetas, siempre el aditamento desvalorizante de “populares” o “autores de tangos”), Leopoldo Marechal, Hugo del Carril, Tita Merello, Arturo Jauretche, Scalabrini Ortiz, Ortega Peña, Hernández Arregui, Juan Gelman, Litto Nebbia, David Viñas, Héctor Oesterheld, Favio Dolina, Pino Solanas, Sergio Vega, Paco Uron-do, Suárez, Yuyo Noé, Tomás Eloy Martínez, Mariano Mores, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Walsh, etc, etc., etc., hicieron contribuciones de indudable valor, a ser rescatadas y tenidas en cuenta no para una nostálgica revisita de mejores tiempos pasados –también odio la nostalgia de la cita cuando es un mero ejercicio intelectual-, sino para una revisión de la historia y su proyección en nuestro presente, y para pensar en como mejorarlo si aún se puede. Se puede.

Al fin y al (Dardo) Cabo, de mi amigo Víctor Grippo no hace mucho: “Y pensar que cuando éramos jóvenes nosotros lo combatíamos al viejo...”, y de mi amigo Sergio Avello hace mucho: “Empecé a cantar la marchita y se me caían las lágrimas...”.

P.S.: Y sí, fue cierto... Libertad Lamarque se tuvo que ir a México por el cachetazo a Evita; Borges fue a parar a una biblioteca de barrio; Cortazar se pudrió de tanto gris alcahuete y se rajó a París; Pugliese fue varias veces en cana.

¡Alpargatas Sí Libros No!

# De lo universal en el arte argentino

Rescate de un texto escrito en 1980 por el actual rector del Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)

ESTE ENSAYO FORMA PARTE DEL LIBRO — MANIFIESTO "INTRODUCCIÓN A LA PLÁSTICA ARGENTINA", DE RAÚL MONETA, HORACIO PORTO Y ROBERTO ROLLÍE, EDITADO POR LA FUNDACIÓN FORJAR PARA LA CULTURA LATINOAMERICANA, EN 1988. EL TEXTO FUE ESCRITO EN 1980 Y PUBLICADO ORIGINARIAMENTE, JUNTO CON OTROS, EN 1982 POR LA EDITORIAL "CEBOLLA DE VIDRIO"

Por Raúl Moneta

"En este país — y salvo excepciones — el artista vive desvinculado del pueblo. Las concepciones artísticas que predominan son extranjerizantes y elitistas, hasta el extremo de que en este campo no hay una verdadera herencia argentina para rescatar. Por distintos caminos, cada integrante del grupo llegó a esta conclusión. Lo demás vino solo. Unidos por nuestra pertenencia a una sociedad subdesarrollada y neocolonial, elaboramos una plataforma común desde la cual actuar."

Grupo Pintores Argentinos

**B**asta una rápida ojeada a los textos de "nuestros teóricos" e historiadores del arte para comprobar que, más allá de ligeras discrepancias, casi todos ellos adscriben a una concepción universalista del arte y, por consiguiente, niegan la cultura nacional, condenando así la posibilidad histórica y actual del genio nacional. Los argumentos vinculados con esta concepción son archiconocidos, y su divulgación es tal que en el mundillo del arte de nuestro país tropezamos con ellos todos los días. Pero no por muy divulgados dejan de ser banales e infantiles. Veamos como ejemplo algunos de los más conocidos:

1. Nuestro país, de corta historia, carece de bases artísticas sólidas, no cuenta con la larga y riquísima trayectoria del arte europeo.
2. Los pueblos que habitaban nuestro suelo cuando llegaron los colonizadores, carecían de cultura.
3. La colonización y la inmigración que pobló Iberoamérica fue racialmente inferior, y su religión y moral no compartían los ideales de desarrollo, trabajo y crecimiento.

Como consecuencia de éstos y otros argumentos se puede afirmar que nuestra frustración histórica fue la derrota de las invasiones inglesas.

Un solo ejemplo da por tierra con estos trasnochados argumentos. Se trata de Estados Unidos de Norteamérica, país que se ha apoderado del gusto, la moda y la estética en general, así como de los mecanismos para la consagración de los valores de occidente, que controla y dictamina tal como lo hizo Europa durante siglos. Cabe agregar que esta nueva estética, si bien es impuesta por medios ajenos al valor artístico (más precisamente por el poder en todos los órdenes), como lo fue la hegemonía europea anteriormente, está divorciada de la estética tradicional europea, registrando rasgos singulares y totalmente diferenciales en cuanto a forma y contenido. Resta señalar, aunque está de más decirlo, que la historia de los Estados Unidos es tan "antigua" como la nuestra. El mismo yanqui que después de la segunda guerra mundial invadió la vieja Europa con su presencia tanto militar como turística, con sus hábitos, costumbres y modas; que se paseó soberbio y seguro, con la seguridad que le daban los dólares, aun habiendo sido objeto de burla por parte del europeo culto, impuso al viejo hombre y al mundo todo, esos hábitos, esa moda y esa es-

tética tan distantes de la fineza francesa y de la austeridad inglesa. No quiere decir esto que compartamos el modelo cultural imperialista de la potencia yanqui, pero estamos demostrando que el viejo argumento de la necesidad de una acumulación por siglos de monumentos artísticos o de diversas modalidades expresivas históricas y regionales no es condición imprescindible para la existencia de una estética singular. Estos argumentos impuestos por repetición a través de los años son concurrentes y es claro su objetivo: generar un sentimiento de impotencia, de predestinación a la dependencia, por causas supuestamente objetivas e históricamente irreversibles. Equivale a decir que estamos predestinados a la hibridez, a la impotencia creadora. Originados por una raza inferior, con poca historia y poseedores por tradición de una religión que atenta contra nuestro crecimiento, nuestra salvación debe llegar del extranjero, de otros hombres que, con su ciencia, su técnica y su arte vengan de vez en cuando a interrumpir la larga siesta a que estamos históricamente condenados.

Obviamente, el objetivo de quienes desde afuera pretenden imponernos este tan particular modo de ser argentinos no es nada tonto. En cuanto a los de adentro que lo divulgan y propician, mejor es no calificarlos. Pero sigamos con estados unidos para completar el análisis de todos los argumentos enunciados más arriba y comprobar su falacia. Ya vimos cómo un joven país de América, por supuesto de origen colonial, opta por sus propios valores y consagra su propia estética. Esta aseveración da por tierra con el primer argumento de las predestinaciones pero podría reforzar los otros. Veremos que no es así.

Los pueblos que habitaban las praderas del país del norte cuando arribó el imperio inglés eran culturalmente semejantes a los que ocupaban nuestras pampas. Ya sabemos que los pueblos americanos culturalmente más “avanza-

dos” (desde la óptica de la cultura europea en el momento en que se produce la colonización) se encontraban en el noroeste sudamericano y Centroamérica. Resta entonces definir si las diferentes opciones históricas son atribuibles a las disímiles razas y religiones que colonizaron el norte y el sur de América.

Aquellos que conozcan sobre la guerra de secesión norteamericana algo más que la simple receta televisiva de reducir el problema a la lucha por la libertad de los negros o su esclavitud (más allá de que esto sea una real consecuencia de la confrontación, no la podemos convertir en su causa moral) comprobarán la falacia de los sustentadores nativos del argumento de la predestinación racial-religiosa iberoamericana. Habría que aconsejarles a nuestros “cultos teóricos” del arte que no se conformen con la información suministrada al respecto por “lo que el viento se llevó”. En dicha guerra civil se enfrentaron dos modelos de nación. Uno sureño, descendiente de la “raza sajona superior” y además anglicana (purista), sustentador del ideal de una nación agroexportadora algodonera, adscripta a la división internacional del trabajo dictada desde Europa, e importadora de manufacturas del viejo continente, incluyendo en ello la cultura toda. Este ideal fue derrotado por un norte que enarbó el modelo de nación industrial, soberana y, en consecuencia, independiente de Europa.

Cabe preguntarse cómo un grupo racial “superior” y de religión no católica (el sureño norteamericano derrotado) sustentaba un proyecto de nación dependiente, que hubiera sumido en el atraso al resto de su país, al cual, por supuesto, no hubiera incorporado ni integrado. Este proyecto resulta claramente análogo al de las oligarquías vacunas argentinas, habitantes de nuestras bonachonas pampas. La diferencia radica en que ese proyecto sí triunfó en nuestras tierras, sumiéndolas en la dependencia económica y cultural en general.

También cabe preguntarse si nuestros pueblos iberoamericanos, supuestamente inferiores, lucharon por el mismo ideal de nación soberana, con su propio proyecto, a partir de una cultura propia. Para responder a esto, y para "hacerla corta", remito al lector a las estadísticas sociales y económicas del Paraguay anterior a la guerra de la "Triple Infamia"; y a los proyectos y luchas de nuestros auténticos próceres: José de San Martín, Simón Bolívar, José Artigas, Facundo Quiroga, Vicente Peñalosa y muchos otros héroes del siglo XIX.

Sintetizando, Estados Unidos libró en el siglo pasado sus luchas por la independencia formal, pero también por la otra, la definitiva, la de la nación industrial y soberana a partir de la cual consolidó su propia cultura. Bajo un modelo que supo integrar a sus propios destinos a una inmigración europea que, como tal, no estaba constituido por lo más granado de la sociedad europea, sino todo lo contrario, por los sectores marginales y desheredados de la civilización triunfante, que supieron integrarse partiendo de sus propias necesidades en una nueva geografía y particular circunstancia histórica. Así, en un marco nacional que los contenía, fueron desarrollando y consolidando una cultura singular, no contaminada en lo esencial por el conservadurismo secular de la cultura europea.

Transcribimos un párrafo de un discurso de Emerson, revelador de un hombre norteamericano dignificado en su soberanía y seguro arquitecto de un destino independiente y creador. Felizmente para nosotros, desde que la navegación a vapor convirtió el atlántico en un lago y vigoroso oeste abrió sus brazos a otras razas europeas, ha surgido otro elemento que contribuye a formar el genio nacional. La mente americana no necesita por más tiempo de tutores. Sonó la hora de las sentimentalidades del pasado: ni Grecia, ni Roma, ni las tres unidades aristotélicas, ni la Universidad de la Sorbona tienen por qué imponernos la ley en el futuro."

En nuestro país, por el contrario, los que sustentaron \_al igual que los derrotados "sajones no católicos" de los Estados Unidos\_ el ideal de una nación agroexportadora, incorporada a la división internacional del trabajo, fueron los que transitoriamente triunfaron, y consolidaron un proyecto de país a espaldas de la nación real derrotada, contemplando un éxtasis a una Euro-

pa que día a día derramaba su cultura en nuestras costas. Este proyecto se fue consolidando a través de una colonización pedagógica cuyo objetivo era, como bien lo señalaba don Arturo Jauretche, desamericanizar el país, consolidándolo en la doble línea en la que lo estético fuera francés y lo económico inglés.

Esta vocación universalista, entonces, de nuestro "mundo artístico" (artistas, teóricos y público) encuentra su razón de ser (y de no ser como expresión cultural genuinamente nacional) en la conformación misma de nuestro país como dependiente o neocolonial. Tal país es el resultado de la adscripción de nuestras geografías a la división internacional del trabajo propugnada a mediados del siglo pasado desde las metrópolis industriales que nos asignaron el rol de agroexportadores e importadores de manufacturas, incluyendo en ellas a la cultura toda.

La clase dirigente neocolonial triunfante implementó y objetivó un arquetipo europeo a través de la educación, las artes y la cultura en general; cortando así toda ligazón histórica hispánica. Esa clase dirigente, caracterizada por su ausentismo del país (ausentismo intelectual, político, emocional y físico), por la negación de su origen y destino iberoamericanos y por sus pretensiones aristocratizantes europeas, "expresó" sus primeras preocupaciones estéticas en la traslación y realización de piezas arquitectónicas neoclásicas y eclécticas europeas, piezas que fueron levantadas en el puerto y alrededores a la manera de colosales lápidas representantes de una agónica aristocracia europea (se trata de los famosos palacetes porteños, destinados hoy en su mayoría a edificios públicos y museos). Esta arquitectura vino acompañada por la acumulación de objetos ornamentales, artísticos cuya tenencia llevaba la intención de identificarse con una aristocracia a la que, por supuesto, no se pertenecía (los objetos artísticos acumulados nos convirtieron, pasada esta época, en importantes proveedores de Sotheby). Y en esa circunstancia encontramos uno de los rasgos básicos que determina "nuestro" arte argentino: "parecer" sin poder ser, trasladar y poseer símbolos ajenos buscando una identidad falseada, formas sin contenido, efectos sin causa.

Esta inautenticidad fundadora de nuestra clase dirigente portuaria agroexportadora, de espal-

das a la nación real, postrada y no integrada a un modelo de desarrollo que la marginaba y negaba, fue consolidando una cultura enajenada que manifestaría desde distintos ángulos la misma imposibilidad de ser, creando en todos los ámbitos una misma mentalidad que daría visos de propia a una cultura neocolonial.

Tal es el caso de las primeras pinturas heredadas del realismo social italiano, o bien “nuestros impresionistas”, que tomando la técnica y el lenguaje del impresionismo europeo, e imposibilitados de trasladar las causas que habían dado lugar al estilo en su país de origen, lo convirtieron en nuestro ámbito, para justificarlo, en palabras huecas, pobre paralelismo descontextualizado. Lo mismo ocurrió con Pettoruti, que desembarcó “su” vanguardia cubista para contribuir así desde la estética a la condición colonial de nuestra cultura.

Por otra parte, una crítica y una historia del arte que se lamentan constantemente de “nuestro retraso cultural” (universalismo no sincronizado), inauguraron un novedoso modo de escribir la historia, con el objeto de dar apariencia de propia a una estética desembarcada (ver todas las historias del arte argentino y textos en general sobre el tema). Eludiendo constantemente nuestra realidad histórico-geográfica, por no ser coincidente con la realidad que daba origen a los estilos artísticos trasplantados, refrendaron así la idea de un arte universalista. Establecieron valores donde la similitud y la rapidez del traslado desde su país de origen son las metas consagratorias locales.

Por supuesto, esta existencia del arte universal en nuestro medio no estuvo, hasta el desarrollo de los medios masivos de comunicación, sincronizada con los grandes centros generadores de cultura. Muchos de “nuestros teóricos” se lamentaron durante décadas por la ausencia de un “respirar universal al unísono”. Fueron esos nuevos medios tecnológicos los que hicieron de “pulmotor” y, como dijera uno de nuestros “ilustres” historiadores, “el reloj artístico argentino se pondrá en hora” para la década del '60, siendo su espacio el Instituto Di Tella. A partir de entonces el “arte argentino” neocolonial no volverá a depender del consabido viaje a Europa de nuestros artistas ni de la eventual visita de algún intelectual extranjero que venga a ofrecer sus mercaderías a nuestro puerto. Así se aho-

rran riesgos, ya que un artista local podría concurrir a un taller europeo que no fuera el de moda, o que se quedara allí más de lo conveniente; o que el viajero mentado ofreciera mercadería “vencida”. Ahora la eficiente tecnología pone al puerto en contacto casi instantáneo con los grandes centros irradiadores de cultura a través de mecanismos que, por añadidura, se ven reforzados anualmente por becas de embajadas, fundaciones y premios de arte de las multinacionales, congresos de teóricos de arte; garantizándose así el “universalismo al día”, la sincronización eficiente.

Y así, junto a algún funcionario de economía del puerto “...produciremos caramelos o acero, según lo indique el mercado internacional”\_ las “artes plásticas argentinas”, en un todo solidarias, dicen: “...haremos neoclasicismo, realismo, impresionismo, cubismo, concretismo, informalismo, pop, neofiguración, arte de sistemas, arte ecológico, happening o anavanguardia, de acuerdo con lo que indiquen los grandes centros, contribuyendo así a la cultura universal, con nuestros mejores pintores, en la realización de las mejores reproducciones hechas a mano...”.

Ahora bien, ¿cómo, cuándo y dónde se origina esta concepción universalista del arte, y por lo tanto de cultura, que nos imprimió, no sin luchas, esta clase dirigente, condenándonos a la imposibilidad de crear, crecer e independizarnos? ¿tiene la nación real, el pueblo, una contrapropuesta liberadora, creadora?

El concepto de arte y artista (su función, finalidad y sentido) ha variado a través del tiempo y esta variación ha tenido causas económicas, sociales, religiosas, de lugar y de tiempo. El concepto medieval europeo de cultura se basaba sobre lo religioso, atribuyendo un origen y significación divina y trascendente a lo artístico.<sup>1</sup> Luego el humanismo, que desplazó al feudalismo (fue la primera etapa del renacimiento), aportó una concepción por la cual la cultura es humana; producto y creación exclusivamente humana, manifestación de su propio ser, desvinculándose así el concepto de lo divino.<sup>2</sup> esta etapa derivó luego en el naturalismo, coincidente con el desarrollo de la ciencia y la técnica, y con el auge del capitalismo. Así en las concepciones de cultura, se subordina la autonomía de la existencia humana -principio definitorio del renaci-

miento- al poderío de la razón humana (segunda etapa del renacimiento). Así, a lo largo de los siglos XV y XVI, dentro de esos límites, se consolida una idea de cultura en la que predominan los productos de la razón, hasta llegar a la concepción de "cultura racional". Esta concepción se impuso definitivamente en el siglo XVII en Europa.<sup>3</sup> podría decirse que entonces cultura era cultura racional, y ésta, civilización. Esta etapa es la conocida como iluminismo, con centro en Francia, una Francia racionalista, monárquica y con pretensiones hegemónicas. Desplazó a la Italia del renacimiento e hizo del arte un instrumento político de estado, sacrificando así la inspiración personal del artista para ponerla al servicio del estado.<sup>4</sup> El iluminismo, con un modelo de razón basado en las ciencias matemáticas y naturales, elaboró una interpretación de la historia basada en las etapas de desarrollo histórico de la razón. Así, dividió la historia del hombre en tres grandes etapas. Religiosa, metafísica y científica. Por lo tanto, todo lo que no pueda ser absorbido por la razón humana está fuera de la civilización humana. Además se impuso la idea de que existen períodos y pueblos civilizados (la Europa de esa época) y períodos y pueblos oscuros, atrasados y bárbaros (épocas anteriores y el resto del mundo en esa época). De allí a la justificación de las conquistas y dominaciones por la fuerza para imponer la "civilización" (el racionalismo) a los pueblos "bárbaros" o "atrasados" (no racionalistas) hay sólo un pequeño paso.

Como reacción, en la misma Europa, surge el romanticismo, que reivindica el concepto de cultura como expresión irracional, inconsciente del hombre y de los distintos núcleos nacionales, cada uno de los cuales manifiesta su propio ser naturalmente, sin imposiciones formales de la razón, del universalismo de la "civilización". Es por esto, entonces, que el romanticismo pone el acento en la libertad poética, artística, religiosa del hombre, del individuo.<sup>5</sup>

Hegel intentó una conciliación de la antinomia entre iluminismo y romanticismo con una posición historicista nueva, admitiendo la contradicción como necesaria y transitoria. Su fracaso consistió en no haber encontrado un tercer término que superara esa contradicción entre cultura racional o civilización y cultura nacional o histórica. Y la síntesis no se logró entonces por-

que predominaron los conceptos iluministas y de razón universal, que terminaron por subestimar la jerarquía espiritual y la libertad de los pueblos, en provecho de culturas históricas privilegiadas, que alcanzaban por entonces un gran avance científico y técnico. Alcanzaron así con el positivismo, lo que podríamos definir como "el triunfo de la civilización sobre la cultura". Con este avance técnico aparece la fotografía, lo cual fuerza un cambio irreversible y brusco del concepto de plástica y de artista plástico, puesto que desde el renacimiento<sup>6</sup> y hasta ese momento, la pintura intentaba reproducir la realidad visual lo más estrictamente posible. Al cumplir insuperablemente esa función la fotografía, el artista debió independizarse de la imitación que buscar una justificación de la pintura en la pintura misma, del arte por el arte mismo.

Durante el período positivista es que se produce la expansión colonial y luego neocolonial, alcanzando en el tiempo hasta comienzos de nuestro siglo generando y basándose en dualismo tales como civilización y barbarie, capitalismo y precapitalismo, autonomía y dependencia.

En esos momentos, los pueblos coloniales y neocoloniales del tercer mundo, periféricos y dependientes, entablaron sus luchas por la liberación, elaborando un nuevo concepto de cultura, entendiendo a ésta como un instrumento de independencia, soberanía y liberación; denunciando así el concepto de cultura como civilización "universal", concepto éste que se manejaba por entonces en todas las ciencias sociales de concepción positivista y que servía para justificar el citado sistema de dominación. Estos pueblos, en su búsqueda de una identidad y destino propios, sustituyen el concepto de cultura universal o civilización \_instrumento del dominador\_ por el de cultura nacional \_instrumento de liberación\_ distinto tanto de la versión romántica como de la síntesis hegeliana, porque no sólo reivindica la personalidad integral (espiritual, política, social y económica) de los distintos pueblos, sino que también incluye a la misma lucha de resistencia primero y de independencia después. De todo esto surge que la nueva concepción contemporánea de cultura se origina en los pueblos del tercer mundo y que para esa concepción cultura no es civilización, pues civilización comprende solamente los valores racionales de la cultura que son comunes

a todas ellas y, por lo tanto, universales, pero sólo una parte de la cultura. Por el contrario, para este modo de ver la cuestión, las culturas son siempre y necesariamente nacionales (o continentales desde un punto de vista geopolítico) o de época, porque las culturas además se manifiestan siempre históricamente. Otra característica de la cultura según esta descripción es la de su popularidad, porque cada cultura tiene su raíz y base en el pueblo que le da nacionalidad e historicidad.

Al ser la cultura expresión integral del espíritu de un pueblo, no se puede concebir desde este ángulo una ciencia pura o un arte puro, separados de las restantes expresiones, características de las divisiones racionalistas del concepto de civilización, que en última instancia sirven para justificar la penetración imperialista. Recién cuando los pueblos realicen integralmente su destino de nación, de acuerdo con sus necesidades y personalidades particulares, se podrá tender a un universalismo histórico concreto, que sea fruto del aporte real de los rasgos singulares y síntesis de cada pueblo.

La autenticidad de la cultura nacional se demuestra por cuanto ésta satisface dos condiciones primordiales:

1. Es portadora de una significación fundamental acerca del hombre, capaz de dar razón de todas las manifestaciones individuales y colectivas de los miembros que viven en una nación.
2. Materializa y efectiviza esa significación, de manera que puede ser vivida por todos y cada uno de los integrantes de dicha nación.

Desde esta concepción de cultura, donde cultura y nación se definen mutuamente, el concepto "cultura nacional" es redundante, pues la cultura lo es siempre de un pueblo, de un lugar y de un tiempo histórico determinados. La cultura es siempre nacional o no es cultura.

Estos conceptos fueron elaborados a partir de la experiencia histórica de los pueblos del tercer mundo, al que pertenecemos, y por lo tanto a partir de ellos podemos redefinir el concepto de arte y artista, encontrando la función, la finalidad y el sentido singular de nuestro arte.

Por todo lo visto hasta aquí podemos afirmar que la concepción actual de arte y artista de nuestro país está imbuida de los conceptos vigentes en las naciones desarrolladas de Europa y Norteamérica. Esto supone un artista indivi-

dualista, que rinde culto al arte como religión, sustituyendo a los dioses tradicionales por el consumo materialista e intelectual, quedando condenado a generar novedades permanentemente para satisfacer a un mercado vorazmente consumidor, capaz de considerar obsoleto un producto casi inmediatamente después de su aparición, puesto que su pauta consagratória se puede definir así: "si es nuevo es bueno". Un artista, decíamos, que encubre su mercantilista afán de triunfo con la mascarada seudorromántica de una supuesta bohemia marginal y desarrolla un papel de bufón social para recrear históricamente el mito de originalidad y genialidad. La sociedad sabrá recompensar a este payado-artista a través de suculentas inversiones en sus obras. Para esto existen mecanismo financieros en los grandes países, como estados unidos, donde hay leyes fiscales que protegen los precios de las obras de arte de las fluctuaciones económicas. Además estas leyes promueven las donaciones de obras a los museos. Al decir de Jean Gimpel "...las autoridades de Washington van a recompensar a los 'generosos' donantes otorgándoles amplias exenciones de impuestos... este sistema de exención de impuestos en estados unidos hizo indudablemente subir los precios de las obras modernas más allá de lo que podía imaginarse...".

Pero como surge de todas las evidencias, nuestro país no puede ser considerado post-industrial ni puede ser caracterizado como sociedad de consumo. Mucho menos le cabe el rótulo de país subdesarrollado, porque esto implicaría haber elegido voluntariamente el modelo imperialista no habiéndolo alcanzado aún. Por el contrario, la nuestra es una nación por construirse bajo su propio modelo de cultura-nacional- y el arte, como parte constituyente de la misma, debe encontrar su finalidad original y su función como un instrumento más para forjar un destino independiente.

En síntesis:

Desde nuestra concepción de cultura, entonces, no se puede hablar de un arte que sea elitista, individualista, mercantilista, por ser éstos, valores inherente a las sociedades de consumo descriptas. No se puede hablar de un arte de contenidos, eminentemente individualista y her-

mético; ni de especulaciones formalistas, meros juegos ociosos del lenguaje visual. Finalmente tampoco se puede hablar de un perceptivismo con pretensiones universalistas; ni de la búsqueda de vanguardismo para satisfacer la voracidad del consumo. Esto es así porque todas las opciones enumeradas se compadecen de la concepción universalistas, donde el arte se venga con autonomía de las otras manifestaciones del hombre, constitutivas igualmente de la cultura nacional. Así se separa el arte de la historia, la religión, la economía, la política y la geografía, remitiendo a la actividad artística en sí misma, como si tuviera significación en su propia y recortada historia.

Se reclama, por el contrario, un artista no individualista, un artista preocupado y consustanciado con la nación real, la del conjunto del pueblo, pueblo del que él forma parte, y hallándose en él integrado sea su instrumento, buscando su realización, que no es otra que la del pueblo en su totalidad. Participando de sus espacios y de sus organizaciones; de sus hábitos, creencias y proyectos.

La posibilidad de un nuevo arte es cierta. Su concepción no pasa por las grandes metrópolis sino por nosotros mismos, y en esta nueva concepción va implícita la recuperación de una finalidad y un sentido del arte, cual es la de recuperar en el trabajo artístico creador la dignidad de sentirse restituido a la nación real y dar la espalda de una vez y para siempre a la nación impuesta, de utilería, de escaparate, la nación que busca afanosa e impotente su identidad en las grandes metrópolis.

Finalmente remitimos al lector a las páginas de advertencia, donde reseñamos una actividad grupal que, si bien es perfectible en la marcha que nos hemos propuesto, habla a las claras de una posición tomada, y que es mucho más ilustrativa que toda la retórica que podamos emplear en este espacio a intentar una explicación de cómo traducimos en la práctica concreta nuestra concepción de arte y artista para nuestra singular nación.

La tarea como grupo fue breve pero profunda. Trabajamos desde un área específica, pero con una idea totalizadora. Todos los medios expresivos sirvieron a la tarea: el afiche la pancarta, el volante, la mariposa, el cuadro, el mural, y los medios gráficos en general. Nuestro contenido, la exaltación

de los valores nacionales y la denuncia, en todos los ámbitos, de la penetración cultural.

Nuestra cultura fue cultura de la resistencia. El saldo: seguir trabajando y profundizando nuestras experiencias, inmersos en le conjunto del pueblo al que pertenecemos.

Notas:

1) En la edad media el artista era anónimo, por ser instrumento de dios, siendo sus obras de contenido religioso cristiana, sin rasgos individuales en el estilo. Estas obras eran hechas por encargo del poder feudal político-religioso.

2) Con esta concepción varió la función del arte y del artista. Al decir de Jean Gimpel, "la metamorfosis de los pintores y escultores, de simples mortales en artistas, en seres dotados de poderes divinos, es obra de los humanistas neo-platónicos, protegidos de los Médicis".

3) Al respecto nos dice Ficino: "el poderío humano es semejante a la naturaleza divina: lo que dios crea en el mundo por el pensamiento, el espíritu (humano) lo concibe en sí mismo por el acto intelectual, lo expresa por el lenguaje, lo describe en sus libros, lo representa por lo que construye en la materia del mundo". Y agrega: "el hombre ha visto el orden de los cielos, el origen de sus movimientos, su progresión, sus distancias y su acción; ¿quién podría, pues, negar que posee el genio del creador y que sería capaz de construir los cielos si encontrara los instrumentos y la materia celeste?, ¿no los construye acaso a su manera con otra materia, pero según los mismos principios?".

4) Versales y todas la obras generadas en la monarquía de Luis XIV fueron actos políticos.

5) Apoyados en el sentimiento y en la tradición, y en aras de la liberación política de los pueblos a los que querían servir, los románticos no fomentaron la liberación social, económica y política, sino únicamente la espiritual y artística. El arte romántico era individualista e irracional. Aferrado a sus emociones, su tema era la naturaleza, el folclore y las culturas perdidas en lo histórico o lejanas en lo geográfico. Su público no era la monarquía ni el estado, sino el nuevo burgués comerciante e industrial.

6) "La manera más perfecta de pintar es la que imita mejor, y que hace al cuadro lo más parecido al objeto natural que representa", dijo Leonardo da Vinci.

Inauguración 1º de octubre

Pinturas en el tiempo

# Rómulo Macció

“Rómulo pintó cuadros que aún nos convocan a rendir homenaje  
ante ellos, que nos colman de admiración”

“Esta muestra, más allá de su belleza, su envergadura, su llamada  
a reabrir la memoria, es una celebración de que sí, se puede,  
en esta Argentina de hoy”

“Macció nos recalca el pasado, la galería apuesta al futuro,  
y nosotros los espectadores nos debemos  
al goce de este momento”

Edward Shaw

(fragmentos del texto incluido en el catálogo de la muestra)

**MAMAN**  
DANIEL MAMAN FINE ART

Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Buenos Aires - Argentina

Tel / Fax: (54 11) 4804 3700 / 3800 - dmaman@fibertel.com.ar

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

# El encanto de lo clandestino

Memorias sobre el cóctel de vanguardias en los '60 y '70

Por Remo Bianchedi

## Introducción

**H**ace algunos mails venimos hablando sobre la "Estética peronista": "...muy bueno lo que me contás que te aclaró la beba. es verdad en la época de di tella no existía la gloriosa JP. pero sí estaban ya los uturuncos, nosotros nos alimentábamos de la revista "eco contemporáneo", "contracultura", "cristianismo y revolución", john w. cooke, etc. sin olvidar el "grupo espartaco", "tucumán arde", el asesinato del CHE, thomas merton, marx, los primeros textos de perón. no muchos años después: "la hora de los hornos". ya la revolución estaba en marcha y solamente con una masacre podía ser detenida. dicho y hecho.

yo voy a escribir en primera persona sobre mi relación con un compañero, aún vivo, que se llama cayetano gómez. en aquella época le llamábamos "el galleta". "lindo nombre de guerra me pusieron", rezongaba siempre. cuento lo que vivimos antes, durante y, después de la militancia. esa ambivalencia entre di tella y los primeros disparos de la guerrilla rural en argentina. intento que el texto mantenga eso que te escribí sobre la estética peronista. el humor, la picardía, el sentimiento común.

nada que ver con la estética menemista. esto creo debería ser bien aclarado en ramona. no confundir perón-evita con menem."

"...ya comencé a escribir algo sobre la estética peronista. se llama: "memoria de la JP". lo termino y te lo mando. el entusiasmo como ves se duplica. "

## Memorias

**C**ayetano Gómez nació en Entre Ríos en el mismo año en que yo nací: 1950. A mitad justo del Siglo. El padre de Cayetano fue "correo" de uno de los primeros grupos de guerrilla rural en nuestro país. Los Uturuncos. La idea era extender la "lucha insurreccional" hacia otras provincias. Más tarde Don Justo, el padre de Cayetano, inicia las primeras lecturas de John William Cooke. Es el momento en que decide participar activamente en los primeros intentos en la re-organización de la Residencia Peronista. 1965 es el año en que Cayetano ("el galleta") toma otra determinación: dejar los estudios secundarios. Viaja a Buenos Aires y allí nos conocimos en una reunión de amigos y artistas. Bordeábamos en la neblina el terreno en donde arte y política no solamente era una consigna sino un sentimiento. De allí el nombre que le dimos al grupo: "Arte y Sentimiento": "Un arte que por medio de la inteligencia promueva un sentimiento común y popular. Un sentimiento que supere las diferencias, un sentimiento que provoque que la palabra empeñada no sea negociada. "

Preparábamos un cóctel que reunía divergentes ingredientes: la gráfica de las vanguardias rusas, el arte y el oficio de la Bauhaus, el pop, el mimeógrafo, el encanto de lo clandestino.

Antecedentes de Cayetano. Aprendió a dibujar de chico. Lo hacía sobre cuanta superficie encontraba. Copiaba las tapas de viejos libros argentinos de los años 1945/1955. Por esos tiempos las editoriales incluían en sus ediciones este epígrafe obligatorio: "Haga Patria, compre un libro editado en Argentina."

También hizo un curso por correspondencia de

la "Continental School". Al final del curso te regalaban un muñeco de madera articulado y un juego de pinceles.

No me consta, pero hay algunos compañeros que afirmaban que fue "el galleta" el que "despeinó" el retrato con rodete oficial de Evita. Nuestra Evita tenía ahora el pelo suelto, bella, con una campera, así nomás, al natural, sonriendo con esa sonrisa que nos hacía sonreír a todos.

Simultáneamente Cayetano conoce la pintura de Roberto Aisenberg, y adopta como consigna personal e íntima: "Transformar la vida (Rimbaud), cambiar el mundo (Marx)."

Cayetano de hippie y cristiano pasa por su primer encuadramiento. Estamos hablando del año 1969, 1970. Yo ya vivía en las afueras de San Salvador de Jujuy. Estaba por nacer mi primer hijo: Juan Pablo. También finalizaba mi encuadramiento en los "Equipos político técnicos de la Juventud Peronista". Una aclaración personal: nunca fui peronista. Pensé como tantos que la única manera de llegar a la gente, al Pueblo, era a través de Perón, de su doctrina a la cual le agregamos un poco de guevarismo, maoísmo, trotskismo, budismo zen y psicoanálisis. Poco después comprendimos que en realidad la idea a seguir era la de la compañera Evita: "El Poder al Pueblo".

Ya el Che y la imaginería correspondiente habían sido asesinados en Higerillas, Bolivia. En otras sierras diferentes a las cubanas, más ajenas. La JP se convierte para Cayetano y para mí en nuestro Heimat, nuestra casa, nuestro sentimiento de Patria, de Texto. Lo mismo le ocurrió a casi el millón de militantes que nos constituimos en un nuevo peronismo: "La Patria Socialista".

Cayetano y nuestra primer visita al Instituto Di Tella. Fue poco antes de dejar el cole. Abordamos en Plaza Italia el 267 (67 ahora) y partimos hacia el Paraíso prometido de colores, peluche y una muestra fundamental: la de los "bichos" de Antonio Berni. Los bichos de la Villa resignificados en Florida al 900.

Otra visita al Instituto: llegamos justo para un "opening". "Experiencias Visuales" creo se llamaba la muestra. (Se notaba ya que Romero Brest ignoraba aquello de Duchamp: "El Arte no es Visual."). Cayetano, de pronto me codea y veo ante mí a una verdadera diosa desplegando todo su cuerpo sobre una nube de almohadones de vinilo blanco: la Dalila. Es el mejor recuerdo que tengo del Di Tella.

Por un amigo que había sido batero de la "Cofradía de la Flor Solar", recién llegado de Rosario nos enteramos del "Tucumán arde". Otra versión del arte argentino. Con el tiempo llegamos a la conclusión que "Tucumán arde" más que una acción conjunta de artistas y sindicatos independientes fué un relato. Epico, pero relato al fin. Todos dicen que participaron pero el que lo cuenta mejor es Pablo Suárez. Con humor, con la picardía de la que hablábamos antes.

Pero Tucumán ardió, como decía Cayetano, "el día en que los "erpíos" se bajaron un avión de la gendarmería que estaba a punto de despegar para llevar tropas al monte tucumano". Parte del famoso "operativo" pergeñado por Videla y autorizado por Isabel Perón.

En el 75 la "orga" intenta engancharnos en la lucha armada. Nos negamos. Montoneros entra en la clandestinidad. Cayetano anota en un boleto de colectivo que aún conservo: "Boludos, no se dan cuenta que estamos en Democracia, de mierda pero Democracia."

Cayetano militaba en la Villa del Padre Mujica, la Villa 31 de Retiro. Yo en el Noroeste Argentino, en la Regional 5ta. De la JP. Los dos tuvimos que comenzar a andar "calzados". Nada de cannabis, ni nada. Estar atentos porque ahora los tiros iban a venir de todos lados. El Partido Justicialista nos expulsa, Montoneros nos condena a muerte por "traición a la Patria" y los amigos ya sospechan que en "algo" estábamos. El Paraíso Socialista tan querido acababa de finalizar. Comenzaba una "fiesta" que dejó una resaca que perdura hasta hoy.

Cayetano tiene que salir de Buenos Aires y se viene a Jujuy. En mi taller, a la madrugada, cuando todo el mundo dormía aprendimos a dibujar con plomo, lápiz punta de plomo. Como Pisanello, como Juan Carlos Distéfano. De esta manera comenzamos nuestro exilio. Primero para adentro, después hacia fuera.

Después del exilio nos volvimos. "El galleta" estuvo en Suecia. A mi me toco Alemania. Volvimos justo cuando Alfonsín, desde el balcón del Cabildo porteño exclamaba otra vez: "El Pueblo unido jamás será vencido". Prefiero obviar mis comentarios.

Con Cayetano nos miramos, enfilamos en un todo de acuerdo hacia el primer puesto de choripanes, nos comimos dos cada uno, cerveza argentina (fría y no tibia...) y después silbando bajito hasta su pieza de "Hotel Familiar". En el camino no dijimos palabra. Mirando para abajo, nomás.

Al tiempo Alfonsín le dice a Menem que le entrega el Gobierno. Nos dimos cuenta así que toda primavera dura un instante.

Cayetano dejó de pintar en esa época. Yo lo sigo haciendo de puro cabezón que soy. Perche mi piace.

Con Cayetano nos hemos dejado de ver. La última vez que lo hicimos nos miramos y nos bastó con sabernos vivos.

Hasta aquí llego... Ojalá el texto sirva de algo. Ya escribirlo fue bueno para mí.

Sería lindo que Cayetano lo pudiera leer.

Fuerte abrazo, remigio.

Juan Doffo  
se suscribió a ramona

Alejandro Silverstein  
sigue coleccionando a ramona

Rosa Longhi  
colecciona ramona

Agustina Cavanagh  
tiene a ramona en su biblioteca

Sonoridad Amarilla  
recibe a ramona todos los meses

Alberto Sendros  
leen a ramona en su casa

# Justicialismo antropogenético y velocidad de escape

Por Lux le Fou de la Grammaire  
(septiembre 16, 2001)

(SE PRESIENTE QUE LOS SACRIFICIOS QUE DETERMINADOS GRUPOS HUMANOS ESTÉN DISPUESTOS A OFRECER A SUS RESPECTIVAS DIVINIDADES PARA CONSTRUIR TORRES, O DESTRUIRLAS, DARÁ FORMA A NUESTRO FUTURO INMEDIATO, O A NUESTRA AUSENCIA DE FUTURO)

Para acabar con el juicio de Al Monday

**1** . Esa torre a lo lejos -la determinación de distancia y de la escala es todavía problemática- ¿representa la salvación?. ¿Es un faro que me orientará en medio de la tormenta? ¿Los habitantes de la torre son amigables? ¿O es esa estructura parte de una colonia penal al estilo de Jeremías-Pies-de-Plomo-Bentham, por no decir m'hijo el doctor Kafka en Tierra del Fuego? ¿Voy a salir con vida de esa torre, si entro? ¿La dieta de sus habitantes impensables requiere carne humana? ¿La civilización está para salvarme o está organizando mi aniquilación? ¿De qué lado está la civilización? ¿Dónde habita la civilización? Esta es la calidad de las preguntas que se forman frente a cuadros de torres de Roberto Aizenberg. Preguntas que se extienden sobrepasando las aduanas del surrealismo y del siglo 20, preguntas más argentinas de lo que se cree, aunque no se las verbalice, sobre todo cuando no se las verbaliza y siguen funcionando sólo como "falla de programa" o punto ciego del pán-tógrafo.

2. Las torres presuponen una civilización. Incluso cierto grado de refinamiento del que ha su-

perado, por lo menos alguna vez, la simple ansiedad por la acumulación de comida; de hecho ya se empiezan a acumular cosas que se alejan cada vez más de la comida; pueden ser exquisitas joyas, símbolos de poder de todas las épocas, profesores de griego arrepentidos, etc. En otros lugares sin torres la comida se aleja también pero sin que eso tenga relación con algún tipo de acumulación, más bien todo lo contrario.

3. Acontecimientos recientes han hecho que la vida de las torres, o la manera en que unas torres pueden terminar su vida haya dejado de ser un tema académico, es decir la desembocadura de un río que transporta aporías de encudados, y se transforme en un tema candente.

4. Estos mismos acontecimientos han conseguido fundir, con una curación cruda y sensacionalista, pero irrefutable, dos imágenes características de las pinturas de Aizenberg normalmente separadas, las Torres y los Humeantes. Y como si esto fuera poco, han reavivado algunos interrogantes que eran especialmente intensos el 17 de octubre de 1945. Tan intensos que posiblemente "produjeron" el 17 de Octubre.

Referencias a 24 cuadros por segundo

a) "Empire" película de Andy Warhol, un checo muy pasivo.

La cámara está fija frente a una noche de verano sin editar en la vida de una torre (102 pisos), el Empire Sate Building. Y se puede mirar sin angustia (esa torre) porque se sabe de que lado de la "civilización" está. De hecho eso es tan

evidente que el ojo deja de mirar y hay sólo trabajo de cámara... sería terrible que alguien se matara estudiando sólo para estrellarse contra una pared (Jonas Mekas).

b) "Infierno en la Torre" película de John Guillermin; gran emprendimiento inmobiliario (135 pisos) es lo que se narra en el filme, tipo Puerto Madero, pero más falo y más cromo y chicas más altas y de tetas más grandes en la inauguración. Con todo la codicia ha ido demasiado lejos, tornillos de mala calidad, chispas que no tienen que ver con la vida se suceden, subsiguiente purificación por el fuego. Steve Mc Queen hace de bombero. Creo que sobreviven Fred Astaire y el actor que hace "Ladrón sin Destino" esta vez muere, lo que no es tan frecuente, la muerte de Al Monday. En la serie, ahora que lo pienso Fred Astaire hacía de padre del chorro, siendo él a su vez también un chorro. Chorro y seductor, como su progenie. De tal palo tal.

c) "Alto en la Torre", canción de García y Mestre (atribución dudosa)

Fourier en Leblon

5. Cuando me llamaron desde Zurigavia para decirme que las Torres Gemelas estaban bajo ataque yo tenía la cabeza en dos temas; la muestra retrospectiva de Aizenberg y el 17 de Octubre del 2001 que se avecina y que nos encontrará... nos encontrará, todo indica... por ahora conformémonos con eso.

A pesar de la conmoción por lo visto en las Pantallas del Mundo Nuevo la dirección del material a procesar no ha cambiado tanto, de hecho se ha afirmado.

6. En el año 2000, y encima en el 2001... la palabra "dominados" parece quedarle grande a los argentinos porque sugiere todavía una organización sumergida (preguntar a los polacos y a los armenios a la hora de documentarse) y lo que parece que deja de existir en Argentina es cualquier organización digna de tal nombre, o sólo sobrevive lo que contribuye a la rapiña coroplacista.

Muy triste, especialmente si el modelo del futuro es Brasil, donde la desigualdad social es paavorosa y la esclavitud solo ha sido abolida en los papeles. ¿Debiera ser así?

7. Brasil no ha mantenido a lo largo del siglo 20 una neutralidad "maloliente" como la Argentina, se ha alineado siempre del lado del Bien, pero eso no ha tenido efectos sobre la situación de mucha gente dentro de Brasil que sigue tomando agua podrida.

No todos, claro, en Brasil hay gente muy civilizada, mucho más civilizada que en Argentina lamento decir, que tiene sus librerías especializadas en pedagogía y pediatría a metros de donde niños deformados por la desnutrición realizan sus locas cabriolas.

Pero la lección final del caso Brasil yo la resumiría como:

"Civilización Sí, pero No para Todos".

Y es una lección difícil de soportar, que nos interrumpe el sueño e incluso arroja luz sobre aquel apotegma tan fácil de ridiculizar:

"Alpargatas sí, libros no".

8. Extrañamente, quienes claramente estaban del lado del Mal (si no constituían el Mal-en-Sí) hace 60 años (cuando Brasil se alineó del lado del Bien) viven ahora como se vive en los mejores barrios de Brasil, incluso un poquitito mejor y si de su Europa no pudieron hacer una Fortaleza hicieron de su Ibiza una gran Discoteca y aunque a veces se cubren de barro para divertirse en la playa, no saben realmente lo que es tomar agua podrida. Y nada indica que pasen por la experiencia en un futuro próximo, lo que los hace especialmente impermeables a nuestros problemas, que a lo sumo pueden folklorizar (la clientela de Manu Chao).

Aquí otra lección: "Hay Premio para los Defensores del Bien, pero no para Todos, y el Mal puede quedar Sin Castigo."

Velocidad de Escape

9. El primer 17 de Octubre se da en un contexto que tiene puntos de contacto con la situación actual; hay un Bien y un Mal en plena Lucha; entonces la posición argentina no es aceptable para el Bien y ahora seguramente se planteará una presión similar para que la Argentina se sume a las Fuerzas del Bien. Como si nuestra participación le hiciera más que cosquillas a la ba-

lanza, y me estoy mandando la parte.

La Argentina ha practicado en el pasado una Indiferencia que no es aceptable cuando se trata de... ¡imaginense! ¡La lucha del Bien y el Mal ...! A uno le parece escuchar un Eco Contemporáneo: "¿Sos parte de la Solución o parte del Problema?"

En nuestro descargo puede decirse que algunas Ramificaciones del Bien (como pactos que entregan nuestra carne o embajadores entrometidos, por dar dos ejemplos) han terminado por parecerse peligrosamente a Nuestro Mal y eso dificulta a veces la toma de decisiones tan unívocas y la emisión de juicios enfáticos: la ambigüedad como un último lujo antes que nos coman los piojos.

10. Y sí... nada de afirmaciones extremas; los argentinos no somos ni muy-muy ni tan-tan, ya lo dijo Cordova Iturburu en su Historia del Arte. Eso se podría aplicar a nuestra política exterior, lo que es difícil de entender para un Poder Importante cuando está en problemas y empieza a ver todo en términos de Bien o Mal y espera obediencia automática de sus siervos de la gleba. Lo que pasa es que mientras sea posible preguntarse: "¿Me conviene meter la nariz ahí donde se pelean esos dos grandulones?", conviene hacerse la pregunta, sobre todo si ninguno de los gigantes sabe qué significa. Lugones, ni lo sabrá en un futuro próximo porque tiene otras preocupaciones que le ocupan toda la memoria de la máquina y le hacen pensar que el 17 de Octubre puede trasladarse al lienzo su-

mando sombreros mejicanos o que en Mar del Plata hay acantilados. Eso cuando no es un Poder que llena su cabeza con alguna Visión Celestial, y ahí directamente ni hay motivo de queja, lo que hay que hacer es poner la mayor distancia posible, con los modales más exquisitos que podamos ofrecer. Y en el interín, ocuparnos de nosotros.

11. Ver a Callista Flockhart en el cable está O.K., mientras no se zarpen con el precio del abono, pero hacerse matar por Callista Flockhart me parece demasiado. Ni siquiera por Sarah Jessica Parker y esa mandíbula que crece un centímetro por año. Y encima está ahora, y no sólo de yapa, el aspecto religioso; la Religión Oficial Argentina, que todos salvo boludos como Lindner siguen al pie de la letra, consta de veintidós figuras que van rotando y un coro. ¿Para qué meter el hocico en una trifulca entre monoteístas?

12. Lo importante de una Tercera Posición es la posibilidad de preguntarse no por el Bien en General, cosa que pueden hacer mejor los neoplatónicos de Alejandría o quienes tienen su seguridad social garantizada de por vida, sino por Nuestro Bien. Qué es lo que nos conviene hacer a nosotros como habitantes de un lugar muy alejado de la Cocina, y que tiene que conformarse con saladitos y agua de la canilla, si le toca algo, y a las torres sólo entra como turista, dejando algunas monedas y llevándose a lo sumo recuerdos.

## Oda

Objetos de artistas

Costa Rica 4670. 4831 7403  
Lunes a viernes de 11 a 20 hs.  
Sábados de 11 a 18 hs.

Laura Messing  
ayuda a ramona

lauramessing@hotmail.com  
4765-5034

# La cumbia villera

## Reflexiones depiladas sobre el sueño nacional

Por Fernando Fazzolari

Daniel Hadad: “¿Que nos dejó el peronismo como contribución cultural?”

“¿La cumbia villera?”

(“Después de Hora”, agosto del 2001)

Lamentablemente, nuestro país aún no pudo convertir a los mejores representantes de la cumbia villera en bandas de rock sinfónico, de manera que intérpretes como la Mona Giménez, otra estrella de la música popular, pudiera, luego de desarrollar todo su potencial estético, salir de gira internacionalmente de la misma manera que lo hace Goran Bregovic o el propio Big Mac salvando obviamente las graves distancias que los separan.

Aceptamos mansamente que nos embuchen con grasientas hamburguesas contaminadas, papas fritas importadas y oscuros jarabes fríos como un logro de la modernidad y el internacionalismo.

Nadie ignora que se trata básicamente de comidas populares en el imperio y me pregunto por qué un producto popular para los Estados Unidos puede ser digerido mundialmente y un producto local de las mismas características no puede salir ni a la esquina porque, la sola mirada local, inmediatamente lo viste con la musculosa cultural, le agrega el mondadientes en la boca y lo sienta a canchaperna en una silla frente a la vereda de su casa. Lo cache. Verdaderamente im-pre-sen-ta-ble. Qué horror!!!!!!

Mas allá de todas las elaboraciones pilosas que se construyeron sobre el peronismo, desde sus formas mas refinadas, como es el caso de Borges, acerca de la condición pertinaz del mismo mas allá de todo maniqueísmo. (Por aquello de ni bueno ni malo, simplemente incorregible) hasta las mencionadas apostillas filosóficas de

Hadad, existe un gran campo de investigación acerca de la estética del peronismo que, por lo menos hasta el presente no termina de estructurarse, tal vez porque es difícil hacerlo sin caer en cuestiones viscerales o en resistencias a su mirada histórica; mirada que, en otros campos diferentes del cultural, pudo realizarse.

La irrupción del peronismo en la escena nacional vino a conmovir cierta sedimentación, en camino a la petrificación de modelos culturales dependientes amparados por las tradicionales maneras de las buenas señoras recoletas, quienes eran las encargadas de definir lo “cultural” siguiendo un delicioso modelo europeo.

Un poco mas atrás en la historia, pero no demasiado, podemos ver en las primeras manifestaciones de las artes visuales argentinas su íntima ligazón al concepto del otro cultural producto de la colonización.

En ese orden, la ideología de sus primeros representantes, que fueron en realidad cronistas de la colonia, está personificada en las imágenes de la iconografía de Darwin así como en Pellegrini, Essex Vidal, Pallière, entre otros, ideología e imágenes que se prolongan hasta nuestros días bajo la forma del arte descriptivo de los argentinos, aquel que refiere permanentemente a las curiosidades de la tradición campestre y que solía engalanar los escritorios de tantos señores con perfume a fardo y hoy los despachos de tantos diputados y senadores probos que tienen en Gutiérrez Saldívar su comercializador por excelencia.

Continuando esa ilustre tradición es meritoria la labor de Benedit de reafirmar esa referencia del deber ser de la pampa, mirada desde una suerte de mangrullo intelectual lleno de ascetismo, de desprecio brechtiano o de distanciamiento entomológico, un registro incontaminado que persiste en la recuperación de los atributos de

lo nacional como una simple suerte de inventario de todo lo plantado y construido para solaz y esparcimiento de los dueños de la tierra.

En otro orden, la metamorfosis del ideal sarmientino, vino a reforzar lo peor de la tilingüería de las clases pudientes, aventó las nuevas ideas sociales descendidas de los barcos de la inmigración y tuvo en la construcción de la ginecocracia docente su ejército de ocupación de conciencias subrayadas, escritas en letra cursiva inglesa y engalanadas con moños, muchos moños.

El desarrollo de las artes visuales derivó también hacia la iconografía de la alcurnia con sus retratos que iban desde lo goyesco hasta lo más rufianesco de lo afrancesado, desde la representación del ideal hasta el registro del hambre, las penas obreras y su miserabilismo redentor.

Una de las características típicas del arte argentino está vinculada con aquello que hace a la representación costumbrista, así después de los inicios, podemos ir disecando ciertas tendencias típicas de género como fueron los cronistas del imperio, Palliere, Emeric Essex Vidal, Pellegrini, Darwin, etc arriba mencionados . A ellos les sucedieron los cronistas de la estancia: Quirós, Pueyrredón, los cronistas de la conquista, della Valle, López, los cronistas del campo: Fader, Malharro, los cronistas de la inmigración: Quinquela, Lacámara, Imperiale, los cronistas de la burguesía Sivori, Spilimbergo, Victorica , Soldi

Cuando el peronismo asume la conducción política del país, su preocupación ciertamente no estuvo en atender cuestiones culturales sino en poner su mirada en el intento de crear una estética de la justicia, en una poética de la distribución e intentar establecer como paradigma cultural un mañana diferente al de la domesticación liberal , del principismo vacío de acciones de un radicalismo desplazado del amor popular y de los ideales con abstracción de alpargatas en los modelos de la izquierda.

Como prueba de ello tengo a mi lado un libro que guardo religiosamente: "La Nación Argentina, Justa, Libre, Soberana" Año del Liberador General San Martín- 1950; libro editado un año después de mi nacimiento.

En sus 800 páginas hay sólo ocho dedicadas a la cultura como último rubro del capítulo de educación.

Si uno se detiene en ellas verá realmente que están vacías de contenido mas allá de la voluntad de hacer circular actividades como una forma de redistribución del recurso cultural del país a los sectores y lugares más distanciados del mismo.

Así en lo que hace a las artes , el peronismo no tuvo estética alguna que lo definiera mas allá de la estética de la esperanza y de la dignidad y la labor profunda de un cambio en la conciencia de la sociedad.

La estética del peronismo ha sido política, sus mejores manifestaciones se dieron en su capacidad de definir cambios sustanciales en el encuadre político argentino y aún hoy lo sigue haciendo.

El entonces Ministro de Cultura, un clásico del peronismo, el Dr. Ivanissevich, no tenía la menor idea de lo que se estaba generando en términos históricos y él mismo podría ser considerado como un desprendimiento de la cultura vernácula tradicional, ya que lo que se estaba gestando en el campo cultural, entendido este como social e histórico, estaba muy lejos de los productos que demandaba desde los despachos oficiales que apuntaban a una suerte de orden estético que por momentos estaba mas cerca de la academia de arte prusiana en lugar de la Ecòle de Beaux Arts.

De manera que ni siquiera tiene sentido referirse a las políticas así instrumentadas por impropias, mas allá de ciertos productos de la propaganda política que a modo de ejemplo podrían ser citados .

Así, trátese de imaginar que si el monumento al descamisado de casi 150 metros de altura se hu-

quiera construido, ese coloso americano, hoy sería un punto de interés urbano como no cuenta Buenos Aires, sólo que no creo que hubiera podido superar los aviones del fundamentalismo libertador como no pudieron hacerlo todas las imágenes que reposaban sobre la Fundación Eva Perón, pero no tengo dudas que su presencia hubiera dado a la ciudad un signo inolvidable.

Otro caso singular es el de Ciudad Evita donde en una especie de impensado land art urbanístico, se diseña su trama con el rostro de la capitana, para que desde el cielo pudiera ser vista.

Por último, la Ciudad de los Niños, pequeño modelo a escala de un país en miniatura, donde a diferencia de Disneyworld, los niños tenían oportunidad de ejercer y practicar sus derechos ciudadanos en lugar de transplantarse con pochoclo el cerebro.

El producto cultural mas importante del peronismo fueron sus consecuencias: el acceso masivo a la educación, a la universidad, a la formación especializada, a la creación de industrias, a la creación de una alternativa independiente para un país agro- exportador gobernado por una oligarquía sumisa y cómoda.

El peronismo vino a desestabilizar un modelo y generó actores culturales que comienzan a manifestarse a partir de los años 60.

No tendría que resultar extraño para nadie pensar que el Instituto Di Tella jamás hubiera tenido lugar de no haber sido por el peronismo, ya por su condición de industrializado nacional, ya por albergar aún la esperanza de un país lanzado al mundo con perfiles y características propias, y en ese sentido parecen haber sido todos los esfuerzos del Instituto por internacionalizar la producción cultural Argentina.

Las hordas antiperonistas no se sintieron confor-

mes con derrocar al tirano sino a toda forma que de alguna manera pudiera estar contaminada por el mismo, así también derrocaron a Frondizi, en particular por todas las sospechas que sus políticas eran de alguna manera peronismos travestidos.

Lo intolerable del Di Tella era esa presencia desarticulada de los hijos de la inmigración que tomaban por asalto los bastiones de la gloria paqueta y se constituían como un aluvión zoológico sobre todos los conceptos de las buenas formas y lo artísticamente correcto.

Este instituto llevó adelante una política de objeción a todo el sistema de valores dominante hasta ese entonces en todas las disciplinas, incluso se derramó sobre el campo de las ciencias sociales y la economía.

La característica fundamental de este emprendimiento radicaba en la presencia en un ámbito diferente de una empresa que tenía como paradigma la innovación y el desarrollo de la industria nacional como factor determinante; que de alguna forma se encuadraba dentro del esquema de desarrollo autosostenido e independiente del patronazgo de los grandes productores internacionales intentado lograr con esto una imagen moderna y culturalmente de vanguardia.

El choclo se pudrió en la manija de la heladera. Todos conocemos como concluyó la experiencia Di Tella, Las fábricas quebradas, los institutos científicos en latencia y los artistas que participaron en él disgregados en diferentes exilios no sin antes haber pasado por las peluquerías espontáneas de Onganía.

Así debió cerrarse, como se terminó cerrando mas tarde el sueño de una nación libre justa y soberana.

¿Quién reabre el sueño?

# Belleza y Gremialismo

Por Rafael Cippolini

**10** I . Cuando llega a Buenos Aires, en mayo de 1939 – tres meses antes que Gombrowicz– como invitado de Victoria Ocampo, quién sería su protectora durante muchos años (se quedaría en la ciudad hasta 1944, cuando partió hacia Londres para enterarse allí de la catástrofe de Hiroshima) Roger Caillois venía de dejar entre paréntesis sus disidencias con Georges Bataille, con quien, desde 1937, había dirigido el Colegio de Sociología. Si su ruptura con los surrealistas fue ocasionada por la inoportunidad de unos poros que no pudieron quedarse quietos ("Alguien había traído de México varios de esos frijoles saltarines que se venden en las tiendas de recuerdos. Breton quería que soñáramos, que nos extasiáramos ante el prodigio. Yo preconizaba que cortáramos más bien una de las semillas para verificar si no contenía un insecto o una larva, lo que (entre paréntesis) era el caso. La cuestión se volvió de pronto decisiva para mí. Era la clásica gota de agua que hace desbordar el vaso. Desde el día siguiente rompí con el grupo y poco después publiqué la carta que le mandé inmediatamente a Breton. Es la introducción de mi primer libro: Proceso intelectual del arte"), las dificultades con Bataille "fueron idénticas a las que había encontrado con Breton, sobre todo por una propensión semejante a no medir como es debido lo que pertenece al ámbito de las palabras y lo que pertenece al ámbito de las cosas – o de los seres. El conflicto [había radicado] en la posibilidad de conjugar y abandonar las energías a partir de la muerte ritual de una víctima humana que accediera. La actitud de Bataille sobre este punto era tan exasperada como la definición dada por Breton del acto surrealista más simple: salir a la calle con un revólver y tirar al azar sobre los transeúntes".

Este mismo azar surrealista, aunque menos de-

terminante, fue uno de los aspectos que más llamó la atención de Caillois con respecto a las inclinaciones de la sociedad argentina que, como veremos, oscilaba, según su descripción, entre la destrucción del ahorro por las consecuencias inmediatas de los efectos del juego (un gasto indiscriminado permanente) y su desastrosa restauración por medio de la proposición de la figura del crédito, éste último causante de la supuesta catástrofe política (pensar de otra manera hubiera provocado la expulsión del francés del grupo que se nucleaba en torno a la revista Sur, situación que de ninguna manera estaba dispuesto a permitir).

II. Caillois se fascinó con la quiniela, cuyas impresiones quedan registradas al pasar en su ensayo "Economía cotidiana y juegos de azar en Iberoamérica" donde apunta que en Latinoamérica "el ahorro no goza de buena reputación" y deduce finalmente a partir de esto, que en los ambientes en los que triunfa el juego, predomina el crédito en tanto favorece a la inestabilidad política. Como señaló Elsa Tabernig de Pucciarelli, apuntaba esta afirmación con un ejemplo del cual fuera testigo, en el país de esos tiempos:

"En Argentina – escribió Caillois - , en ocasión del movimiento militar que en 1943 llevó al poder al general Rawson, al cual sucedió al día siguiente el general Ramírez, se habló mucho de las deudas de los altos jefes del Ejército como motor principal de la acción revolucionaria. A mi juicio, a esta explicación no hay que hacerle caso, más el hecho que se la haya lanzado, difundido y haya sido ampliamente aceptada, demuestra bien a las claras que estaba de acuerdo con el sentimiento popular de su verosimilitud".

Así, en la teoría que Caillois expuso, el golpe del 4 de junio, que no fue sino la plataforma histórica para el fulgurante ascenso de Perón, quien lograría convertirse en el hombre fuerte

de ese régimen militar desde su puesto como Secretario de Trabajo y Previsión, triunfaba porque había conseguido imponer su promesa de crédito ilimitado al deseo de las masas ansiosas por iniciar nuevos despilfarros en manos de más apuestas a la posibilidad de alcanzar el éxito mediante su entrega a sucesivos azares (el destino de un pueblo se debate entre la atracción del azar y su consecuencia política, relaciones e impactos que el arte radiografía y recibe, incluso en su rechazo). El sociólogo Caillois no hace más que repensar sus diagramas.

III. "Al principio mi curiosidad era infinita, ávida – apuntó Caillois en "Descubrimiento del arte". No escogía sus objetos. Todo me interesaba. Sólo desdeñaba el arte: me parecía incierto y falaz. Temía además las seducciones que había en él. En la armonía de las líneas y los colores sólo percibía una suerte de geometría vestida, que agradaba a los ojos por razones simples, dependientes de la física, y que no me parecía que pudieran jamás conmovier el espíritu, ni saciar la inteligencia. (...) Me dediqué a empobrecer mi vocabulario. Ese despojamiento me pareció indispensable. Percibí en él, en efecto, un medio de conducir, a pesar de sí, mi pensamiento a lo fundamental, que sabía necesariamente simple, banal, a disposición del primero que llega, sin que no obstante le corresponda al primero que llega la facultad de expresarlo e incluso de reconocerlo. (...) Adiviné muy pronto que los pintores en sus cuadros no persiguen otra ventaja, ni los poetas en sus composiciones; hasta en las obras de los arquitectos y de los músicos, en las que antes denunciaba una detestable mezcla de álgebra y de sensualidad, distinguía la presencia o el presentimiento de una exactitud bastante próxima, bastante estable y bastante vasta para no decepcionar la más severa espera. Me pareció un día que después de mil y mil otros, había como inventado por mi cuenta, y después de tontos rodeos, aquello que, sin comprender hasta entonces a qué había alusión, había oído llamar arte. (...) Reconocí que se trataba de una manera de concebir y de ejecutar, cuyos frutos sobreviven a las vicisitudes del saber": ("Proceso intelectual del arte", traducción de José Bianco).

Es muy claro que Caillois nunca estuvo interesado en el arte per se, sino a partir de un minu-

cioso rodeo desde el cual extraía un imaginario de conexiones, "una ciencia diagonal u oblicua", de ahí principios y procesos que lo asimilaban y volvían diferente del resto de los saberes existentes.

"El progreso del conocimiento consiste por una parte en apartar las analogías superficiales y en descubrir los parentescos profundos, menos visibles tal vez, pero más importantes y significativos. En el siglo XVIII todavía aparecen obras de zoología que clasifican los animales por el número de sus patas y que colocan, por ejemplo, el lagarto junto al ratón. Hoy día, se lo coloca en la misma rúbrica que a la culebra, que no tiene patas, pero que, como el lagarto, es ovípara y recubierta de escamas. Estos caracteres han aparecido a justo título de más importancia que los que se le había observado primero, es decir, el número de patas. De la misma manera, bien se sabe que, pese a la apariencia, la ballena no es un pez, ni el murciélago un pájaro. (...) Los eruditos, que saben mucho en un dominio restringido, raramente se hallan en condiciones de percibir un género de relaciones que sólo un saber polivalente es capaz de establecer. La mayoría de las veces, no existe sino el azar, sumado a cierta temeridad de imaginación, como medio de encaminar hacia ese tipo de descubrimientos. (...) Ya es tiempo de tentar la suerte de las ciencias diagonales". ("Tras seis años de un combate dudoso", editado simultáneamente en La Nouvelle Revue Française – abril 1959 y la revista Diógenes, de Buenos Aires, en junio del mismo año).

IV. Según este método de ciencias diagonales, bien es lícito preguntarnos cómo fue otorgado el señalado "crédito infinito" (contraprestación a un azar social) por los artífices de la revolución de 1943 y luego por el régimen peronista. La idea es realizar algunas descripciones, tomando como eje la imagen más paradigmática del primer gobierno justicialista: la pintura que Numa Ayrinhac realizó para la portada de La Razón de mi vida, publicada por Peuser en setiembre de 1951.

Esta obra, sin dudas, sintetiza el abanico icónico propuesto desde el Estado de entonces, formado por la construcción minuciosa de las figuras de Perón y Eva Duarte, el pueblo trabajador y la dinámica social que éstos propugnaron. El

perfil plástico de Eva, es claro, recibió contribuciones fundacionales: entre ellas, la incorporación de la estética de aquél que determinara su gusto en la moda de entonces, su "lucir", y la de un artista extranjero que sumó esfuerzos que redundaron en cuotas desiguales de glamour prestando su arte a los propósitos de sus promotores, los confines artísticos de una acción de dirigencia.

La pintura citada se relaciona con facilidad a una familia de fotografías y dibujos, de instantáneas de época muy cuidadosas, en cuyo origen estos artistas fueron indispensables. Un estar en el mundo desde la posibilidad de una forma. La edificación de un ideal de belleza, su genealogía y su mitología, requirió de la espontaneidad y la confluencia de un gremio exquisito. Algunas de las posibilidades de éste, son las que se proponen en los siguientes relatos (la propuesta de una política visual, en este caso enraizada en el seno de un gobierno, se articula en infinidad de preceptos que a su vez devienen de relatos, de mínimos puntos de partida que no son sino sus nutrientes).

"(...) Vivía aún en Billinghamurst y Santa Fe, la primera casa que tuve en Buenos Aires cuando recibí un llamado: Eva Duarte. En un principio no le dí mayor importancia al asunto. (...) [Este llamado] a hora tan temprana, me pareció una insolencia.

(...) Al día siguiente, un sábado a las 18, me recibí en su casa. Me pareció altísima y muy desafiada. Me impresionó su piel desde el primer día: blanca, transparente, increíble. (...) Usaba unos pantalones de satén gris plata, un chemisier celeste y zapatos blancos con grandes plataformas de corcho. "¡Que caché!" pensé para mis adentros. Su departamento me hizo acordar a las casas burguesas de mi pueblo. De entrada, uno se topaba con un juego de comedor estilo 1940. No había detalles de buen gusto. A los pocos minutos todo me pareció muy lindo, hasta sus pantalones de satén que nada tenían que ver con sus zapatos de corcho.

- He visto sus dibujos en Mundo Argentino – me dijo. Me gustan mucho. Ahora voy a precisar ropa para mi trabajo de actriz, ¿me entiende?, en cine y radio. Me tiene que crear un estilo. Porque voy a hacer cine ¿sabe? Por otra parte necesito ropa sport, de calle, muy sencilla para mi trabajo al lado del coronel. Usted se imagina:

concentraciones, colectas, visitas a los barrios pobres, a los hospitales. Usted me asesorará de todas maneras.

Me hizo pasar a un cuarto de vestir que tenía dos placards. Entre ambos se extendía un grueso fierro del que colgaban varios tapados de piel, largos y cortos, zorros plateados, zorros azules, nutrias. Me parecieron de pésimo gusto, pasados de moda.

Le hice ver que ese tipo de pieles eran para figuras de segundo orden, que estaban demodé. Se sonrió. Su sonrisa era cautivante, la iluminaba. Me pidió telas y dibujos.

De adentro llegó Guillermina, especie de muca-ma, ama de llaves, compañera que estuvo con ella muchos años:

- Señora: el coronel quiere ver al modisto.

Perón, recostado en la cama, comía sandwiches de chorizo y tomaba vino. Confieso que de entrada me deslumbró su gran simpatía, con su enorme sonrisa.

- ¿Así que vos sos el famoso Paco? Pero sos un pibe y hacés moda para las mujeres. Mirá que te elegiste una muy difícil ¿eh? ¿Qué te parece? ¿Qué te parece Eva? Con ella podrás lucirte ¿no es cierto?

- Por supuesto. Tiene una figura magnífica. Es muy bonita. Pero me parece que tiene que hacer un poco de ejercicio. Tiene un poco de pancita.

En mi inconsciencia, yo me creía un genio capaz de poder decir cualquier cosa, no me importaba a quién."

V. El fragmento anterior forma parte de "La cabeza contra el suelo. Memorias", de Paco Jandreu, best – seller que Ediciones de la Flor publicó en 1975.

La evolución de esta relación puede constatar-se en la misma narración:

"(...) Me encargaba vestidos a granel. A esos días pertenece un tailleur a cuadros "Príncipe de Gales" con un pequeño cuello de terciopelo con el que posó para su foto que más tarde sería la más difundida a través de años y años, sobre todo en los afiches.

(...) Un día 8 de julio, le entregué un vestido muy sencillo: un modelo que yo siempre he repetido más tarde y que siempre es un éxito en mis colecciones. Era de color verde, beige y marrón. Me lo había pedido en jersey, sin adornos. Lo iba a usar en una ceremonia en la casa

de gobierno. El ahora todopoderoso líder recibiría una condecoración del gobierno español.

Le llevé el vestido. La ceremonia era a las 9 de la mañana del día 9. Estábamos, a las 6 de la tarde del día 8.

- Me encanta. Pero ¿sabés? le falta algo. No quiero usar ni una alhaja, así las asombro a todas las viejas que van a ir como arbolitos de navidad.

Pensé en un collar de fantasía, opaco, con esos mismos tres colores. A esa hora de la tarde no era nada fácil encontrarlo. Pero tengo un Dios aparte. Caminé por Callao. Doblé por Santa Fe. Allí, a pocos pasos, en La Sensación, estaba el collar. Ni que hubiera sido hecho especialmente con los colores exactos. Precio: \$ 5,95.

Cuando lo vio se puso muy contenta.

- ¿Has visto? Vos tenés la pluma del caburé; ¡che, Perón, parece uno de tus ministros por lo rápido!

Perón se cagaba de risa: - Sos cabeza dura y tenés suerte. No hay nada que hacerle. Ahora te dejarás de joder con el collar. Mañana vas a matar con ese vestido y ese abrigo.

Perón pocas veces se metía con la ropa de Eva. Un día, que ella recibió una capa de plumas de Christian Dior se la miró mucho, se la hizo probar.

- No te enojés, Evita: parecés una gallina, una enorme gallina celeste. ¿En serio te la vas a poner? Mirá que estos franchutes son medio despistados. A lo mejor se equivocaron de caja y metieron en la tuya una capa de alguna loca del Folies Bergère.

Volvamos al collar. Ella lo usó en la famosa ceremonia y me llamó a la tarde. En medio de su furia, lo que se oía era la risa del presidente. Emocionada, en el momento en que a Perón le colgaban la famosa orden española, nerviosa, mordió su collar. Se pintó la lengua y los labios de verde: el collar estaba hecho de fideos pintados.

(...) Yo siempre he creído que hay fuerzas del más allá muy importantes que se encarnan a veces en los seres humanos. (...) En eso he pensado toda mi vida, sobre todo cuando veía transformarse a la muchacha dulce en esa segunda Eva Perón. Me parecía que cuando hablaba a las multitudes, cuando las dominaba como las dominaba, era porque estaba poseída por alguien, porque en ella encarnaba el espíritu de algún político de muchos siglos atrás. Porque indiscutiblemente, si uno ve la historia uni-

versal, se encuentra que ha habido muy pocos casos como el de Eva Perón ¿Catalina de Rusia? ¿Isabel de Inglaterra? No lo creo: eran muy orgullosas y Eva era muy modesta."

VI. En agosto de 1946, desde Montevideo, recién llegado de México de donde lo había expulsado un terrible vendaval provocado por una disputa feroz contra Jorge Negrete y Mario Moreno (Cantinflas) éstos últimos a la cabeza del Sindicato de actores en guerra con el STIC, sindicato de los técnicos, maquinistas y utileros del cine, el cantaor y bailarín malagueño Miguel de Molina, que se había solidarizado con éstos últimos, escribe una carta a Eva Perón, expresándole sus deseos de volver a actuar en Buenos Aires, de donde, a su vez, había sido "invitado a abandonar el país", a menos de dos meses de la revolución de 1943, en virtud de una persecución ideológica articulada desde la Embajada de España. Eva Duarte, luego de mandar a revisar su prontuario, lo invitó a regresar a Buenos Aires, donde sus actuaciones volvieron a ser un éxito y en donde, finalmente, decidiría radicarse definitivamente. La identificación fue mutua: Eva Perón y Miguel de Molina se reconocieron en la definición de los límites de una belleza singular: la provocación y su consecuencia.

"A fines de 1946 fue al teatro una joven del equipo de trabajo de Eva Perón y me dijo que la señora quería hablarme y si podía ir a la tarde siguiente a la residencia. Respondí afirmativamente, agradeciendo que no me hubiera citado de nuevo a las siete y media.

- Miguel, usted se ofreció hace tiempo para ayudarnos y yo quiero pedirle su colaboración en algo muy importante. Vamos a abrir el teatro Colón al pueblo, que merece disfrutarlo tanto o más que la oligarquía. Para la función inaugural del ciclo dedicado a los gremios, ofreceremos un acto de concierto y ballet, algo muy sencillo, y luego queremos que usted cierre la función con varias canciones. Tendrá la gran orquesta del Colón a su disposición y puede elegir al director que quiera.

Como es de imaginar, le dije que contara conmigo y que el agradecido era yo, por haberse acordado de mí para algo que llenaría de orgullo a cualquier artista popular como era actuar en el Colón.

(...) Me ovacionaron y salí a saludar varias veces, apareciendo entre la enorme cortina de honor del teatro. (...) [En mi camerino] estaban esperándome el general y su esposa. En seguida, Perón, jovial, me estrechó la mano y me dijo:

- Queríamos agradecerle personalmente su colaboración y además felicitarlo por el éxito. ¿Vio como lo quiere el público argentino?"

Luego de ese primer encuentro público, Miguel de Molina realizó infinidad de funciones y actos bajo la bendición de el matrimonio gobernante, relatadas con minuciosidad en su autobiografía publicada póstumamente, en 1998, un lustro luego de su muerte, con el título de "Botín de guerra".

"A fines de 1947 se me ocurrió que, habiendo recibido tantas atenciones por parte de Perón y Evita, era hora de que yo les retribuyera con algún presente. Se supone que era de esperar que el general y su esposa tenían todo lo que uno pudiera imaginar para regalarles. Por eso busqué entre mis pertenencias algo que tuviera un sello distinto, personal. Elegí para Perón una bandera española de raso, en doble faz, hecha por artesanos valencianos, que tenía su historia. Originalmente era bicolor y durante la guerra civil en Valencia, por si me encontraban con ella y me acusaban de franquista, con imaginables consecuencias, le corté una banda roja y la suplí por una morada, convirtiéndola de monárquica en republicana. Cuando llegó Franco, con el temor que me encontrarán con el tricolor y me colgaran, volví a cambiar el morado por rojo, y, al viajar a América, la llevé conmigo con la idea romántica de que fuera mi sudario.

A Evita le preparé una primorosa mantilla de Chantilly, también de artesanía valenciana, y una falda de encaje, tipo Bruselas, que hicieron las monjas clarisas de Játiva para la reina Victoria, y al no poder entregársela, yo la compré. Pedí audiencia con Perón y Evita y me recibieron un sábado a la tarde en la residencia, tan simpáticos y abiertos como siempre lo eran conmigo. Evita se probó la mantilla, que me agradeció afectuosamente, y Perón, al ver la bandera, frunció los labios en su característica sonrisa y me dijo:

- Yo ya tengo una bandera española que me regaló su caudillo. Se la voy a mostrar.

Fue a una gran mesa de despacho y volvió con

una bandera con mástil de níquel, hecha en una tela miserable, que debió costarle a Franco cinco pesetas".

IV. Esta "ciencia diagonal" que aúna las peripecias de la moda y las estrategias políticas, mixturándolas con el relato histórico en clave confesional, para sugerir desde esas coordenadas los territorios de una estética, en los nítidos márgenes de un "crédito", observa transformaciones sorprendentes para los tiempos de la tercera presidencia de Perón, ya en los setenta. Me reservo para una futura oportunidad el análisis de otra contribución fundamental a la estética peronista, como fue la de Billy Bond y su Pesada, (que inscribió en la historia argentina su feroz consigna, aquella con la que finalizó su más recordado recital, en el Luna Park: "¡Rompan todo!") y que redundó en un sinfín de imágenes que sintetizan como pocas el emblema y arquetipo una época. Del núcleo primario de esta misma cofradía fue parte, sólo por citar a uno de ellos, Jorge Pinchevsky, primer violín eléctrico con wah – wah de Sudamérica, que participó de experiencias tan disímiles como la de un Cosquín con Jaime Torres y Ariel Ramírez y poco después de la grabación de Shamal, disco del combo europeo y psicodélico - progresivo Gong, con la producción del baterista de Pink Floyd, Nick Mason. La Pesada fue un pulpo que puede reconocerse fácilmente en las capas más oscuras de la más aguerida estética militante de su tiempo: la Rabiosa JP. Otro crédito impresionante acababa de otorgarse frente el azar de un futuro hipotecado.

"Cuesta creerlo, pero entre 1971 y 1974, existió algo así como un seleccionado de rock nacional que más que un grupo era una "maroma". Tenían la idea de tocar en las "villas", de convertir al rock en algo popular y revolucionario. Sí; sus afinidades con la izquierda peronista eran evidentes. Estaban a la vista. Actuaron en numerosos actos convocados por los Montoneros y las Fuerzas Armadas Revolucionarias. El nombre, "La Pesada del Rock and Roll" indicaba todo eso. Con letras tan divertidas como provocativas, un rock potente y una puesta en escena circense y descontrolada, La Pesada era el equivalente artístico de la Juventud Peronista". Eduardo Basz.

# Contra el arte epigona

Luis Fernando Benedit (1937) y Daniel Santoro (1954) se encontraron para con Bajo.

versar el 7 de septien

(...)

LFB ¿Pero cuál es tu juicio moral del peronismo?

DS Vos tocás un tema interesante. A mí el peronismo me interesa todo.

LFB Vos tomás una parafernalia de la imaginación y la combinás.

DS Sí.

LFB Pero tu mirada, ¿cuál es,?

DS Mi mirada es estética. Me parece que la primer mirada debe ser siempre estética, esa es una gran discusión, pero me parece que lo ético siempre esta supeditado a lo estético. Creo que un coche funciona bien si es lindo, esa es mi mirada, esa es la verdad. Es ético si es estéticamente válido. Entonces, me guió también por eso, por ciertos logros estéticos del peronismo y, lo ético, mi mirada moral, es ambigua. Yo creo que el peronismo —el Negro Santana, un crítico al que yo valoro mucho, también dice esto— es inconducto por naturaleza, tiene una raíz inconducta. Está esa cosa del "castigo de negro". El negro que un día salta al poder, maneja un dinero y se le nota; se compra un traje de Armani y uno ya lo quiere mandar preso. Cosa que no le pasa a un tipo que está acostumbrado a manejar mucho dinero, nunca se le van a notar cien millones más o cien millones menos. Entonces, el juicio nunca está nivelado, hay siempre un castigo superior sobre el negro. Es lo que le pasa al negro cuando accede al poder y eso es un poco lo que habilitó el peronismo: que el negro acceda al poder. Que pueda ser diputado. Que un dirigente sindical que apenas terminó la primaria de repente tuviera muchísimo poder. Entonces eso generó inconductas terribles, esas frases célebres hasta hoy en día el peronismo como: "La plata no se hace trabajando". A mí esa frase me parece que en todo caso habría que analizarla un poco... Por ahí es nada más que una exageración pero, de generalizar, diría: ¿cuántos hicieron la plata trabajando? El peronismo tiende a exagerar las cosas.

Entonces todo el tema de la inconducta y del lado oscuro del peronismo es como esa montaña del yin y el yan: tiene un lado luminoso muy interesante, dónde podemos poner a Evita, toda la obra social, los hospitales y demás, y un lado oscuro donde están López Rega, Apold, Ivanisovich con sus discursos sobre la estética y otros...

LFB Yo no tengo un juicio formado. Tampoco nunca me he dedicado a pensarlo mucho, me atraen algunas cosas...

DS Bueno, tu obra está muy involucrada con todo el tema nacional.

LFB Si, bueno, una cosa es nacionalismo y otra cosa es peronismo. Pueden confluir en algunas cosas. Yo he hecho una sola obra sobre Perón hará cuatro años y, en realidad, está basada en una vivencia personal: Mi padre era radical de toda la vida, a los veintiún años era comisionado en Maipú, abogado, militante.

DS ¿En Maipú provincia de Buenos Aires?

LFB Sí, estuvo exiliado en Montevideo, etc. Y, después, junto con radicales amigos de él como Ricardo Guardo, John William Cooke, Jauretche y otros más, apoyaron a Perón; papá lo conocía muchísimo. En el colegio donde yo iba eran todos absolutamente antiperonistas; yo y alguno más, éramos como una especie de bichos raros. Entonces, a mi me costaba, no entendía muy bien por qué si todos eran antiperonistas, nosotros éramos peronistas. Siempre tenía como una antinomia, una mezcla de amor-odio. Yo lo vi a Perón desfilando en su caballo pinto -que no sé quién se lo había regalado-. Vivíamos en la calle Santa Fe en un sexto piso y Perón pasó desfilando.

DS ¿Los desfiles eran acá en la calle San Martín?

LFB No, los desfiles que yo iba cuando era chico, eran en Libertador; pero esa vez pasó desfilando ahí no sé por qué razón. La cosa es que mi hermano —que era más grande que yo- le apuntaba con un rifle con mira telescópica. Me

# gonal globalizado

versar el 7 de septiembre en la casa de Tatato de la calle Paraguay, en El

mira y me dice: "Mirá que fácil sería matarlo". Me acuerdo perfecto de haber visto la crucecita y todo (risas). A mí me impresionó mucho eso. Después pasan los años, la segunda presidencia y demás... Eso, digamos, como primera cosa que me impresionó. La segunda fue el día que queman las iglesias y todo el despelote. ¡Mamá gritaba! y papá se cagaba de risa... (risas). Entonces mamá me llevó a ver San Nicolás todo quemado, y a mí me pareció un horror. Entonces, la obra ésta es un dibujo muy grande en el que está Perón a caballo sin cara y en la cara hay una proyección con una cruz roja y después está todo el frente del edificio donde yo vivía. La ventana desde dónde vi eso y la fachada de San Nicolás toda incendiada. Después hay un gran cuadrado negro que se achica o se agranda de acuerdo al lugar y como un grabado, una serigrafía de Perón. También hay una tabla de madera sostenida por varias cosas, en la que hay dos manos en yeso París. Una tiene un anillo de acrílico transparente con luz que sale de abajo y la otra mano tiene un escudito justicialista. Ese fue el último tema que me impresionó: el robo de las manos de Perón, que es como fantasmal, es surrealista. Toda la polémica, el anillo con el número de la cuenta y todo eso... Mi contacto, como obra, ha sido solo a través de eso. Y, después, siempre pensé en hacer otra cosa pero todavía no he podido solucionarlo técnicamente. Tenía ganas de hacer algo pero con moldes, con una cerámica muy especial y todavía no la consigo...

DS El tema de la quema de las iglesias me genera sentimientos muy contradictorios. Por un lado, lo juzgo estéticamente. Estéticamente una iglesia en llamas es como el paroxismo de la fe, es el Espíritu Santo en acción. También lo juzgo desde otro punto de vista, es como un piquete metafísico lo que hicieron. Porque de última, la iglesia católica y el Vaticano habían excomulgado a Perón, es decir, el peronista estaba fuera de la iglesia. Es una forma de querer interrumpir

el paso hacia el cielo y decir: "Nosotros también queremos estar". Sería como los piqueteros hoy en día. Hay varios fuegos ¿no? El fuego del parquet, el fuego de las iglesias, son todas formas de pedir inclusión, de querer estar incluidos. Quemar una rueda, como queman los piqueteros es, simbólicamente, una cosa muy pesada. Están quemando el símbolo más antiguo del progreso y están diciendo: "Paren la mano que nosotros queremos estar". Quemar una iglesia quiere decir eso también. Porque los que quemaban las iglesias no eran hordas musulmanas o ateas, era una horda católica, muy católica, como lo era el pueblo peronista. Eso también trae muchos problemas, no eran extranjeros los que las quemaron.

LFB Sí, también quemaron el Jockey Club...

DS Ahí ya es un problema más de clases, de lucha de clases...

LFB Habiendo vivido de chico y después más de grande la vuelta de Perón... qué se yo... entiendo la primera presidencia de Perón que tenía gente que no era joda...

DS Sí, es cierto.

LFB Incluso los militares como la chancha Sosa Molina, que era un señor jerarca...

DS Sí, es cierto.

LFB Y después creo que se convierte, cosa muy común, en un sistema de lealtades...

DS Yo estoy de acuerdo en eso.

LFB El que es bueno es el leal. Como nuestro director del Museo, artista bueno es el artista leal, el que no discute nada... Ahora ahí se hace una mezcla rara tan difícil de definir como el país. Es cierto, es muy difícil de definir qué es el peronismo...

DS Sí, porque uno podría decir fascismo, pero no es exactamente así.

LFB No, no es. Es una mezcla muy extraña, es igual de difícil de definir que por qué el país es así. Entiendo lo que tiene de atractivo en lo que se refiere al imaginario: los dichos, los cuadernos y "Evita me ama".

(...)

LFB Y a vos, como ser Menem, ¿cómo te cae?

DS Personalmente nunca me cayó bien, es un fenómeno también del peronismo, eso lo reconozco, pero creo que es una persona que desmontó todo el sistema de poder armado por el peronismo. Lo más valioso que tuvo Perón fue su invención política, que es ese movimiento peronista que funcionó con los gremios, es un sistema de poder complejo y eficiente en su momento. Menem vino, en gran medida, a desmontar eso de la mano de muchos intereses económicos.

LFB Yo reconozco todo lo que se dice y demás; adhiero entonces al rechazo de toda esa cuota de amoralidad de su entorno. Pero, por otro lado, me es una figura simpática y creo que del peronismo, de la época de Perón, tenía un cierto sentido de grandeza del país. Menem volvió a hacer el desfile, es decir, recuperó las manifestaciones republicanas: los granaderos, el embajador con todos los lanceros, las bandas de música, etc. Todo eso me puede parecer una pelotudez pero, para mí, fue como un intento – tal vez inconsciente- de devolverle una imaginiería a la argentinidad.

DS Sí.

LFB Está bien que en la época de Perón no había esta globalización, ni los medios que hay ahora de comunicación. No me acuerdo muy bien, pero, Buenos Aires -el resto del país también- ha sido una ciudad muy curiosa, muy potente, muy fuerte y con una personalidad enorme. Y, como decía Perón hablando una vez en plaza de Mayo: "El dólar, el dólar ¿quién vio un dólar?" Y era cierto, nadie había visto un dólar. Estaba la música importada, pero el tango era fortísimo. El humor, las revistas Patoruzú, Rico Tipo; todas esas cosas, tenían una fenomenología fascinante. La arquitectura de la ciudad estaba entera, Libertador estaba entero, Alvear, todo. A esta ciudad la destruye la especulación después de la Revolución Libertadora. Debe haber sido una ciudad fascinante, limpia, todo funcionaba. En esa famosa calle Santa Fe, donde yo vivía, vos veías pasar los camiones con las mangueras y los barrenderos que lavaban todas las calles. Parecen comentarios pelotudos... un francés me dice: "Ustedes los argentinos, lo único que hacen es hablar de las verdades rotas y los teléfonos que no funcionan" (risas). Entonces, eso de Menem, para mí fue simpático. Cuando asume Yrigoyen, lo llama el

director del Colón para hacer la función de gala y le dice: "¿Qué quiere que toquemos presidente?". Yrigoyen le responde: "Cualquier cosa que pueda seguir el compás con el pie". Es como una muestra de medianía, de unificar por lo bajo, que yo creo que sigue en el radicalismo. Culturalmente, el radicalismo, ha sido nefasto. El peronismo tiene la fascinación de que no se ocupa, no le importa.

DS Es más abismal.

LFB Es más rasgo de entelequia, entonces ahí podés encontrar grietas donde...

DS Perdoname, fijate qué paradoja el tema de "alpargatas sí, libros no". El peronismo nunca quemó un libro pero hay fotos famosas del '55 de las pilas de libros peronistas que se quemaban y, sin embargo, lo que se le achaca al peronismo son "los libros no". Ahí hay una cuestión, el peronismo, como vos decís, nunca se involucró con el tema de la cultura. Siempre tuvo como una gran capacidad de dejar hacer, de generar cosas insólitas. Por ejemplo, sin ir más lejos, la cantidad de intelectuales peronistas que hay, empezando por Marechal, poetas populares como Manzi o Discepolín. Está pegado el tema de la brutalidad peronista y de "los libros no" pero uno encuentra pensadores como Rodolfo Kusch...Grandes pensadores están abrevando desde el peronismo. Hay un montón de paradojas, incluso mediciones injustas desde la historia. Esa también es una de las cuestiones junto con el tema del kitsch y de la depreciación de la imaginiería y de los productos culturales. Por ejemplo, en la Facultad de Arquitectura, las etapas del peronismo siempre fueron relegadas, siempre se prefirió hablar de otros estilos, no reparar en ese tipo de construcciones que, incluso, son construcciones de una extensión y en una cantidad impresionante. Por un trabajo que estoy haciendo, viajo desde Ushuaia hasta La Quiaca y , en todos los pueblos que entro, en todos los lugares, la escuela, el hospital, la comisaría, la municipalidad, son construcciones de la época de Perón. Eso es como que no existe, como que no está homologado, no hay una academia que apañe eso, entonces es un estilo inexistente.

(...)

DS Yo creo que en tu obra hay toda una investigación, estás siempre trabajando sobre lo nacional. Es decir: me parece que no podés evitar el tema del peronismo, que se te cruza, aparece Evita. Vos mismo lo decís, pero desde ya

me parecés un artista que está involucrado en el campo nacional.

LFB Yo trato de hacer... Pobre Ruth... Me decía: "¿Sabés qué me dicen?, que tus obras son muy frías" Pero, ¡precisamente!, a mí no me gusta el arte político, en general me parece muy especulativo, en el 98% de los casos -hay un porcentaje de obras muy buenas, pero...- me parece especulativo. Ahora, si vos elegís un tema, ya sea Evita, mongo o lo que sea, el solo hecho de elegirlo ya te involucra; entonces, trato que la visualización de eso sea como lo más lejana posible. Ya has tomado partido si hacés una obra sobre Ceferino Namuncurá. Por lo tanto, no hace falta además, que lo cargués de sentimiento, de corazón. Yo creo que el hecho importante -vos, por ejemplo, tomás parte por la parafernalia peronista- es decir: "A mí me interesa, está acá".

DS Muchos de los que fueron a mi muestra, me preguntaban si era a favor o en contra. Yo también traté de tomar esa distancia, porque si no te involucrás doblemente, por el tema y por los sentimientos y eso se convierte en un pastiche que termina siendo un lamento. Yo creo que tiene que haber un distanciamiento. Creo que vos lo tomás. Cuando estás indagando sobre lo gauchesco, estás poniendo toda la historia del arte adelante, estás poniendo muchos filtros, lo gauchesco está ahí como un tema a mirar.

LFB Yo lo que trato es de devolverle cierta honorabilidad a nuestro pasado que es pobrísimos, aparte de violento. Nuestros signos arqueológicos son muy pobres, si yo fuera peruano o mejicano trabajaría con un templo de piedra inmortal o un puñal de obsidiana, pero lo único que puedo usar es una tijera de tusar, un rebenque o un rancho. Son los rastros que tenemos, no hay otros. Eso, mostrado de otra forma, sacado de contexto y puesto en una galería -lo mismo con el tema del peronismo- adquiere otra dignidad, esa es la parte que a mí me interesa. Pero, digamos, no quiero tener nada que ver con folklore. Me empelota el folklore. Acá hay una antinomia de violencia y blandura muy rara, por un lado te degüellan y por el otro, "la mamá", "la viejita" que pobre se cagó lavando en una pileta hasta que se murió, planchaba las camisas al lado del hijo, y el otro la canta y la dignifica, "pobre viejita". En el folklore hay como una cosa, ¿viste toda esa lucha contra la invasión foránea?, toda esa moralina que hay, no me gusta. Por otro lado, creo que hay cosas in-

teresantísimas. Interesantísimas y muy sabias. Entonces, si vos utilizas toda una fenomenología criolla de otra forma, la podés hacer tan respetable como una orientación zen. Está visto como desde otro lado -¿no sé si me entendés?- pero convengamos que es difícil, porque son cosas donde caminás en el borde. Si te pasás de rosca, te caés del otro lado y te convertís en cualquier cosa.

DS Vos sabés que esto me hace acordar a un poeta que se llama Víctor Segalen, es un poeta francés que se hizo poeta chino. Era un médico embarcado y aterrizó en Shanghai en la época de Pu-Yi (un emperador), cuando asumía el poder. Inclusive, fue asesor de Pu-Yi. La cuestión es que se fascinó con la cultura china y se convirtió en un buen poeta chino, apreciado por los propios chinos. El tipo a mí me gusta mucho, tiene un poema que se llama: "Los diez mil años" que le dedica al pueblo chino, en donde le dice que siga construyendo sus templos de madera y alaba esa cultura "del papel y los palitos" en contraposición de las culturas occidentales de piedra. Porque siempre va a haber otros chinos que, dentro de quinientos años, van a volver a construir ese templo. En cambio: ¿dónde están los constructores de las catedrales góticas? Luego, termina con una reflexión que a mí me parece arrasadora y que dice, más o menos, así: "El tiempo, si no ataca a la obra, muerde al obrero". Entonces, es como un tributo a Cronos. El tiempo está ahí, tiene la obra y tiene el obrero, si la obra dura, si no puede con ella, entonces atrapa al obrero; lo que desaparece es la cultura y lo que quedan son los restos. Esto es muy interesante porque los chinos se salvaron siempre de Cronos, de que los mordiera el tiempo, porque le dieron de comer templos de madera, le dieron de comer una cultura de papel y palitos que desaparece y vuelve a resurgir. Entonces no hay folklore chino, esto que vos decís, ese lamento, esa cosa de pérdida para el chino no existe. Lo que existe es la cultura china que se vuelve a renovar, cada dos mil quinientos años la destruyen y la vuelven a construir. Y estaba pensando en cómo el tiempo mordió al obrero peronista. Yo pensé mucho en esa frase cuando hice cosas con el peronismo. Mientras hacía mi obra, porque es eso en definitiva, como una reconstrucción, una sanación de todo ese mundo que fue devorado por el tiempo; quedaron algunos "templos", la Facultad de Ingeniería, la CGT, retazos de paisajes peronistas que todavía tiene la ciu-

dad. Esa calle Independencia cuando cruza Paseo Colón es la nada, no hay ninguna puerta que dé ahí, no vive nadie ahí. Son dos cuadras de un paisaje medio metafísico ¡y que es peronismo puro! El tiempo dejó eso, al obrero lo mordió fiero.

LFB En fin, pero es un enigma, no me aclaraste nada (risas).

(...)

LFB Ese es otro fenómeno del peronismo simpático, esa fe o esa creencia, la fascinación de intentar crear algo propio, como un "no sentido" del ridículo internacional.

DS ¡Exacto!, ¡está muy bien eso!, ¡estoy totalmente de acuerdo!.

LFB Esta ciudad ha sido muy snob, ha sido un espejo —en la parte cultural— de Europa y de Estados Unidos. Toda la historia del arte argen-

tino siempre ha sido en base a homologar: "Nosotros también tenemos de esto, peor, menor, pero también tenemos". Y podrías escribir una historia del arte distinta y que sería de mucho más interés afuera, en vez de mostrar sub-escuelas menores...

DS Epígonos...

LFB Epígonos. "En esta época acá había un loco que hacía esto", "el nuestro es éste".

DS Está muy bien eso...

LFB Se podría hacer, se podría hacer...

DS A Gramajo Gutiérrez en la escuela le decían "poncho de lata", para reclamarle, digamos, esa caída de tela de la escuela de París...

Lo despreciaban absolutamente porque no era un pintor académico.

LFB Interesante eso, bien interesante. Sí, habría que escribir una historia del arte distinta.

Esta charla, así como todas las publicadas anteriormente, pueden leerse completas en [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

# Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

4 al 20 de octubre

"Vestir al cuadro"

textiles de Benedit bis y obras de Daniel

Joglar y Silvana Lacarra

"Parque de diversiones"

Dino Bruzzone

MAMBA. Av. San Juan 350

Hasta el 28 de octubre

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

Tel (54 11) 49 63 25 81

[dabbahtorrejon@interlink.com.ar](mailto:dabbahtorrejon@interlink.com.ar)

Martes a viernes 15 a 20 hs. Sábados de

11 a 14 hs.

# Fundación PROA

Diego Rivera

Hasta el 28 de octubre

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD

Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

[www.proa.org](http://www.proa.org)

[info@proa.org](mailto:info@proa.org)

# Luisa Pedrouzo

Galería de Arte

Exposición Inaugural Primera  
El 16 de octubre a las 19hs

Marcela Astorga  
Elba Bairon  
Marcela Cabutti  
Marcelo Grosman  
Alicia Herrero  
Leonel Luna  
Cristina Schiavi  
Mónica Van Asperen

Arenales 834  
4833-1557  
[Luisa\\_pedrouzo@interar.com.ar](mailto:Luisa_pedrouzo@interar.com.ar)

# Fotos peronistas

Por Marcos Cesarsky

Una foto peronista ¿Puede esto representar una estética de este signo de los años setenta? ¿Una estética de Jotapé? En la foto hay un popular, con algunos dientes faltantes y siete ejemplares de la estética del vestir de los setenta, además del rector recién nombrado, de pelo prolijo, camperita abrochada y anteojos negros. Pequeños burgueses ¿peronistas? haciendo la ve de la victoria y con sus bocas abiertas, entonando la marcha partidaria. Bocas abiertas, trepidantes; los hombros levantados en el grito que, en el momento de la instantánea, quizá esté mentando el nombre del líder partidario.

¿Estará la foto integrada en la estética peronista porque es en blanco y negro? La Juventud Peronista de Bellas Artes grita la marcha partidaria en la Rectoría de la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano" Después la tomarían – la Rectoría, no otra foto – para esperar la llegada del nuevo Rector, que sería designado por el Gobierno Popular luego de que el hombre de anteojos negros –otro detalle de la estética de la época – no estuviera a la altura de las demandas populares de nuestros retratados, desconociendo que con el tiempo toda foto pasa a convertirse en un ejemplar de la estética y de la historia, del momento en que fue tomada.

¿Desde dónde llegaron al cauce del Movimiento estos siete ejemplares? La duda no existe en la filiación del Popular, por lo menos en esta primera lectura estética. Hay algún poncho, muchas camperas cortas, barbas, pelos largos y también caras sin pelos en los más comprometidos con la estética peronista en su propia imagen; ellas, ostentan su morocheo en general. Allí están los siete, el hombre de los anteojos negros, y el Popular, gritando, éste último con menos vigor que el resto de los inmortalizados. Al fondo de la foto, superpuesta, en una imagen onírica que no existe en la realidad, aparece ante el ojo reminiscente del que mira la foto, el

mural pintado en la pared de la fábrica que estaba al lado de la escuela. En él Evita se luce en su tradicional imagen de perfil de foto quemada, mientras su pelo se va convirtiendo en una multitud ululante, de la cual emergen carteles que no dejan vislumbrar lo que tienen escrito. En el recuerdo la cara está mirando hacia la derecha, hacia la Escuela de Bellas Artes, y a la izquierda de la multitud, las palabras " UN DÍA VOLVERÉ Y SERÉ MILLONES", ocupan toda la pared de arriba abajo.

Una foto en blanco y negro y un mural, también en blanco y negro. ¿Porqué todo en esos colores? ¿Veían las cosas en blanco y negro estos pequeños hijos de la burguesía, acuartelados en su escuela? ¿Hemos encontrado una primera pequeña aproximación estética? Podría pensarse que sí, sin poder sacar ninguna conclusión definitiva, porque, contraponiendo otra versión a esta hipótesis, el multicolor era una constante en las multitudinarias manifestaciones que recorrían y adornaban las calles de Buenos Aires, esos primeros años de los setenta.

¿Es la alegría una estética? ¿Era la alegría una estética? ¿Fue la alegría estética la que hizo que también Leonardo Favio pasara de sus blancos y negros, a otros colores en el "Juan Moreira", en esos años? Fueron muchos los que pasaron del blanco y negro al arcoiris en esos años, para terminar después en un fundido a negro y en un "Soñar, soñar" ¿definitivo?

Eran en blanco y negro los obreros de Carpani. Y... ¿cómo eran los obreros de estos siete que vemos en la foto? Sin duda en colores, muchos de ellos habían aprendido hacia poco el peronismo, viendo a la gente cruzar el río Matanza el 17 de noviembre de 1972; viendo a los jóvenes de clase baja y a los obreros mayores junto a las viejas, que llevaban entre sus manos doradas cabezas de Eva, guardadas durante muchos años en remotos lugares de la memoria popular. Luego, estos obreros pasarían a los murales: murales en las fábricas, murales en las escuelas, murales en los parques, murales

en las villas. Murales, murales, murales, el realismo peronista invadiéndolo todo. Basta de paisajes interiores, basta de surrealismos, basta de depresiones que no conducen a nada.

¡Murales! Con los colores radiantes de la Revolución Peronista, y el sol del 25 que viene asomando.

Y pasaron los días, pasaron los gritos, pasaron los colores...

Alguien, perdido en el culo del mundo mira otra foto en blanco y negro que está en la tapa de una revista: la del personaje de la novela de terror: Es feo, de cara fea; los ojos no se le ven porque están tapados por unos anteojitos oscuros - negros podríamos decir -, redondos, y con marco de metal. Tiene puesta una gorra tipo Afanancio, a cuadros, y levanta una mano con un pistolón que se parece a los trabucos que usaban los piratas. El que mira la foto en el culo del mundo piensa que el arma es de la época de los piratas y se le ocurre que si quisiera escribir una novela de terror, tendría que ponerse a estudiar un poco sobre armas porque, pese a haber estado en la gloriosa Jotapé, los únicos conocimientos que tiene sobre el tema son los que le quedaron de las figuritas que coleccionaba de chico.

Y aquí, en el culo del mundo, la foto que mira lo aterriza en algún lugar de su cuerpo. ¿Será por la posición de la pistola, levantada a media altura? ¿Y qué quiere decir "a media altura"?. Porque la mano del hombre de los anteojitos oscuros sostiene la culata frente a su pecho; el caño del arma sube perpendicular a la tierra y termina a la altura de la visera de la gorra. El personaje tiene la boca abierta como si gritara, como si diera órdenes, como si insultara, como si dijera: "¡Parate ahí, hijo de puta!", o "¡No rajen mierdas!", o "¡Vamos a reventarlos a todos!", siempre con signos de admiración, porque todo lo que dice el hombre en el monólogo imaginario que inventa el que está mirando la foto, es a los gritos.

El que mira piensa que esa pistola sólo se jus-

tificaría en un enfrentamiento de regulares dimensiones que, dicho así, sin poderlo describir, le parece algo abstracto, pelotudeces; la foto lo único que le transmite es la idea de que hay un combate, la acción parece transcurrir en un paisaje que le hace recordar el que rodea las piletas de Ezeiza, sobre todo esa parte que se desvía por un camino de asfalto, hacia la derecha de la Riccieri y que, dando una vuelta, llega hasta un playón central; después, el camino sigue, bordeado por unos hermosos árboles. Le parece que son así, hermosos. Piensa en las piletas de Ezeiza y piensa en cómo estarán y piensa de nuevo en el culo del mundo.

Además de la gorra de Afanancio, las ropas que usa el hombre son lo que el que mira la foto podría definir como ropas de pobre: un gabán que le recuerda el suyo de la secundaria, de solapas anchas, estilo Mao, que a él le parece que ya estaba pasado de moda en la época en que se tomó la fotografía que mira; debajo de la prenda, que usa desabrochada, se ve una polera que el personaje lleva metida adentro del pantalón, el cual, desde uno de los extremos de su cintura, deja sobresalir una lengua de tela con ojales, que se abrochan en los botones que existen en la parte opuesta. Cree que ese modelo de pantalón se llamaba Saint Tropez.

El hombre de los lentes ahumados es una colección de ropajes y accesorios que alguna vez estuvieron de moda: gorra, gabán, polera, anteojitos, pantalón Saint Tropez, y le hacen pensar que su indumentaria es como los anillos que hay en los troncos de los árboles, cada uno de una época distinta; esta idea le gusta y le parece que es superior a las "de regulares dimensiones" y "a media altura". Toma una lapicera que está sobre la mesa y anota debajo de la foto, sobre un margen de la revista: "En el culo del mundo sus ropas eran como los anillos del tronco de un árbol, cada una de una época distinta". Lo vuelve a leer y sonríe.

# Bigornia de titanes

## Presentación de dos célebres discursos del Ministro Ivanissevich en versión completa

Por Gustavo A. Bruzzone

Leídas en el 2001, y en el contexto de esta revista, las opiniones del Dr. Oscar Ivanissevich acerca del arte moderno parecen escritas, a propósito, con la finalidad de potenciar un estereotipo; es decir: tienen más el estilo de los “diálogos apócrifos” de Laurita Pinedo que lo que son: la opinión de un funcionario peronista que se desempeñó como ministro de educación de la Nación en dos momentos de la historia de nuestro país y, aunque el tema pueda ser remanido, en “honor a la memoria” no está de más reiterarlo en esta ocasión.

De las gestiones de Ivanissevich nos interesa destacar que al final de los años '40 libraba una suerte de cruzada personal contra las vanguardias —especialmente la abstracción— similar a la que el nazismo había librado en Alemania y que, al comienzo de los '70, fue cómplice en fogonear el proyecto lópezrreguista para “erradicar de zurdos” al Movimiento Peronista, colaborando puntual y estratégicamente mediante la “depuración” de la Universidad de Buenos Aires al designar como interventor al nazi confeso Alberto Ottalagano para cumplir esa tarea en los tiempos del gobierno de María Estela Martínez de Perón. Ambas son actitudes que en mucho definen al personaje pero de las que no podemos extraer conclusiones que se puedan exportar, sin matices, al peronismo como un todo. Por eso, y pese al lugar que ocupó en dos momentos distintos de la “evolución” del peronismo, Ivanissevich no lo representa porque el “fenómeno” es mucho más extenso en el tiempo, amplio y complejo siendo imposible de ser sintetizado con algún grado de homogeneidad definitiva; ni de la evolución del discurso —o “los” discursos— de Perón se podría extraer una conclusión

unívoca, porque la contradicción es la esencia, casi “sentimental” o maquiavélica, que lo alimenta. En consecuencia, sería incorrecto deducir que en sus opiniones se expresa la opinión “del peronismo” acerca de la adhesión a alguna estética. Decir lo contrario sería faltar a la verdad histórica. Pareciera que se debe hablar de “estéticas” en tensión permanente y mutando. Y así, a modo de ejemplo, como en los setenta vimos la dicotomía de la “Patria Sindical” con la “Patria Socialista”, en el plano de las adhesiones estéticas Ivanissevich hace su contrapunto con el arte que defiende Ignacio Pirovano. Sin embargo, también es claro que el peronismo pese a su amorfa y amplia base de reclutamiento, se encuentra estéticamente mucho más cerca de las ideas de Ivanissevich que las de Pirovano, y mucho más si pensamos en el propio Perón.

Los diferentes textos que se publican en este número ubican el problema con absoluta objetividad, anunciando la necesidad de otros trabajos de mayor aliento para seguir abordando esta cuestión poco visitada —especialmente desde sus consecuencias— por los investigadores locales.

La similitud del discurso de Ivanissevich, especialmente, con el del nazismo a propósito de lo estético es notable, con la diferencia de que mientras que para él el arte moderno representado en las vanguardias era “morboso” para el oficialismo nazi era “degenerado” (“Entartete Kunst”).

Entre 1910 y la década del '20 floreció en Alemania un inusitado entusiasmo privado y del público en general por el arte contemporáneo. En Halle se estableció un museo dedicado a él y otros en Berlín, Essen y Francfort conformaron secciones especiales para mostrarlo. En la década del '30 con la llegada al poder del Nacional

Socialismo esto se modificó abruptamente. Hacia 1929 se había constituido un grupo llamado "Liga de combate por la cultura alemana" que agudizó una campaña de desprestigio contra el arte moderno al que consideraban "un crimen contra el pueblo alemán". Directores de museos y curadores fueron despedidos y cerca de 16.000 obras de arte de todo tipo fueron removidas de su exhibición al público. Muchos artistas que hasta ese momento eran respetados, formaban parte de academias o dictaban clases en las universidades fueron obligados a modificar sus estilos o, directamente, a dejar de producir; otro tanto ocurrió con las temáticas de las exposiciones o el objeto de los trabajos de investigación que debían referirse, básicamente, a la exaltación de los valores de la "nueva Alemania" en el marco de una producción artística exclusivamente realista.

El intento pedagógico y de propaganda más ambicioso para neutralizar los efectos de las vanguardias se inició con una exposición inaugurada en Munich el 19 de julio de 1937 que se llamó, precisamente, "Entartete Kunst" ("Arte degenerado") y que, en los años siguientes, recorrió otras doce ciudades de Alemania y Austria con gran difusión, asistencia de público y apoyo del gobierno. No es casual que a la muestra inaugural haya concurrido el propio Adolfo Hitler quien, el día anterior, había inaugurado en esa misma ciudad, la "Gran exhibición del arte alemán" ("el bien") que, pendularmente, venía a representar un "exorcismo de la maldad" representada por las obras de arte "degeneradas". La importancia que la exposición tuvo para los alemanes se debió, claramente, a la inclinación e importancia que "su Führer" le otorgaba al arte desde su vocación frustrada de pintor antivanguardista.

El presidente de la Cámara del Reich de Artes Visuales, Adolf Ziegler, decía en la inauguración de la muestra de "Arte degenerado": "Nos encontramos hoy en una exhibición que contiene sólo una

parte de lo adquirido con los ahorros duramente ganados por el pueblo alemán y que fuera exhibido como arte por un importante número de museos a lo largo de toda Alemania. Alrededor nuestro podemos ver la monstruosa descendencia de la locura, impudicia, ineptitud y desviación degenerada. Lo que esta exposición ofrece inspira en todos nosotros horror y disgusto."<sup>1</sup>

El texto del catálogo de la exposición, basado en el panfleto antimodernista "Limpiando el templo del arte" de Wolfgang Willrich, abunda en expresiones como las de Ziegler de estructura elemental y didáctica cargadas, permanentemente, de retórica antisemita. También se transcriben párrafos de discursos de Hitler que específicamente se refieren al tema, como, por ejemplo: "Obras de arte que no son capaces de ser comprendidas en sí mismas porque requieren para justificar su existencia de la información pretenciosa contenida en un libro -hasta que al final encuentran a alguien suficientemente intimidable para tolerar con paciencia semejantes estúpidas e imprudentes tonterías- no tendrán lugar nunca más para el pueblo alemán".<sup>2</sup>

Se puede concluir en consecuencia en la siguiente afirmación: Ivanissevich coincidió plenamente con las ideas estéticas antivanguardistas de los nazis. Ahora ¿por qué lo vinculamos con la posición antivanguardista desde la derecha si desde la izquierda tenemos manifestaciones de igual grado de descalificación? Porque el peronismo e Ivanissevich, muy especialmente a lo largo de toda su vida, se encuentran vinculados desde su origen a manifestaciones totalitarias desde la derecha y no desde la izquierda.

La reproducción completa de los discursos de inauguración de los salones nacionales de 1948 y 1949 es una contribución para la comprensión de la manera en que los artistas en actividad y los que se estaban formando en aquel momento pudieron relacionarse con el peronismo y hasta qué punto esas manifestaciones oficialis-

tas pudieron generar en ellos una reacción en la producción de los años posteriores. Sin esta variable pareciera que es imposible entender el informalismo de finales de los '50, la Nueva Figuración y todo lo ocurrido en los '60 especialmente en la actitud "gorila" desatada luego del golpe de estado del '55. Romero Brest, por ejemplo, es paradigmático en ese sentido. La variable "peronismo", a partir del derrocamiento, como sinónimo de "mal gusto" es clave en el desarrollo de las artes visuales argentinas con una proyección que llega hasta nuestros días. El "gusto de los argentinos", en general, viene definido por esa variable en el rechazo o la adhesión, omitirlo es algo así como reiterar, en su espíritu, las leyes que prohibieron escribir o decir, por ejemplo, "Perón" o "Evita".

Amén de su aporte en el terreno de la cirugía, la producción de Ivanissevich en el terreno cultural e intelectual es amplia y su influencia llega hasta nuestros días como fuente de inspiración de variados proyectos, aunque muchos de ellos, muy probablemente, no contarían con su aprobación. Cuentan, por ejemplo, de la fascinación que Osvaldo Lamborghini tenía por un verso de él que dice:

"La Patria no es colchón  
para vagos ni haraganes  
es bigornia de titanes"<sup>3</sup>

Lamborghini le habría propuesto a sus compañeros de la revista *Literal* sacar otra que se llamara: "La bigornia", cuyo lema sería: "Contra la hoz y el martillo comunista ¡La bigornia peronista!". Años después, y conociendo esta anécdota, Lindner y Cippolini pensaron en llevar a cabo un proyecto sobre la misma base; en este caso la revista se iba a llamar: "La nueva bigornia: el órgano más inflamado del peronismo deformista". La tapa del primer número iba a ser una fotografía de autoría de Alberto Goldenstein —a propósito de una muestra que en la fotogalería del Centro Cultural San Martín se estaba llevando a cabo en ese momento— que diría: "Inaugura A.G.: semillero de morfinómanos"; otro titular era: "¡Se acabó el pituquerismo!"; por último una fotografía de Sergio De Loof con la leyenda: "Cajetilla ahora se dice fashion".

Notas:

- 1) "Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany", Stephanie Barron compiladora, VVAA, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1991, pág. 45.
- 2) *Idem*, pág. 376.
- 3) Bigornia: yunque con dos puntas opuestas. También: los guapos que andan en cuadrilla para hacerse temer. (Bigornio: guapo que anda en cuadrilla).

## Taller Obra Gráfica Carla Rey

Gráfica experimental y digital  
Clínica de obra  
Jornadas teóricas  
de arte contemporáneo

4712-3118  
crey@interlink.com.ar

## Obra Gráfica Espacio de Arte

Inauguración Sábado 6 de octubre  
"Instrucciones para deshojar  
una margarita"  
Dolores May - Patricia Salas

**Bacano.** Armenia 1544. Palermo Viejo  
Lunes a viernes de 11 a 20 hs.  
Sábados de 11 a 18 hs.

# Arte morboso para psiquiatras

(DR. OSCAR IVANISSEVICH (1895-1976), MINISTRO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN ENTRE 1948-1950 Y 1974-1975)

Discurso del Dr. Oscar Ivanissevich inaugurando el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas (1948) <sup>1</sup>

La Secretaría de Educación patrocina por primera vez e inaugura hoy el Salón Nacional de Artes Plásticas. Este salón es en verdad el trigésimo octavo, pero su organización dependía antes del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

Por ser el primer Salón Nacional de la Secretaría de Educación, nos creemos obligados a comenzar por el principio.

Estamos reunidos en una de las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes y conviene decir lo que esto significa. Arte bella, dice el diccionario de la Academia, es cualquiera de las artes que tiene por objeto expresar la belleza. Y agrega: se da más ordinariamente esta denominación a la pintura, a la escultura, la arquitectura y la música.

¡Expresar la belleza! Está muy claro. ¡Expresar la belleza no es expresar la fealdad, la anormalidad ni la perversión! ¡Perversión del cristalino de la retina del centro visual, de las ideas, del corazón o del alma!

El hombre es un arco tendido entre tierra y cielo. Pero tendido para el bien, para la belleza.

¡Para volar hacia el ideal, la superación, la divinidad! No para arrastrarse como una serpiente entre el fango de las lacras y las aberraciones.

¡La nefasta manía del cubismo, del futurismo, del fauvismo y del surrealismo, ha sido la manía de los audaces y de los anormales que querían singularizarse de algún modo!

Siempre hay una vanidad que explotar, y la credulidad y la estupidez humana siguen siendo infinitas.

No olvidemos, por otra parte, que los factores antisociales que vigilan todos los caminos y uti-

lizan todos los recursos están empeñados en envilecer el gusto estético del pueblo.

Quieren alejarlo, apartarlo de la belleza, que es lo único capaz de inspirar acciones constructivas y esencialmente humanas y sociales. Por eso han tratado y tratan todos los días de mezclar en el arte formas patológicas que emponzoñan las reservas morales estéticas.

En medicina hablamos con frecuencia de un tumor magnífico, de una hermosa lepra, de un bellísimo caso de retinitis hemorrágica, o de un precioso quiste hidatídico o hasta de úlceras que se besan. Pero esto está dentro de lo enfermo, de lo patológico. ¡Esto no es normal, no cabe en el campo de las bellas artes!

Cada cosa en su lugar. De un lado lo normal, del otro lo anormal, lo patológico.

Por eso hemos coincidido con el jurado de este salón, cuya labor aplaudimos, porque ha sabido guardar el límite entre lo normal y lo enfermizo.

Ya hemos andado lo suficiente como para recordar el olvido total y no siempre piadoso que cayó sobre los futuristas del verso y la prosa. Pronto caerá la lápida definitiva sobre los pueriles y los mentirosos que no pudiendo destacarse de otro modo se singularizan poniendo ojos a las piedras y dedos a las paredes.

El arte verdadero determina bienestar, felicidad y no repugnancia. Y bien, señores: Desde hace treinta y ocho años, al comenzar la primavera, es decir cuando triunfan la belleza y la vida, el Salón Nacional realiza su certamen. El público de esta ciudad, después de admirar un año entero el progreso alucinante logrado por el Gobierno de la Revolución en las cosas materiales, en el mundo de la técnica, de la industria, de la riqueza, tiene ocasión de penetrar en ese otro mundo más sereno, más luminoso y probablemente más duradero que es el reino de la belleza y del arte.

Centenares de obras artísticas expuestas aquí nos dicen que nuestros pintores, nuestros escultores, nuestros dibujantes y grabadores han trabajado en el silencio y en la modestia de sus ta-

lles persiguiendo un ideal. A la vez que este Salón oficial y tradicional abren y abrirán también sus puertas otras salas, en generoso alarde de fuerzas artísticas, exhibiendo más cuadros, más esculturas y más grabados de otros artistas que por una u otra razón no han podido exponer aquí. Ayer en la tarde tuvimos ocasión de comprobar con gran alegría cómo el arte verdadero llega a la escuela y la embellece. En el Colegio Nacional Domingo F. Sarmiento una exposición de grabados donados por artistas argentinos hace honor a los artistas y a la organizadora de ese museo vivo, netamente argentino.

En esta competencia de belleza hemos abierto también las puertas de las escuelas, y la banda rumorosa de chicos y de chicas viajan por los caminos de la Patria. Ellos verán los paisajes de nuestra tierra maravillosa y comprenderán así sin que nadie se lo explique la grandeza de nuestro porvenir y el fundamento de nuestra gran esperanza.

En octubre abriremos el Salón de los maestros argentinos que comparten la tarea del aula con el placer de la paleta y de la tela. ¡El año próximo tendremos el Salón de los jóvenes!

En cada inauguración, al hacer el balance, se nos plantea el interesante problema de si, a la par que se acrecienta la producción artística en sus cifras, aumenta su valor. Tenemos sobradas razones para decir que sí y sentirnos halagados y orgullosos al ver que progresa el número de los artistas argentinos no solamente en la Capital de la Nación, sino también en todo el país. Al propio tiempo aumenta, con toda justicia, la estimación que se hace de ellos dentro y fuera de la Patria. Pero es éste aspecto que no podemos dilucidar ni deseamos discutir. Es un problema de crítica que los artistas mismos deberán resolver, para saber si están satisfechos de su obra y si, como hombres, como argentinos, como artistas, tienen derecho de decirse en el secreto de su conciencia que han cumplido con su deber. "¡Hay un juez prisionero en cada hombre que jamás prevarica ni calla!"

Parecerá extraño que hablemos aquí del cumplimiento de los deberes de un artista, como artista, y todavía agreguemos como argentino. ¿Acaso el artista, en el ejercicio de su genio, no es absolutamente libre? ¿Acaso el arte, como la ciencia, reconoce banderas y no es la obra y el patrimonio de toda la humanidad?

Es cierto que los resultados del trabajo artístico

enriquecen a la humanidad de todos los siglos y podemos gozar con la contemplación de obras de arte, cualquiera que sean las patrias de sus autores; así parecerían borrarse las fronteras. Pero no es menos cierto que el artista es un producto infinitamente complejo de una sociedad y ha recibido de ella una riqueza en enseñanzas de maestros, en cultura, en inspiración y probablemente en ayuda directa o indirecta. No sería justo ni digno que el artista, so pretexto de que el arte es libre, se desinteresara de su país y de su ambiente y no se preocupara de la repercusión que puede tener su obra, y aislado y hostil a su tiempo y a su pueblo, hiciera de su arte o bien un entretenimiento egoísta o bien un arma o un veneno para la sociedad en la que vive. Así como el artista es un producto o, si queremos decirlo mejor, un hijo de su pueblo, el arte no es una isla desierta, sino en un país poblado y civilizado, es una función social.

El conjunto de los artistas de una nación constituye una fuerza social que para que no se esterilice o se pierda debe actuar armoniosamente con las otras fuerzas sociales, las tradiciones, las costumbres, la religión, la historia, la economía misma del país.

Nadie, y el artista menos que nadie, vive ni muere por sí solo. Todos vivimos para todos, y si pudiera llegar un día en que todos nos desinteresaríamos de todos, en que un alma no pudier clavo es el que no tiene vocación. El que se siente artista dirá: ¡Me siento artista!

Pero soy hombre y como tal sometido a las leyes morales. Soy de mi tiempo y de mi tierra, he recibido de Dios el genio y de mis hermanos la cultura y las posibilidades de dar gloria a mi Patria y de devolver a la sociedad en que vivo los bienes de que me ha colmado. Debo ser, digo, un inspirador de grandes sentimientos, un sembrador de ideas sanas, que enseñe a los otros hombres no el individualismo egoísta de un diletante, que se goza y se pierde en un arte antisocial, sino la solidaridad y el amor, que han sido la inspiración de los grandes artistas en todos los tiempos, en todos los países y en todos los géneros.

El gobierno que dirige el Excelentísimo Señor Presidente de la República, General de Brigada don Juan Domingo Perón, a quien me cabe el honor de representar en esta magnífica reunión de señores del espíritu y la belleza, después de haber consolidado la independencia económica de la Nación y asegurado el bienestar de las

clases obreras, con las leyes e iniciativas valientes y eficaces, va a completar su tarea contribuyendo a la independencia de los obreros del espíritu con un Estatuto del que no hay antecedentes en ninguna otra legislación. Los artistas tienen una amarga experiencia de los discursos oficiales. Hasta ahora se les cubría de flores en todas las ocasiones que se trataba de ellos; mas, pasado el momento del elogio, caía sobre ellos una compasiva capa de olvido.

El artista, y lo mismo puede decirse del escritor y del hombre de ciencia, desesperanzado y descorazonado, se veía compelido a buscar en otras tareas los medios de vida que el ejercicio de su vocación no podía ofrecerle.

Es necesario acabar con esta injusticia. Los pueblos viven en la historia no por lo que hicieron sus banqueros, ni sus industriales, sino por la obra de sus artistas, de sus filósofos, de sus sabios.

Hemos afianzado en cien leyes, y adelantadas, los derechos de los trabajadores del músculo. Ahora vamos a afianzar los derechos de los trabajadores del espíritu, de la belleza, de la ciencia y del arte.

Sólo cuando hayamos realizado esta nueva etapa del progreso de la Patria habremos completado la Revolución. ¡Esta revolución argentina que como lo he repetido tantas veces, es la tercera revolución de sentido universal que propicia de verdad la justicia y la paz!

1) Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina. Año II, n° 29. Octubre de 1948 (Fundación Espigas)

Discurso del Dr. Oscar Ivanissevich inaugurando el XXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas (1949) (1)

**T**erminada la ejecución del himno, que fue coreado por la concurrencia, el ministro de Educación, doctor Ivanissevich procedió a declarar inaugurada la muestra diciendo:

Hace un año, la Secretaría de Educación patrocinó por primera vez el Salón Nacional.

Primera vez, primera responsabilidad, primer paso en la ingrata tarea de clasificar ansiedades normales y anormales. Dijimos entonces que debíamos empezar por el principio para asumir la responsabilidad total.

Por eso leímos en el Diccionario: Arte Bella.

Arte Bella es cualquiera de las artes que tiene por objeto expresar la belleza. Expresar la belleza: Está muy claro: expresar la belleza no es expresar la fealdad, la anormalidad, ni la perversión.

El arte verdadero, el arte noble, el arte, produce bienestar, satisfacción, felicidad y no repulsión, ni repugnancias.

Y bien señoras y señores: Desde el año pasado nuestra responsabilidad ha aumentado.

Hoy es el Ministerio de Educación el que asume la responsabilidad de presentar esta muestra y frente a ella debo repetir una vez más nuestra opinión clara, definida, precisa e invariable.

Desde el siglo primero, desde el año primero, desde el día primero del mundo, el hombre mostró, exhibió siempre todo lo que podía agradar, atraer, provocar admiración y ocultó cuidadosamente sus miserias, sus lacras y sus pústulas.

El desarrollo de las artes dio la nota saliente de la cultura humana y en los museos del mundo han triunfado y triunfarán hasta el fin de los siglos todos los que aprisionaron la belleza en las líneas de un cuadro o de una estatua. En esa época, que se señala ahora con el nombre de época de la belleza clásica, los que fracasaron buscaban refugio en menesteres más humildes y caían en el piadoso olvido que otorga el anonimato. Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto, el arte morboso, el arte perverso, la infamia en el arte. Son éstas etapas progresivas en la degradación del arte. Ellas muestran y documentan las aberraciones visuales, intelectuales y morales de un grupo, afortunadamente, pequeño de fracasados.

Fracasados definitivos e incorregibles que no se resignaron a aguantar en el anónimo su dolorosa miseria, tal como si un leproso en el período más repugnante de su mal saliera a exhibirse haciendo gala de sus tumores ulcerosos supurantes.

Con éstos anormales, estimulados por la cocaína, la morfina, la marihuana, el alcohol y el snobismo, se pueden constituir tres grupos. EL PRIMERO: el de los que, conducidos por sus aberraciones traducen espontáneamente sus delirios, sus angustias y sus fugas; EL SEGUNDO: el de los que utilizados por las fuerzas destructivas del extremismo sin Dios y sin Patria, tratan de quitarle al pueblo hasta el último refugio espiritual: el de la belleza. Así pretenden arrebatarse al hombre hasta la última gota de amor para arrojarlo en las

garras del odio; EL TERCERO: el más pequeño, el de los artistas vergonzantes indefinidos que repiten sin conocerla la historia de Petronio al Conde Lucanor: "Señor Conde, dice Petronio: tres hombres burladores se presentaron a un Rey y le dijeron que eran muy buenos maestros en fabricar paños y especialmente que hacían un paño que todo hombre que fuese hijo de aquel padre que todos decían vería el paño, más el que no fuese hijo del aquel padre que él tenía y que las gentes decían, no podremos ver el paño". Como nadie quería denunciarse como hijo bastardo o ilegítimo, todos vieron el paño que no existía. Y lo vieron hasta en las personas desnudas.

Lo mismo ocurre con los pseudo entendidos que se erigen en críticos de arte y estropean el espíritu de los pocos avisados.

Me decía una persona, mirando un catálogo del llamado arte abstracto: esto me causa sorpresa y risa, pero yo no digo nada porque "muchos entendidos" me lo recomendaron. Falta la valentía moral para decir lo que se siente. Pero hay que reaccionar y hacer reaccionar al pueblo. Ya no es posible repetir sin caer en falsedad flagrante: "a usted no le gusta porque no entiende".

¿En qué museo clásico del mundo triunfa el arte morboso? En ninguno. Las galerías del mundo se sobrecogen de horror ante la penetración de esas muestras de la perversión humana que sólo sirven de doloroso contraste a la belleza eterna.

La era del fraude debe terminar también en el arte y la verdad triunfante debe imponerse. El pueblo debe saber que todo lo que en pintura o en escultura no satisfaga la ley de la armonía, que triunfa en la naturaleza, es artificioso, falso, fraudulento. Nada de explicaciones retorcidas para justificar las aberraciones de los ojos, del cerebro, y del corazón. La belleza del mar, del bosque y del cielo no necesitan explicaciones. No necesitan entendidos. No necesitan abstracciones.

El arte morboso, el arte abstracto, no cabe entre nosotros, en este país en plena juventud, en pleno florecimiento. No cabe en la Doctrina Peronista, porque es esta una doctrina de amor, de perfección, de altruismo, con ambición de cielo sobrehumano. No cabe en la Doctrina Peronista porque ella nace en las virtudes innatas del pueblo y trata de mantenerlas, estimularlas, exaltarlas. Porque el pueblo quiere la verdad y quiere lo bello. Lo bello, que es el resplandor de lo verdadero. Porque el pueblo sabe lo que es lindo y sabe lo que es feo. Porque el pueblo no

sabrà explicar porqué es lindo o por qué es feo, pero separa netamente, tajantemente, al primer golpe de vista lo verdadero de lo falso, lo auténtico de lo simulado, lo natural de lo artificial, lo sano de lo enfermo, lo normal de lo anormal. Lo atractivo de lo repugnante, lo vivo de lo cadavérico, lo muerto de lo putrefacto.

Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido, que admira la belleza con todos sus sentidos.

Estas manifestaciones anormales de la expresión humana tienen cabida en los libros de patología donde se estudian las anomalías psíquicas y físicas. El error está, pues, en mostrar en una exposición de flores, las úlceras y las pústulas leprosas. Cada cosa en su sitio porque si no propiciaríamos el caos.

El arte morboso cabe en los anaqueles de los psiquiatras, pero no cabe en nuestra vida normal, en equilibrio de salud física y moral con ansias de perfección.

En los libros que estudian las pinturas que ejecutan los débiles mentales, los locos constitucionales y los alienados se describen las aberraciones de todos estos ejemplares de hospicios, y si se ahonda en la vida social se descubre sin esfuerzo que entre estos anormales excluidos los mistificadores, los simuladores y los estafadores, triunfan las medusas sexuales en una proporción que espanta.

Todos estos ejemplares de la última etapa de la desintegración moral de los pueblos en decadencia pretenden sorprender la buena fe del pueblo repitiendo la historia de Petronio.

El arte abstracto. Última expresión de los desorbitados anormales. Abstenerse es apartarse de los objetos para entregarse a la consideración de lo que se tiene en el pensamiento. El arte es realidad aprisionada, con forma y límite. Arte abstracto debería ser entonces la tentativa de aprisionar en límites con forma lo que no tiene límite ni forma. Cabe mayor ingenuidad o contradicción. La belleza tiene forma, límite, contorno, armonía. Por eso es que el arte abstracto no tiene belleza, porque lo abstracto resulta de la enajenación y la enajenación se aparta de la realidad. El arte es realidad, si no, no es arte.

(1) Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina. Año III, n° 52; octubre de 1949 (Fundación Espigas).

# No más que un metro

Por Laura Batkis

**D**urante la década del '90 en la Argentina se produjeron una serie de discusiones que intentaron clasificar los rasgos característicos del arte de fin de siglo. El debate teórico propagó su voracidad discursiva en numerosos artículos y publicaciones donde se intentó patentar la marca de este "arte nuevo".

La posibilidad de plantear una estética menemista es insistir en esa manía prontuarial que intenta investigar las posibles relaciones entre las preferencias sexuales, religiosas o políticas y la producción artística. Como si el nombre fuera la garantía de la existencia, fuimos testigos de la súbita aparición de un arte gay, arte de mujeres, y otros calificativos que intentaron delimitar, estudiar, y disecar el arte para convertirlo en un producto congelado. Nombre, etiqueta, marca, lista de componentes y al freezer. Con fecha de vencimiento y libro consagratorio incluido. Se habla de los '90 como algo que "ya pasó". En el momento en que algunos de ellos recién empezaron a encontrar una imagen propia, ya fueron premiados, aplaudidos, y rápidamente consumidos. Es como si la avidez del mercado y del coleccionismo se hubiera indigestado.

Consagrar a un artista, usarlo y tirarlo a la basura de la indiferencia y el olvido es una forma de corrupción: ahogar, antes de que nazca, todo

intento de generar un discurso propio. Y esa modalidad, que incluye al menemismo, no se separa del estado de timba generalizada en el que se juega el destino de los argentinos desde hace ya varias décadas.

Creo que la mayor parte de los artistas que fueron protagonistas en aquellos años, trabajaron a partir de la memoria personal, trazando, tal vez sin saberlo, una estrategia de supervivencia que les permitió eludir el malestar del entorno. La intimidad del afecto, los recuerdos personales y ese no poder ver más allá de un metro de distancia, -ratificando la frase pronunciada por Marcelo Pombo en una conferencia en la que participó en la Fundación Banco Patricios- fue la manifestación más honesta de una resistencia pacífica, trazando el perímetro de un hogar en el que solamente se podía confiar en el sentimiento de la amistad como la única base sólida de un terreno firme. Los artistas de aquella década reubicaron el arte lejos del soborno del intelectualismo hueco, y más cerca de la vida, intuyendo, tal vez, que lo personal también es político. Como cuando Feliciano Centurión nos decía, en aquella última muestra suya en el ICI, que "El amor es el único camino", transformando la rutina insoportable de lo inmediato en un proceso alquímico del barro convertido en oro, un acto estético que les permitió, a todos ellos, trascender el inevitable desamparo de aquel fin de milenio.

## Grupo Psicológico de Buenos Aires

Psicoanálisis con niños, adolescentes y adultos

4383-3558  
15-5337-9732  
gpba@mail.com

## ¿Necesitás diseñar tus invitaciones y catálogos?

Entonces comunicate al 4833-3243  
mirthabermegui@interlink.com.ar

Quiero hacerte la mejor propuesta

además  
diseño de logotipos - papelería folletería  
afiches - avisos - servicio de películas -  
cromalines - impresión offset y digital

# La Novia-Noria

Notas acerca del "Gran Vidrio" de Marcel Duchamp.  
Última entrega (continuación ver ramona 15 y 16)

Por Remo Bianchedi

## 5. Inscripción desde lo alto

"Mezclar fotos y textos /  
Hacer una especie de folleto".  
Marcel Duchamp.

"Especie de Vía Láctea, color carne, que rodea desigualmente los tres pistones". Los tres "pistones" son los encargados en este acto de transmitir los espasmos mecánicos de la Novia los Solteros. Por forma y función remiten a los gigantescos tableros de los estadios de foot-ball en donde se marcan los goles. El medio por el cual se transmite un mensaje. Duchamp llamó a los tres pistones.: "Redes", porque "las órdenes del Ahorcado Hembra" pasan al través.

Ignorando semejante claridad Carrouges aventura que la Novia (Mariée) es el nombre con el que en Francia se llama a una avispa cuya costumbre después de aparearse con el macho lo devora. Razón por la cual afirma que "la Inscripción desde lo alto" es el estado anterior de la Novia: "la crisálida".

Para Roché, en cambio, su significado es polimorfo: "la Causa de las Causas, una Trinidad de Cajas Vacías".

Vestido transparente de la Novia  
El Enfriador en vidrio transparente  
La línea de horizonte.

"Ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que/ no tenga cara, ni reverso; ni arriba, ni abajo".  
Marcel Duchamp.

"El enfriador será de vidrio transparente. Varias láminas de vidrio, unas encima de otras". El enfriador de "aletas o de agua, expresa gráficamente, que la Novia, en lugar de ser solamente un témpano sexual, rechaza cálidamente (no castamente) la atropellada oferta de los Solteros".

"A pesar de este enfriador no hay solución de continuidad entre la máquina soltera y la Novia.". El enfriador define a la puesta al desnudo como una "operación de corriente alterna".

Esta superposición de delgadas láminas de vidrio es la demarcación de un territorio, de una jerarquía inhóspita, congelada.

Un poco más arriba del enfriador y sobre la línea que traza el horizonte (la división del Vidrio) se encuentra yacente el endurecido vestido de la Novia.

## Los solteros

Ubicados en el extremo inferior izquierdo del Vidrio, los Solteros dominan la región llamada "Matriz de Eros y/o Cementerio de Libreas y Uniformes".

Sus formas "imperfectas, mensuradas (rectángulo, círculo, paralelepípedo, arco simétrico, semi-esfera)", "no tienen con respecto a su destino carácter de situación medida".

"La Novia tiene un centro de vida, los solteros no. Viven gracias al carbón (gas, aire cálido) u otra materia prima obtenida no por ellos sino de su no-ellos.". En cambio la novia se autogestiona. No depende. Pende. Cuelga.

Los solteros incapaces de superar o modificar su destino adoptan formas mecánicas para simular efectos mecánicos. Freud definió a la psiquis como una maquinaria, en este caso, la Novia, es una máquina que “transforma el amor en mecanismo de muerte.”-

Los Solteros se presentan como un conjunto lamentable de estructuras huecas, Novia-dependientes, haciendo gala de un poder o suficiencia que nunca es suficiente, porque no poseen tal poder o tal suficiencia.

Esta maquinaria soltera es a su manera un “emblema de soledad rigurosa” (Carl G. Jung) que en principio trabaja por su cuenta y no forma escuela. Los Solteros sexualmente indiferentes pueden comprenderse como vasos comunicantes y aceptando la interpretación de Arturo Schwarz “como alambiques (vasos herméticos) en donde el iniciado persigue la transmutación de la materia en espíritu.”. “No todo lo que es oro reluce.” (Manu- Chau).

Dos son los elementos naturales (agua y gas) que convulsionan sistemáticamente a la Máquina Soltera.: “...una especie de chorro de agua llega de lejos en semicírculo, por encima de los Moldes Machos”. Fuerza invisible que produce la puesta en movimiento del “Molino de Agua”. Esta fuerza es llamada por Duchamp: “La Cascada”.

El gas (corriente de aire cálido) luego de inflar a los Solteros escapa a gran velocidad por los veinticuatro “Tubos Capilares”. Ellos según Duchamp, “están encargados de cortar el gas en pedazos e inducirlo a disfrazarse como 24 agujas finas y sólidas para que éstas se conviertan en una niebla hecha de mil lentejuelas de gas escarchado. Tras despedazarse el gas de esta manera, cada lentejuela al conservar en sus mínimas partículas el tinte macho, liberado al salir

de los tubos, tiende a subir...”.

Las “Sombrillas” se ocuparán en alterar este recorrido en subida.

Las Sombrillas

“Los Tamices del aparato soltero son/ una imagen invertida de la porosidad”.  
Marcel Duchamp.

Llamadas también “Tamices”, las Sombrillas son siete formas cónicas agujereadas en el centro. “La primera está horizontal, y recibe las lentejuelas cuando éstas salen de los tubos capilares.”. uniendo los centros de las “Sombrillas” con una línea se obtiene una semicircunferencia.

La función de estos auténticos coladores es la de corregir la libertad de las lentejuelas. “La corrigen igual que una hoja de papel demasiado enrollado y que desenrolláramos varias veces en sentido contrario. Hasta el punto que: se produce un cambio de estado de las lentejuelas. Ya no pueden conservar individualidad alguna y se reúnen todas después de haber atravesado el último Tamiz.”. Las lentejuelas “pierden el conocimiento” en su travesía a través de los tamices a causa de los continuos cambios de rumbo. Se disuelven y al modificar su estado de “lentejuelas más ligeras que el aire” en “diseminación líquida”, se salpican “cada una a sí misma.”.

Espasmo que las reduce a “un instinto de cohesión” y, “sin solicitar ninguna dirección” se depositan en el Ventilador. Allí es donde se conservan las “cualidades externas de las lentejuelas disueltas.”, en un “líquido denso que al ponerse el Ventilador en movimiento es obligado a transformarse” en una sustancia que “recuerda la glicerina” y que es “inflamable”.

Por la “Cuesta del desagüe” con forma de tobogán en espiral el gas se precipita y estalla tres

veces. Cada estallido es la resonancia de cada florecimiento de la Novia. Tres son sus florecimientos.

Los tres estallidos se escuchan en la "Región de las Salpicaduras" para culminar en una "Pesa móvil con nueve agujeros". Esta pieza será la encargada de canalizar y conducir en forma ascendente el esperma explosivo.

#### Carreta-trineo-trampa

"El Carro es libre de toda gravedad".  
Marcel Duchamp

El Vidrio es además un receptáculo de sonidos. Sonidos que se nombran: el ruido del automóvil que sube la cuesta, los nueve disparos, el adagio del Molinillo de Chocolate, el "Peso" que cae como bombas arrojadas sobre el blanco, las tres explosiones de gas, el gong del "Combate de Boxeo", las letanías de la "Carreta", y así. Un otro Kaddish: " Vida lenta-/ círculo vicioso-/ Onanismo-/Horizontal-/Tope de vida-/Vida soltera considerada como brinco alterno sobre ese tope-/ Brinco-quincalla de vida-/Construcción barata-/Hojalata-/Cuerdas-/Alambre-/Toscas poleas de madera-/Excéntricas-/Volante monótono-".

Canto, también, de Sirenas.

La "Carreta" es un carrito con patines en vez de ruedas que se desliza por una canaleta o "riel subterráneo". Atravesada la Carreta por un eje guarda en su interior al "Molino de Agua" quien entra en funcionamiento por la acción sorpresiva de la "Cascada".

La Carreta se mueve además de derecha a izquierda por la "inversión de frotamiento. El frotamiento del patín sobre el riel (en lugar de cambiarse en calor) se transforma en fuerza de vuelta, igual a la fuerza de ida."

Este fenómeno, por llamarlo de alguna manera, está relacionado con las características naturales de las varillas de metal que dan forma a la Carreta. Este material es "metal emancipado horizontalmente, es decir que tiene un peso pero que una fuerza que actúe horizontalmente sobre la Carreta no debe soportar este peso (el

peso del metal no se opone a una tracción horizontal)."

El movimiento de ida-vuelta está determinado por un mecanismo de pesas "en forma de botellas de marca o botellas de marca Benedictine", que no fue "pintado". Cada una de estas pesas, cuatro o cinco, está atada por un piolín a los patines y, al caer, obligadas por la Ley de Gravedad tirarán de la Carreta. Por razones inherentes a su "composición celular" las pesas pueden subir, pero adormecidas, desplomarse nuevamente.

Recuerdo un texto de Franz Kafka: Strafkolonie (La Colonia penitenciaria).

#### El Molinillo de Chocolate

"Composición chocolate/ sombra oscura con ocre amarillo tostado \_ negro 1".  
Marcel Duchamp.

A pesar de ser parte central de la mitad inferior del Vidrio el Molinillo de Chocolate cumple una función por demás reducida.

Nadie sabe de donde proviene el chocolate que muele el Molinillo. La fuerza que lo impulsa es giratoria y espontánea. La fórmula: "El Soltero tritura su chocolate por sí mismo." . Con estas mismas palabras Duchamp tenía pensado hacer imprimir a manera de "membrete comercial" una "marca de fábrica" en papel "satinado y coloreado."

El Molinillo está construido con los siguientes elementos: "Chasis estilo Luis XV niquelado", los "rodillos", la "corbata de color resplandeciente provista en las cuatro esquinas de puntas muy puntiagudas (como todas las corbatas)", "la bayoneta que sostiene a las Grandes Tijeras" y, "Las Tijeras".

Las Tijeras unidas a la Carreta cortan el viaje ascendente del gas transmutado en líquido inflamable.

El Molinillo es una de las pocas figuras integradas al Vidrio que han permanecido inalteradas por su autor desde sus bocetos primerizos hasta su emplazamiento definitivo.

Ahora les toca no ver a los "Testigos Oculistas".

Los Testigos oculistas

"Ganar tiempo".  
Marcel Duchamp

Presentados por tres círculos ("tres planos") vistos en perspectiva renacentista, los Testigos se encuentran en la parte extrema derecha de la mitad inferior del Vidrio. Algo más arriba hay un círculo pequeño "el Mandala" que según la idea original debería haber sido una lentilla de aumento incorporada. Nada fácil ejecutar los Testigos, "para copiarlos tuve que hacer platear el Vidrio, después recortar el dibujo y raspar los que formaba parte de él. La cosa duró al menos unos siete meses puesto que se trataba de algo muy minucioso y requería una gran precisión. A fin e cuentas se trataba de una óptica de precisión."

En el territorio oculista la "Salpicadura" muta en "Escultura de Gotas", ambas figuras no pintadas.

Ya los Testigos se "ven" a lo lejos. Seguimos sufriendo por el costado derecho del Vidrio, hacia arriba. El gas convertido en gotas pasa a la parte superior. Vuelve.

"La Escultura tras haber quedado deslumbrada a través de los cuadros oculistas se convierte en imágenes de gotas, de sí mismas. Cada una de ellas atraviesa el prisma conocido bajo el nombre de "Sistema Lincoln-Wilson". El prisma produce un efecto óptico que hace ver a la izquierda el retrato del Presidente Wilson y, a la derecha el del Presidente Lincoln." Este sistema nunca fue "pintado" sobre el Vidrio. Sin embargo su función persiste en ser la de posibilitar que la imagen de las gotas pase "entre dos estados de la misma figura".

Es el instante en que la imagen de las gotas se convierte en un rayo de luz que golpea la bola negra del "Juglar de Gravedad" y, da comienzo al "Combate de Boxeo".

Juglar o Manipulador de la Gravedad

"Lo posible sometido, incluso".  
Marcel Duchamp

Inscripto también como "Cuidador de la Gravedad" forma parte del elenco no-pintado del mecanismo.

Hipotéticamente situado sobre la línea de horizonte en el extremo derecho dibujado con la apariencia de un resorte fijo a una base redonda de tres patas. Terminado en una especie de canalleta por donde debería circular la "bola negra".

Hay personas que opinan que el Juglar es un autorretrato- ready-made. Un alter ego. Un sustituto. Una broma.

En las "notas generales para un cuadro hilarante" Duchamp acota : "limitarse a poner tres pies al saltimbanqui porque hacen falta tres puntos de apoyo para el equilibrio estable. Sólo dos darían un equilibrio inestable."

"...el péndulo de perfil y, el inspector del espacio/ régimen de la Gravedad./Ministerio de coincidencias./Departamento (o mejor): Régimen de coincidencia, Ministerio de Gravedad, Avispa=Propiedades: secreción de la gasolina amorosa por ósmosis, olfato o sentido que reciba las ondas de desequilibrio de la bola negra, la materia de filamentos encerrada en una jaula aislada donde transcurrirán las tempestades y los períodos bonacibles de la avispa. La materia de filamentos lame la bola negra a su antojo. Manipulador de Gravedad/ (suprimir centro)/ Hacer la vaca de muelle (a estudiar)/ Quizás??/ Manipulador/ (cuidador)/ de Gravedad./ Completándose ambos términos./ Estudiar las tres caídas: / Después de la del centro, el móvil salpicará el gas vuelto líquido y llegado al pie de las cuestas./ Dirigir estas salpicaduras que han de servir para la maniobra del Manipulador de la Gravedad. (Combate de Boxeo)".

El combate de Boxeo

"El cuadro en general, no es sino una sucesiva de variaciones sobre "la Ley de la Gravedad".  
Marcel Duchamp.

De la existencia del Combate de Boxeo sólo dan constancia notarial algunas notas y un dibu-

jo fechado "1913".

En el año 1955, durante una entrevista filmada con James J. Sweeney, Director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, Duchamp aclara que "...el Combate de Boxeo es un dibujo enteramente geométrico y mecánico que yo tenía previsto para el Gran Vidrio. Pero no lo utilicé y su sitio quedó vacío en el cuadro. No era exactamente lo que yo deseaba."

El movimiento de este "mecanismo de relojería" comienza con el choque de una "bolita de combate" contra tres puntos colocados sobre tres cimas: "salida-choque de la bolita en la primera cima. Disparo del sistema de relojería y caída en B. Segundo ataque muy brusco-choque en la segunda cima y arranque del primer ariete. Caída en C. Directo a la tercera cima-arranque del segundo ariete.

Al bajar los dos arietes el Juglar de la Gravedad salta como resorte y se eleva hasta rozar la "llama consistente" que significa el deseo de la Novia.

En su girar los arietes "arrastran el vestido de la Novia" y, el Juglar se lanza a danzar.

Después "ya no se hablará de los Solteros ni de puesta al desnudo."

Región de la Escultura de Gotas

"Un mundo en amarillo= Subtítulo General".  
Marcel Duchamp

Primera constelación de la zona superior del Vidrio. "Como los "Nueve Tiros" y las "Sombras proyectadas", la región de la Escultura de Gotas está hecha de puntos y de sombras luminosas, a la manera de las que aparecen en los mapas astronómicos". Octavio Paz.

Para Duchamp son "...puntos formados por la Salpicadura tras haber quedado deslumbrada a través de los cuadros oculistas, cada gota sirviendo de punto y devuelta espéjicamente a la parte superior del Vidrio al encuentro de los nueve trazados (Nueve Tiros)."

La Escultura... es el gas en estado sólido.

La Escultura...tampoco fue "pintada".

Fue pensada.

Las Sombras proyectadas

"No hay colores".

Marcel Duchamp.

Segunda constelación no "pintada" sobre la cual Duchamp hace referencia en una nota escrita alrededor de 1913.

"... la ejecución de un cuadro por medio de fuentes luminosas y dibujo de las sombras en esos planos siguiendo simplemente los contornos reales proyectados...es por lo que se refiere a la parte del Vidrio superior comprendida entre el horizonte y los nueve agujeros (los nueve disparos)/ Sombras proyectadas formadas por salpicaduras/ saliendo de abajo como ciertos surtidores/ agarran formas en su transparencia".

Los Nueve Tiros

"Es el instrumento de la indiferencia".

Marcel Duchamp

Los Nueve Tiros, tercera y última constelación del Vidrio resultaron de los impactos obtenidos por fósforos de madera embebidos en pintura y disparados por un cañón de juguete. Tres veces, desde tres puntos de vista diferentes.

"De más o menos lejos, sobre un objetivo. Este objetivo es en suma una correspondencia del punto de fuga (en perspectiva). La figura resultante será la proyección (de destreza) de los principales puntos de un cuerpo tridimensional. Con un máximo de destreza esta proyección se reducirá a un punto ( el objetivo)."

El operativo se repite nueve veces.

Final de partida

Sonaron los nueve disparos. Ya sonaron. El tiempo, dimensión invisible, "orden de lo no-consistente" fue puesto al desnudo.

Terminé.

Listo, chau.

(Córdoba, Cruz Chica)

# Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

“Confrontaciones”

Enio Iommi

Carmelo Arden Quin

3 de octubre al 3 de noviembre

Quintana 325 PB.

4813 - 8828

[delinfinitoarte@hotmail.com](mailto:delinfinitoarte@hotmail.com)

# Pequeño Daisy Ilustrado

## Algunas palabras

A los lectores de ramona:

Se aceptan nuevas acepciones, definiciones, reflexiones, citas, frases hechas, sobre las palabras editadas, como también, pedidos de definiciones de palabras específicas. Escribir a daisy@2vias.com.ar

Toda participación es bienvenida

ícono

\* para explorar el contenido, simplemente haga click en un ícono que represente su área de interés.

\* construcción material, de un símbolo. Este símbolo, en su forma nueva de ícono se corporiza y representa metafóricamente - y visualmente - distintos momentos de un contexto histórico determinado. Por ejemplo, la sopa Campbell, ícono del pop art, etc.

\* para los ortodoxos rusos es una imagen de la virgen o de los santos representada sobre madera siguiendo recetas muy antiguas. Sabemos que los ortodoxos se separaron de los católicos porque ellos no quisieron cambiar sus tradiciones ni las formas ni conceptos que siempre existieron en la religión. Por eso los iconos se pintan de la forma que se pintan y no se puede de otra. El iconógrafo es un ser que después de ser bendecido por el obispo puede empezar a pintarlos.

Se cree que las vírgenes y los santos son de una belleza tan grande que ningún ser humano los puede reflejar. Por eso las caras se afean y tienen formas rígidas. Los iconos fueron cambiando y encontramos varias corrientes según su ubicación geográfica, pero nunca cambiaron su esencia ni el modo de realización.

\* la imagen sagrada, el ICONO litúrgico, representa principalmente a Cristo. No puede representar a Dios invisible e incomprensible; la Encarnación del Hijo de Dios inauguró una nueva 'economía' de las imágenes.

\* iconos argentinos: Maradona, Gardel y Perón

\* Evita

\* mojón chino, eterno ming

héroes

\* ¿los hay?

\* ilustre guerrero.

\* el que muestra coraje.

\* generalmente una figura masculina, personaje principal de una obra dramática o literaria.

\* figura central de un evento, período o movimiento.

\* persona cuyas hazañas se consideran irrepetibles e inalcanzables.

\* figura mitológica o legendaria, generalmente de descendencia divina, dotada de una gran fuerza o habilidad.

\* suele llamarse héroes a los excombatientes de las guerras.

\* el ídolo y el héroe se entrecruzan en el presente. El primero es divino y el segundo terrenal aunque hoy se le dice "ídolo" a cualquiera. Léase Borges o Rodrigo el cuartetero.

\* los héroes solían permanecer en la memoria mediante inmolaciones repentinas (semáforos oportunistas que te dejaban en verde para siempre, mientras que ahora sólo duran temporalmente a partir de la barata ilusión inmortal.

\* cuando veo esos rojos De la Vega, esos De la Vega, también siento nostalgia; nostalgia del tiempo de los primeros héroes extinguidos, que morían y ya. Es que aspiraron tanto Superman (medicina predilecta del American Way of Life), que se creyeron tanto la historieta como para crucificarse con vocales y consonantes y todo eso (the end).

Esos rojos, esos colores subyacen en las capas de la historia, mientras que en las obras actuales percibimos el resultado de la sobreexposición gradual de los colores/héroes anteriores (efecto luz nórdica).

Entonces, soñamos o tal vez extrañamos esos tiempos de juguetes y palomitas.

\* ...el personaje mítico presenta el aspecto físico del hombre de la calle y este último se parece a su héroe...el hoy fugaz es tenue y es eterno, otro cielo no esperes...casi todas las estrellas legendarias del celuloide, cuyas tumbas se veneran aún treinta años después de su muerte, han sido sustituidas por el "anti..." el mundo ha cambiado y es testigo de la transformación producida en la imagen del hombre.

\* mordido por una araña radioactiva, ¡El estudiante PETER PARKER adquirió la fuerza y agilidad proporcionales de un arácnido! armado con sus asombrosos lanzadores de red , el renuente superhéroe combate a siniestros supervillanos, tratando de salir adelante, ¡Y de mantener una semblanza de vida normal!

\*"Oí decir que Alejandro Dumas poblaba su mesa de trabajo con pequeños muñecos de cartón

que llevaban el nombre de sus héroes y a medida que los iba matando – pistoletazo o estocada – los hacía desaparecer de un papirotazo. Para que no le pasara lo que a Pontón du Terrail , que en el tomo dos de una de sus obras dio muerte a uno de sus personajes y luego lo hizo reaparecer en carne y hueso, vivo y saludable, en el tomo dieciséis."

Juan Carlos Onetti

\* ¿los héroes de los héroes, no son acaso el resultado de la velocidad actual?

Paul Virilio

real

\* reality show

\* su majestad real

\* siempre hay un motivo real para brindar... con sidra real.

\* lo real es regio.

\* la moneda española, "por un real" .

\* salario real

\* que existe de hecho, que es verdadero.

\* en matemática : número real

\* nada es real

\* real es todo

\* solamente es real lo que cada uno percibe como tal, la realidad es subjetiva

\* como el cuentapropismo de la vida en interperie, como la negociación entre la ficción y el interior de la heladera, digo el erotismo es lo

real de la vida

\* nuestro primer contacto con la realidad es sentimental y practico; se nos hace interesante cuando se carga de significados

\* estamos bien, las imágenes y la realidad son terribles. Desde mi trabajo veía la humareda de la explosión en el pentágono. Dicen que habría + de 10000 afectados en NY,

\* real es la guerra que se avecina

\* en los años 91, tal vez 92, veía cada tanto CNN, Pasaban una publicidad del mismísimo canal de noticias. Era un video bastante largo, duraba varios minutos, con una música arrolladora, hecha para orquesta y coro, tipo Shostakovich o Stravinsky Durante el video se veían imágenes dinámicas o estáticas de la vida real; el Asia, Africa, ataques, bombardeos, protestas, represiones policíacas. Al final aparecía un cartel en blanco y negro y cesaba la música. Decía: "A real world, a real Drama"

\* real es la organicidad, los odios animales, los abismos inaccesibles por la vida y por la condición humana. Lo que no se construyó por la metáfora. Lo que no es el habla, no es el desplazamiento simbólico. Abrí la TV, en estas siniestras, horriblemente fascinantes imágenes del horror encontramos lo real. Cuando el odio no puede desplazarse por la palabra, por el arte, por -insisto- por la simbología, y se convierte en acto, cuerpo mata el cuerpo, al honor de los dementes criminales, cumpliendo su "esperanza demencial". Lo virtual es la "casa del hombre", es lo creado por el hombre, lo que vale la pena cuidar y defender, aunque tenga graves errores. Su destrucción nos lleva a lo real. Voto por la construcción, dura, fatigosa, algunas veces desesperante por lo virtual, contra el horror

\* Cezanne aun se sentía ligado a lo real. "mi método", decía, " es el odio por la imagen fantástica; es realismo, pero un realismo lleno de grandeza; es el heroísmo de lo real"

\* la ficción una vez más se ha visto superada la semana pasada con el atentado en New York. No estuvieron ni Superman, ni Schwarzeneger

cuando "realmente" se los necesitaba.

\* REAL, lo que se impone. Después se fue complicando con el psicoanálisis, con la epistemología, con la ciencia. Ahora, en el hablar cotidiano, cuando queremos designar a lo real (como era antes) algunos decimos "la real realidad".

\* la verdad final del universo capitalista utilitario y desespiritualizado es la desmaterialización de la propia «vida real», su transformación en un espectáculo espectral.

\* no se trata sólo de que Hollywood recree la apariencia de una vida real, carente del peso y la inercia de lo material: en la sociedad del capitalismo tardío, una «vida social real» adquiere en sí misma características de una farsa, con nuestros vecinos comportándose en la vida «real» como actores y figurinistas. Slavoj Zizek, The Matrix, o las dos Caras de la Perversión

\* todo lo real es racional.  
Hegel

\* lo que doy a la realidad es la palabra.  
Jose Antonio Marina

\* nuestros cuentos imaginarios extraen de la realidad su sustancia.  
Hans Christian Andersen

\* "Hay dolencias peores que las dolencias Hay dolores que no duelen ni en el alma pero que son dolorosos mas que los otros Hay angustias soñadas más reales que las que la vida nos trae, hay sensaciones sentidas solo con imaginarlas Que son más nuestras que la propia vida Hay tanta cosa que sin existir, Existe, existe demoradamente, Y demoradamente es nuestra y nosotros... Por sobre el verde turbio del amplio río los circunflejos blancos de las gaviotas... Por sobre el alma el agitar inútil De lo que no fue, ni puede ser, y es todo. Dame mas vino, porque la vida es nada."  
Fernando Pessoa

\* "Existen dos clases de hombres: aquellos que duermen y sueñan de noche y aquellos que sueñan despiertos y de día... esos son peligro-

sos, porque no cederán hasta ver sus sueños convertidos en realidad..."  
Lawrence de Arabia

\* el terrorismo no es sólo un fenómeno político, es también un fenómeno artístico. Se da en la publicidad, en los media, en el reality show, en el media pornográfico. Lo único que queda por hacer es darle al otro un puñetazo en la cara para despertarle. Es la imagen del niño ciego, sordo y mudo de los 50 que estaba totalmente aislado del mundo y que era sacado de su aislamiento a golpes: el sobresalto le devolvía el habla. Ahora es evidente que en las periferias el diálogo es reemplazado por la violencia. El puñetazo es el inicio de la comunicación: es un puñetazo lo que devuelve a la realidad cuando se carece de palabras. El arte está ahora en ese punto. La tentación terrorista del arte se ha establecido en todas partes. Una exposición que hubiera sido ese puñetazo en los cincuenta o en la era victoriana, no es hoy ya más que marketing. Todo se ha hecho, es cierto, a pesar de Auschwitz. Uno nunca debería olvidar la pregunta de Adorno: ¿es posible la poesía después de Auschwitz? Tras el final del arte abstracto, tras toda esa gente que todavía era gente culta, nosotros tartamudeamos de horror ante el horror revelado en Auschwitz e Hiroshima.  
Paul Virilio, 1999.

\* por un lado, la realidad virtual constituye la reducción radical de nuestra experiencia sensorial en toda su riqueza, ni siquiera a palabras, sino a la mínima serie digital del 0 y el 1 que permite o

bloquea la transmisión de la señal eléctrica. Por otra parte, este mismo artefacto digital genera una experiencia «simulada» de realidad que llega a confundirse completamente con la «auténtica» realidad. Esto pone en tela de juicio el concepto mismo de «auténtica» realidad. Como consecuencia, la realidad virtual es, al mismo tiempo, la reafirmación más radical del poder de seducción de las imágenes.  
Slavoj Zizek, The Matrix, o las dos Caras de la Perversión

\* ¿No es posible que la ideología se encuentre en la creencia misma de que más allá de los límites del universo finito existe una «auténtica realidad» en la que hay que adentrarse?  
Slavoj Zizek The Matrix, o las dos Caras de la Perversión

\*se trata de desacreditar la realidad.  
Dalí

En la construcción de estos términos colaboraron, Alejandro Chomsky, Anahí Cáceres, Carla Maglio, Carlos Huffman, Claudia del Río, Daniel Abate, Daniel Faure, Daniel Trama, Diego Meleiro, Debora Ben Shoam, Doddy Meyer, Eduardo Imasaka, foro Galería Blanca, , Lux Lindner, Marco Bechis, María Calderari, Marina De Caro, Marcela Veinsten, Marta Zatoryi, Natalia Lipovetsky, Nazarena Pereyra, Nilda Rosenberg, Paula Grandío, Ricardo Watson, Roberto Jacoby, Sandro Pereira, Virginia Becerra.

extraído del Diccionario de certezas e intuiciones ©texto inédito de Diana Aisenberg

**Acrílicos Madison**     **\$2,90**  
x 60 cm<sup>3</sup> cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

# Distorsiones entre la crítica “MG” y la crítica “A”

Respuesta al Café ramona y primer esbozo de un manifiesto por la ocupación legítima de los espacios públicos

Por Santiago García Navarro

Interpelado por el siempre punzante Café Ramona —esta vez, el que se publicó en el número 14—, y por muchas personas con las que estuve dialogando últimamente o a las que escuché hablar en encuentros públicos, voy a intentar, aunque con retraso, analizar algunos aspectos del estado actual de la crítica de arte en la Argentina desde un punto de vista, digamos, sociológico.

Cuando, en el artículo que vio la luz en *Vía Libre* en marzo último y que tantos enigmas abrió en la mente de Gustavo Bruzzone, me referí a los teóricos jóvenes que estaban acompañando el surgimiento y consolidación de diversos espacios alternativos en Buenos Aires y las provincias, cometí, lo confieso, una burda generalización terminológica. Debo dejar en claro, igualmente, que el exiguo espacio que un periódico otorga a sus articulistas induce fatalmente a tales generalizaciones. La culpa es, sin embargo, del que acepta ese lugar.

Al oponer, en una ecuación extremadamente simple, la teoría a la praxis artística, puse en igualdad de condiciones a los que de diversas maneras piensan sobre arte y escriben. Atajo impropio que refería tanto a críticos como a curadores, historiadores de arte, artistas y otros que, por falta de título más específico, podríamos llamar escritores.

¿A quiénes me referí? La verdad es que en ese momento no pensé en nadie en particular, sino que me dejé guiar, más bien, por la sensación de que había varios colegas que trabajaban de un modo u otro dentro de ese circuito. Puedo formalizar esa lista ahora, con el temor, sin embargo, de que mi memoria traicionera olvide algunos nombres. Pienso en Fernando Farina,

Rafael Cippolini, Andrés Duprat, Carlota Beltrame, Rodrigo Alonso, Marcelo Pacheco, Patricia Rizzo, Andrés Denegri, Eva Grinstein, Fabiana Barreda, Valeria González, Julio Sánchez, Jorge La Ferla, Laura Batkis y, perdonen, en mí mismo. Los críticos de otras generaciones, salvo alguna que otra excepción, no siguen de cerca el devenir de la escena local. En esta lista minúscula entrarían, creo, Graciela Taquini, siempre atenta a los nuevos medios; Ana María Battistozzi, ahora más ocupada en trabajar para la Secretaría de Cultura del GCBA; Alina Tortosa, desde su página en *The Buenos Aires Herald*; y Jorge López Anaya, que últimamente ha manifestado interés por la generación más nueva de artistas desde un lugar institucional, actuando como nexo entre el escenario dominante —Arte BA o el Premio Banco Nación, por caso— y el circuito emergente. (Espero no estar omitiendo nombres tampoco aquí).

Ahora bien, la articulación de este grupo tiene sus particularidades, y me temo que son en buena medida problemáticas.

Pimero: existe una más o menos clara divisoria de aguas entre las artes visuales “tradicionales” y las relacionadas con las nuevas tecnologías, divisoria que afecta directamente el trabajo de la crítica y la teoría. Esta escisión hoy bastante incomprensible establece dos campos de circulación fundamentales, que se tocan sólo en aquellos casos en que un artista o crítico se anima a atravesar la frontera. No entiendo por qué, por ejemplo, la excelente Muestra Euroamericana de Video, Cine y Arte Digital es una actividad que todavía convoca a un núcleo muy cerrado de gente, más afín a las artes audiovisuales que a las visuales. Tampoco entiendo por qué los ciclos de video arte y cine organizados por el Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Be-

llas Artes, el ICI o la Alianza Francesa se circunscriben a un radio igualmente restringido.

Si bien creo que es importante que existan centros, espacios para la crítica o encuentros que profundicen la investigación sobre los medios relacionados con las tecnologías más recientes, me sorprende que se mantengan en las márgenes del circuito de arte. ¿Cómo es posible cuando, cada vez más, los artistas incorporan a su producción sonidos, imágenes en movimiento o herramientas digitales?

En este contexto, si hay algo que enlaza las artes visuales tradicionales con las tecnológicas es la llamada pintura digital, que conceptualmente no es otra cosa que la pintura tradicional hecha con píxeles en lugar de pinceles, como diría Martín Kovensky. Se trata, sin duda, de un reduccionismo muy poco interesante. Me parece clave, entonces, que estimulemos más decididamente, desde la lectura y la circulación de las obras, el cruce entre todas las manifestaciones artísticas.

Segundo: los espacios destinados por los periódicos al comentario sobre artes visuales se asignan y distribuyen de manera bastante arbitraria. Vía Libre, por ejemplo, es un suplemento dedicado al tiempo libre y el entretenimiento. Terreno poco apto para hacer crítica, suscitar debates intelectuales o plantear asuntos relacionados con las políticas culturales. Yo, con la esporádica complacencia de mis sucesivos editores, me ocupé de ello, pero soy consciente de que no respondo al mandato ideal del suplemento. (Así que, quizás, el arbitrario sea yo). Creo que Fabián Lebenglik, desde Radar, está sujeto a parecidas restricciones, aunque en su página de los martes tiene el terreno bastante menos acotado.

Los medios tampoco son plurales. Lebenglik, por suerte, de tanto en tanto deja lugar a otros articulistas, como Valeria González. Pero basta pensar en la sección Arte de La Nación para darse cuenta de hasta qué punto puede radicalizarse un monopolio. Desde hace cerca de

quince años escriben allí las mismas cuatro personas. Y a pesar de los intentos por incorporar voces nuevas -como Marcelo Pacheco, Inés Katzenstein, Rodrigo Alonso o Eva Grinstein- la sección consigue mantenerse en un autismo crónico. Ninguno de estos últimos pudo escribir más de cuatro o cinco artículos en esas páginas, que por otra parte son el blanco más generoso que un medio de circulación nacional concede a la crítica de arte. Bueno, sí, yo he escrito más en esa "área restringida", pero sólo por el hecho de que, siendo un colaborador que trabaja dentro del diario, estoy más "a mano". Como contrapartida, tengo que reconocer que el diario nunca interfirió en mis opiniones.

Estos y otros desajustes son, obviamente, consecuencia directa de las políticas editoriales. En ninguno de los principales diarios argentinos la sección consagrada al tema difiere demasiado del soporífero formato centrado en la reseña. (Me refiero, en concreto, a la página de los sábados de Clarín, la de los martes de Página 12, la de los domingos de La Nación y, por épocas, también la de Vía Libre).

Esta crítica-objeto, ideal tanto para el consumidor posmoderno como para el burgués histórico, es el correlato editorial de la tipología clásica de la muestra porteña (por extensión, podríamos llamarla muestra-objeto, un engendro que se reduce a la junta -o rejunte- de algunas obras con el sólo efecto de ocupar un espacio y ser rápidamente deglutido; mera puesta en escena que, obviamente, supone la ausencia de un pensamiento vertebrador).

Esta crítica-objeto es la antítesis de un proyecto periodístico flexible y abierto. De seguir un criterio más atento a las exigencias del lector contemporáneo, las secciones de arte deberían estimular debates sobre temas de actualidad -son actuales incluso aquellos asuntos históricos que merecen una revisión desde el presente-, confrontar el discurso visual con los de otras áreas de pensamiento, y actuar con la suficiente perspicacia como para leer por detrás

de la noticia.

El suplemento dominical de Clarín es, en este sentido, excepcional, en tanto consigue una articulación más o menos interesante entre artes visuales, literatura, filosofía, sociología y otras disciplinas. Pero no es menos cierto que, en la pulseada, la literatura absorbe casi toda la atención editorial.

Ante este panorama, urge la aparición de otras revistas de artes (audio)visuales, además de Ramona, o de proyectos editoriales no convencionales que, como la Vox de Bahía Blanca o la neoyorquina Trans, sirvan, si se quiere también, de soporte para intervenciones artísticas.

Tercero: otro aspecto para considerar es cómo se articulan los espacios de reflexión teórica fuera de los medios, y que relación se entabla entre el adentro y el afuera de ese lugar de poder. La respuesta instantánea es: tal articulación es nula. La gente que trabaja en las carreras de Historia del Arte y de Sociología de la UBA –salvo, una vez más, contadas excepciones– conforma una sociedad algo menos que endógena. Es cierto, sin embargo, que cuando intenta expandirse fuera de sus propios confines, choca, entre otros problemas, con la falta de apoyo económico, lo que impide la indispensable circulación de las investigaciones universitarias. A este respecto, el ejemplo más contundente de falta de inserción pública son las ediciones anuales del CAIA, una extraordinaria empresa que pocos conocen.

Por otra parte, los estudios universitarios se centran en el arte argentino que ya puede calificarse de histórico. Sólo un pequeño porcentaje atiende a la producción más reciente. Por supuesto, no estoy diciendo que la historia del arte sea innecesaria. (En este sentido, me parece más que alentador que entre el año pasado y éste se hayan editado libros de Andrea Giunta, Ana Longoni, Mariano Mestman y Guillermo Fantoni, entre otros, que vienen a revisar en profundidad los mitos que se construyeron alrededor del arte argentino de los años 60). Pero me pregunto por qué los críticos, docentes e investigadores de la UBA no organizan, por ejemplo, un seminario como el que Josefina Ludmer dictó este último agosto en el Rojas sobre algunas novelas publicadas en la Argentina durante 2000. La UBA contribuye poco y nada a la reflexión sobre el arte contemporáneo.

Cuarto: estamos afectados de un envidiable provincianismo. Los críticos y curadores extranjeros con los que hablo me preguntan invariablemente por qué no se los invita a que vengan a participar de discusiones o experiencias curatoriales. Creo, en primera instancia, que por falta de reacción de nuestra parte. Pero también, una vez más, me parece que arrastramos el problema de la escasez de recursos. Me da la impresión, de todas maneras, que algunas empresas e instituciones están mucho más dispuestas hoy que ayer a auspiciar este tipo de iniciativas. Trama y el flamante Ciclo Arte, Cultura, Tecnología, que coordinan Solé Nasi y Rodrigo Alonso, son dos ejemplos de esta favorable reacción. También Esteban Alvarez y Tamar Stuby han comenzado un ciclo de charlas públicas en la Alianza Francesa, que se inauguró con una discusión entre Bruzzone, Giunta, Marion Helft y la curadora de la Colección de Arte Latinoamericano de la Universidad de Essex, Gabriela Salgado. Gachi Hasper tiene entre manos un proyecto de intercambio con instituciones norteamericanas para críticos y curadores locales. Sé que Ernesto Ballesteros está tramando algo también.

Quinto: la crítica local se cruza pocas veces en espacios de discusión. ¿Qué actividades formales existen en esta línea? Las Jornadas de la Crítica, en el MNBA, organizadas por Jorge Glusberg (¿no se trata, acaso, de una de nuestras plumas más originales?); los Lunes de la Crítica, ahora en la NYU, organizados por Julio Sánchez; los Plácidos Domingos, a los que invita Roberto Jacoby; charlas abiertas como las que coordina Edward Shaw en la Universidad Torcuato Di Tella; otras charlas, mesas redondas o conferencias aisladas; poco más.

Pienso que la Asociación Argentina de Críticos de Arte podría cumplir un papel de primera importancia en la solución de muchos de estos problemas, puesto que fue concebida precisamente para armar una red de intercambios teóricos. Me parece entonces indispensable que replantee su función, porque hasta ahora ha demostrado muy pocos reflejos a la hora de incidir en la trama del arte local.

Sexto y final: si hay alguna falla dramática en el circuito es la falta de centros de formación en curaduría y crítica de arte contemporáneo, con la –creo que única– excepción de la Academia

del Sur. (Si, como me dijo alguien, esta escuela está haciendo un trabajo importante, se trata de un asunto a largo plazo. Habrá que esperar). La falencia se extiende, por cierto, a las escuelas de arte, por lo que creo que la acción inmediata tiene que centrarse en la creación o actualización de este tipo de instituciones.

No es un dato menor que tanto los críticos que provenimos del ámbito de las letras o de la comunicación social –un porcentaje, por otra parte, hartamente considerable– como los que estudiaron Historia del Arte en la UBA, estemos obligados a completar nuestros estudios de manera autodidacta. Después de pasar por la única cátedra de Arte Contemporáneo y otras dos que rozan ese territorio –Arte Argentino II y Arte Latinoamericano–, los propios egresados de la UBA tienen que hacer la especialización en arte contemporáneo por cuenta propia.

¿Y qué hay de los estudios curatoriales? La opción elegida por unas pocas personas es trasladarse a Estados Unidos o Europa para profesionalizarse en ese área. Pero lo que ha ocurrido en la mayoría de los casos es que los que se fueron no regresaron al país.

Veremos qué pasa con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), institución concebida desde el arranque no sólo como espacio expositivo sino, también, de capacitación de personal. Según me dijo Agustín Artega, su director, el museo actuará como "un catalizador en la reactivación del trabajo museográfico en Buenos Aires y todo el país".

Muy distinto al nuestro es el panorama de Brasil, donde hay una escuela "práctica" de curaduría en la Bienal de San Pablo. La Bienal alimenta, generación tras generación desde hace medio siglo, a curadores y directores de museos que consolidan la labor de las instituciones en ciudades como Rio, Belo Horizonte o la misma San Pablo. No es descabellado, aunque sí prematuro, imaginar al Malba cumpliendo en el futuro una función similar en la Argentina.

(...)

Una última consideración, que no viene sino a insistir sobre algunos puntos tratados más arriba. Conuerdo con Gustavo Bruzzone en que una obra crítica, un ensayo curatorial o un estudio de corte historicista suelen ser traba-

jos teóricos, pero nunca, o casi nunca, una reseña destinada a un medio. Hay que distinguir, pues, entre las efímeras reseñas que se escriben para un medio gráfico (para simplificar, crítica MG), de la crítica académica que estudia un aspecto determinado del arte con vistas a desentrañar su sentido, constitución, resonancias, relaciones, etcétera (crítica A). El hecho de que con tanta frecuencia se confundan las dos acepciones no viene sino a complicar la situación.

¿El crítico MG debería, como el que hace crítica de cine o teatro, abocarse a la valoración de las obras que se exponen periódicamente en un circuito determinado manipulando una, dos, tres, cuatro o cinco estrellas? ¿O, más bien, seleccionar las obras que le interesen e intentar una al menos modesta aproximación en el modo en que lo hace un crítico académico? ¿O, como propuso Emiliano Miliyo en una reciente intervención pública en la Alianza Francesa, hacer un paneo de lo que existe y considerarlo en su complejidad, sin erigir cánones arbitrarios?

Yo me volcaría por una mezcla de las dos últimas opciones, incluyendo de tanto en tanto algo de la primera. Pero la verdad es que no estoy muy seguro de nada. En la constante revisión que hago de mi propio trabajo, me veo ahora tendiendo a esta fórmula sincrética, sin estar seguro de que sea la mejor. Querría saber qué opinan otros, y especialmente los artistas. (Al mismo tiempo, confieso sentir cierto hartazgo ante la urgencia de escribir semana tras semana sobre exposiciones, políticas culturales o actividades demasiado diversas, siempre atento –y atado– a la realidad inmediata. Restricciones del medio que, por suerte, subsano colaborando en otros ámbitos, como esta Ramona).

Advierto también un consenso más o menos generalizado sobre la misión que la crítica debe cumplir en los medios, y debo decir que no la comparto en absoluto. Es sencillo: se exige de la crítica MG que actúe como la crítica A, porque esta última es casi por completo invisible para quien está en el circuito. Como dije, existen escasos proyectos editoriales en los que la crítica A pueda desarrollarse y exponerse, por lo que se esperan discursos perennes de quien apenas cuenta, con mayor o menor inteligencia, con mayor o menor profundidad, la noticia de la semana.

Ante esta situación, es natural que se caldeé un malestar general hacia la crítica MG. Entiendo que este malestar se suscite, también y mucho más precisamente, por el aburrimiento que provoca dicha crítica, pero creo que esto en parte es así porque, en un contexto como el nuestro, la crítica MG es obligatoriamente híbrida, polifuncional, esquizofrénica. Otras veces, la crítica es aburrida porque el articulista no puede sostener un nivel parejo semana tras semana —como no puede sostenerlo un artista obra tras obra—; porque por momentos no existe nada en el calendario que suscite reacciones favorables o adversas que convoquen a la pasión; porque, como también dije, no hay suficientes voces en un mismo medio como para entablar discusiones sobre un tema determinado; o porque, sencillamente, no hay talento. De todos modos, que exista este reclamo hacia la crítica en general me parece interesantísimo. Y creo que es parte de un creciente nivel de exi-

gencia hacia todos los actores del circuito. La aparición de la Fundación Proa, el Malba y los espacios alternativos para paliar el descalabro de los oficiales, la aparición de una revista como Ramona para paliar las carencias de la crítica, la aparición de Trama —y antes las becas Kuitca y el taller de Barracas— para paliar la obsolescencia de las escuelas de bellas artes, la aparición de la Fundación Espigas para paliar la dispersión de la memoria escrita, todo camina en una misma dirección de crecimiento. Otro gran paso hacia un mundo mejor consistirá en la "ocupación" legítima de los espacios oficiales por parte de la comunidad artística. ¿O acaso los museos y centros culturales municipales, provinciales y nacionales no nos pertenecen? Tengo la impresión de que se expande sin límites la toma de conciencia sobre este tema. Pero, como diría Kipling, ésa es otra historia.

## Cursos de Historia del Arte

# Página/12

Lic. Laura Batkis

Sección Artes Plásticas

4777-8915

laurabat@ciudad.com.ar

Cerviño y Sinclair

todos los martes

# Centro Cultural Recoleta

Pintura: el lenguaje secreto del arte  
Eduardo Médici  
Martes de 19 a 21 hs.

Dibujo de figura humana, anatomía  
artística y modelo vivo  
Jorge Meijide  
Miércoles de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura, un inicio fundamental  
Vivian Guggenheim  
Viernes de 19 a 21 hs.

Dibujo y pintura para adultos mayores  
Gladis Rubio.  
Jueves de 14,30 a 17 hs.

Escultura  
Omar Estela  
Viernes de 18,00 a 21,00 hs.

Curso intensivo de resina poliéster  
Lili Esses  
Domingo 28 de octubre de abril 10:30  
a 17:30 hs.

Curso intensivo de moldes de caucho  
de siliconas, látex y contramoldes de  
yeso para coladas de resina, yeso,  
cemento, etc.

Lili Esses  
Domingo 14 de octubre de 11 a 16 hs.

Safari de imagen nocturna  
Roberto Camarra  
16,17,18 de noviembre 19:30 a 21hs.

Fine art prints  
Carolina Santos  
Martes de 15 a 17 hs.

Taller de creación de imagenes  
Roberto Camarra  
Sábado 18 a 20 hs. Inicio 20 de  
octubre.

Curso de técnica fotográfica  
Roberto Camarra  
Domingos de 18:30 a 21 hs.

Taller de improvisaciónn en musica  
contemporanea  
Prof. Miguel Bellucsci.  
Sábados de 10 a 12hs.

## Cursos y talleres

Informes e inscripciones:  
martes a viernes de 16 a 20 hs y sábados de 11 a 19 hs.  
Junin 1930 1° piso. te: 4807-6340.  
e mail: cursosccr@sion.com  
www.centroculturalrecoleta.org

Con la presentación de este aviso  
recibirá un catálogo de regalo.

# Notas oblicuas

ANDREA GIUNTA. VANGUARDIA, INTERNACIONALISMO Y POLÍTICA. EL ARTE ARGENTINO EN LOS AÑOS SESENTA. ED. PAIDÓS, Bs. As., 2001.

Por Germán García

1 A fines de los '60, por encargo de la Ed. Jorge Alvarez, cuyo titular impulsaba Mandioca, el sello discográfico que difundía el rock nacional, hice un trabajo, que nunca se publicó, llamado De los ídolos al underground. Un libro de Di Nubila sobre el cine argentino, crítico con el peronismo, mostraba un reverso involuntario: la desaparición de nuestro cine en el mercado latinoamericano, la suplantación por el cine de los Estados Unidos. De paso, mostraba los "memes" que se proponían a la "juventud" y que, al poco tiempo, tendrían su réplica local. (La palabra "memes", que no creo que haga fortuna en España donde la memez es la estupidez, y un "memo" algo similar a nuestro desusado mamerto, fue acuñada por Richard Dawkins en su libro *The Selfish Gene*, en 1976, para describir lo que transmite, una imitación. La memética, como disciplina que estudia estos modos de transmisión, suena mejor. Un libro sobre el tema, prologado por el propio R. Dawkins, *La máquina de los memes*, de Susan Blacmore, 1999. Hay traducción.) No sé si la memez, pero los memes del rock nacional estaban en la ropa, en los nombres y en una fonetización deliberada, que atentaba contra la canción de cuna de una estampa y una "entonación" porteña, que en aquellos años se encarnaba para muchos en Julio Sosa. El mimetismo, desde el camuflaje que intenta confundirse con el paisaje al disfraz con la que el cazador mima su presa, muestra que la emulación es algo nada desdeñable a la hora de entender la "recepción" (Robert Jauss lo dice, me parece, cuando habla de la "imitación" francesa de la tragedia griega).

2. La palabra "política" es usada, por Andrea Giunta, en la forma precisa y difusa que tiene en la semántica del sentido común. Se trata de un conjunto de actos y de operaciones delibera-

das, donde se generan tensiones que vuelven patente la existencia de fuerzas antagónicas que luchan por decidir sobre el conjunto. Y es por esta palabra, política, que el libro de Andrea Giunta me condujo a otros actores, otros emuladores, que emergieron después de 1955.

Me refiero a los integrantes de la revista *Contorno*. Y, en particular, al trío formado por Carlos Correas, Oscar Masotta y Juan José Sebrelli.

El primero se aferró al modelo Sartre, al punto de convertirse en un incondicional de éste hasta el último momento de su vida, que concluyó por suicidio hace poco tiempo.

Oscar Masotta, supongo que por error, es omitido en el índice analítico del libro de Andrea Giunta, porque es nombrado —en referencia a un artículo de Roberto Jacoby— en tanto compilador del libro *Happenings*, publicado en 1967. Falta, por otra parte, el libro sobre el arte pop, donde Oscar Masotta reseña su "experiencia" en diversos talleres de artistas plásticos argentinos a los que llama los imagineros (Santantonín, Minujín, Puzovio, Squirru, Stoppani, Renart, Wells y Maza).

Oscar Masotta va de un replicante a otro, se comporta como el antropólogo inocente, mientras prepara su propia réplica de Jacques Lacan, cuyo ensayo general también ocurrió en el Instituto Di Tella en 1969.

Juan José Sebrelli, por su parte, después del hallazgo de Henri Lefebvre y su *Critique de la vie Quotidienne* publicado en 1947 (tuvo tiempo de leerlo, porque apareció en nuestra lengua mucho después) obtuvo el éxito con Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, a mediados de los sesenta. Pero no siguió al Lefebvre que, después de haber sido católico y marxista del PCF, se convirtió en uno de los inspiradores, desde su cátedra en Nanterre, de mayo del 68. Sebrelli buscó distintos temas que "desmistificar" (Mar del Plata, el fútbol, Eva Perón, los Anchorena, la modernidad misma), siempre como outside.

3. ¿Se trata de la originalidad contra la imitación?. La teoría de los memes (a lo que aludo de manera lúdica, para no entrar en los embrollos de las identificaciones y los ideales) no in-

cluye semejante memez. Se trata, para volver al término fuerte de Andrea Giunta, de la política mimética que se juega en cada circunstancia. Al describir los sesenta la autora dice: "Si a comienzos de la década la problemática dominante de los sectores de vanguardia, pasaba por la actitud experimental dirigida a la transformación de las estructuras, después de 1965 será cada vez más difícil pensar el arte y la vanguardia al margen de las preocupaciones y posicionamientos políticos" (pag. 37).

Es decir que se comienzan a perder los rasgos que la autora considera característicos de la modernidad (exaltación de lo urbano, perpetua desintegración, ambigüedad, angustia, necesidad de transformación del individuo y del mundo). En particular "en lo que atañe a los programas artísticos hubo una generalizada renuncia (sic) a un rasgo central en el paradigma de la estética moderna: la autonomía formal (autosuficiencia, anti-narratividad) como conciencia crítica oposicional" (pag. 35) ¿Cómo se explica este renuncio?. Las casi cuatrocientas páginas de Vanguardia, internacionalismo y política, con su admirable precisión de fuentes y su necesaria erudición, es el recorrido que conduce a una respuesta.

Para esto Andrea Giunta se vale de las coordenadas tridimensionales que se enuncian en las palabras del título. Hay que leer su argumentación.

4. El eje horizontal de las vanguardias (historia de más de un siglo), el eje vertical de la política (el peronismo, el golpe de 1955, la revolución cubana, la Alianza para el Progreso, la política cultural norteamericana) y el eje oblicuo del internacionalismo, en tanto horizonte de expectativa que comienza a formar Jorge Romero Brest desde 1948, en las páginas de Ver y estimar, que "aspiraba al establecimiento de valores a partir de la teoría, la historia y la estética, sin dejar de lado, por supuesto, la sensibilidad" (pag. 77).

Jorge Romero Brest, cuyo recorrido es crucial en la versión de Andrea Giunta, entendía "el acto de la creación" como el equilibrio entre la adivinación genial de individuo y las fuerzas colectivas que lo habían originado. En este sentido, era el producto de las fuerzas colectivas del pe-

ronismo, tensadas desde la oposición.

"El arte europeo –escribe JRB –, en nuestro siglo, se ha transformado en arte universal; y si París ha ejercido el más alto magisterio que le haya sido asignado a ciudad alguna en la historia de la humanidad, es porque durante cincuenta años ha sido el crisol de las teorías estéticas universalistas" (1948). El peronismo era también, un "crisol" de algunas políticas de Europa.

El valor que pueda darse a cada uno de los términos puesto en juego –vanguardia, internacionalismo y política- permitirá la localización del objeto que anuncia el subtítulo: arte argentino.

No la obra de tal o cual, sino un conjunto de rasgos diferenciales capaces de ser aceptados por quienes sancionan el valor de las vanguardias.

Para decirlo con Bourdieu, por quienes puedan tasar los "signos de riqueza destinados a ser valorados, apreciados, y signos de autoridad destinados a ser creídos y obedecidos".

Romero Brest construye su autoridad al incluirse entre los críticos internacionales, ya que en el país –donde gobierna el peronismo- no tiene el lugar que quiere, ni pares, sólo discípulos y amigos. Para que el arte sea argentino tiene que ser reconocido en otros lugares, pero además tiene que ser emergente de percepciones (para usar una palabra laxa) que no se reduzcan a los memes adquiridos en la frecuentación de los productos de la vanguardia (aunque es difícil, podemos inventar una fantasía sexual, una comida que no sea una copia).

5. Federico Neiburg, en su libro Los intelectuales y la invención del peronismo – a pesar de una versión 'narratológica' que por momentos hace olvidar al lector que el peronismo era real, que decidió que era la argentina durante bastante tiempo- subraya con fuerza las transformaciones del tema de las dos argentinas. La de Sarmiento, pero también unas cuantas más. Ninguna de las versiones explica lo que una comparación ilumina: la palabra 'nacionalismo' suele estar a la izquierda en los países latinoamericanos, mientras que entre nosotros aparece de manera inevitable a la derecha, lo que da más fuerza al ideal internacionalista.

Puse a la argentina fuera de 'latinoamérica' porque esta singularidad de la palabra 'nacionalismo' suele explicarse por la rápida transmisión mimética de las tensiones europeas (Borges dice que lo acusaron de extranjerizante cuando el nacionalismo francés se puso de moda en Buenos Aires).

El receptor de "memes" que fue Jorge Romero Brest para el arte argentino, tuvo su réplica en la sociología científica de Gino Germani, quien también adquirió una mayor autoridad en 1955 con la caída del peronismo, y la posterior 'modernización', que consistía en barrer el tramado mimético de un paternalismo que había sobrevivido a sus fuentes de inspiración.

Gino Germani, en un artículo titulado 'La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo' (1956) dio, según Neiburg, "la primera formulación completa que posteriormente sería consagrado como la 'interpretación ortodoxa' de los orígenes del peronismo. La crisis de la sociedad contemporánea era para Germani una crisis de 'integración'. Como se vio anteriormente, la preocupación principal de Germani era formular una respuesta al problema de la ciudadanía que fuera distinta al totalitarismo".

6. ¿Los artistas estaban mejor contra Perón? ¿También los cineastas, los músicos y los intelectuales? Los genes y los memes no son lo mismo. El genoma no es el gozoma. Lo que el peronismo parecía ofrecer, eso que Leonardo Favio idealiza, está destinado a un sujeto que se protege de su orfandad. La generación ya "protegida" por la política, a la inversa, se fascina con los memes "parricidas" (hay que matar a los padres cuando se es joven, decían los surrealistas, porque después uno se encariña). Pero lo que era fácil contra Perón (Galerías y no Museos, revistas marginales y no prensa oficial, etc.) no suponía ganado ese horizonte que el peronismo excluía. Y el arte argentino de los años sesenta no llegó a formar parte del circuito internacional como hubiese querido J. Romero Brest, ni logró incorporar a Buenos Aires para que ese circuito lo incluya. Los intelectuales tampoco lograron orientarse en la trama densa que se producía en el cruce de la política y la vanguardia (cuando se afirmaba el primer término desaparecía el segundo, y a la inversa). Puedo decir derrota, también fracaso. Andrea Giun-

ta lo dice así: "Sin embargo, el análisis del período dibuja la idea de que, culturalmente, la Argentina era un país pobre y desamparado, rendido ante las voluntades del imperio. Por lo contrario, las estrategias que las instituciones argentinas diseñaron fueron consecuentes, articuladas y, hasta cierto punto, agresivas.

"Claro que las condiciones para el triunfo internacional difícilmente podían sostenerse en un contexto de crisis económica, política, militar y social como el que caracterizó el final del período (...). El fracaso de la Alianza para el Progreso, junto a la radicalización de la crisis económica, social y política, diluyeron las posibilidades de concebir un desarrollo gradual para Latinoamérica y plantearon la urgencia del cambio revolucionario. Ante la nueva situación, el gobierno norteamericano no dudó en buscar nuevos aliados: no ya políticos vulnerables, ni representantes de las nuevas burguesías industriales ligadas al proyecto modernizador, sino los militares y las dictaduras que dominaron el sistema político latinoamericano durante los años setenta" (pag. 381).

Ahora el arte de Latinoamérica es un ingrediente adicional – son palabras de Andrea Giunta del relato modernista, donde el Museo de Arte Moderno de Nueva York incorpora a Frida Kahlo como un aporte al surrealismo, Orozco, Rivera y Siqueiros como marco de referencia para explicar el primer Pollock; Tamayo para exponer los errores y la superación del muralismo; Matta para comprender el segundo Pollock o Wifredo Lam como reelaboración del cubismo desde los componentes africanos en América latina.

Andrea Giunta se pregunta si las artes visuales en Argentina, en lo que hace a los sesenta, terminan con el suicidio de Greco en 1965, o cuando Noé deja de pintar, o cuando Ferrari elige la política, o cuando en 1966 Santantonín decide quemar su obra, o en 1968 cuando los artistas se enfrentan con las instituciones en las que habían participado. Hoy, sabemos que algunos se fueron, volvieron y continúan.

Creo que este libro ilumina demasiadas cosas. Hay que leerlo, incluso por la trama divertida de muchos acontecimientos.

¿Cuándo terminaron los sesenta?. Me parece que fue cuando el superyó, tras la máscara de la política, dijo basta de tonterías, el goce necesita un sacrificio.

Sr. artista, galerista, curador y  
¿porqué no?... funcionario

# no gaste pólvora en chimangos

contacte ramonamente al mundo del arte

Anuncie en ramona "donde pasa la cosa"

Anuncie muestras en ramona semanal

Invite a su inauguración por e mail personal

Fotografíe su obra y póngala online

Utilice el mejor mailing electrónico para arte

Reciba 2500 visitas mensuales en la web

Combos convenientes

INFO:  
[ramona@cooltour.org](mailto:ramona@cooltour.org) con "servicios" en el asunto

# Arte y política en la Guerra Fría

ANDREA GIUNTA. VANGUARDIA, INTERNACIONALISMO Y POLÍTICA. EL ARTE ARGENTINO EN LOS AÑOS SESENTA. ED. PAIDÓS, BS. AS., 2001.

Por Carlos Altamirano

En un espacio breve es difícil hacerle entera justicia a este importante libro de Andrea Giunta. Vanguardia, internacionalismo y política ordena en la forma del relato, del análisis y la interpretación una amplia pesquisa, y el lector, aun quien como en mi caso es un lector profano aunque interesado, experimenta una y otra vez las ganas de anotar algo a lo largo de sus casi cuatrocientas páginas. En lo que sigue seré, pues, selectivo y, aún involuntariamente, bastante esquemático.

Dos libros, publicados casi simultáneamente en 1991, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, de Silvia Sigal, y *Nuestros años sesentas*, de Oscar Terán, sacaron del terreno de la memoria y el recuerdo autobiográfico esa década que desde el fin de la última dictadura militar se había convertido en un tema corriente, entre intelectual y mundano: los "sesenta" en la Argentina. Después de aquellos ensayos pioneros aparecieron otros, como *Los intelectuales y la invención del peronismo*, de Federico Neiburg, y *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, de Ana Longoni y Mariano Mestman. En todos ellos no sólo se recortan aproximadamente los mismos años de la historia argentina del siglo XX, sino que aún haciéndose diferentes interrogaciones evocan la misma mezcla de efervescencia ideológica, proyectos modernistas y radicalización política. El libro de Andrea Giunta se inscribe en esa estela. Su objeto es, justamente, el periplo que recorrieron algunos de esos proyectos modernistas, los que se dieron como causa "internacionalizar" la plástica argentina. ¿Qué significaba internacionalizar el arte local? Aunque no siempre exactamente lo mismo a lo largo de los

años que abarca Vanguardia, internacionalismo y política, el elemento constante fue la creencia de que "el arte argentino podría salir de su situación periférica y entrar estelarmente al mundo internacional" (p. 26). El escenario en el que se aspiraba a ingresar no era, ciertamente, "todo el mundo": la acreditación internacional sólo se obtenía, entonces como ahora, en unos pocos centros. La certidumbre de que el arte argentino, si se daba la estrategia adecuada, podía obtener reconocimiento y recompensa en esos centros de consagración, animaría iniciativas diversas, la creación de instituciones y el conflicto tanto como la alianza entre proyectos rivales.

De estas empresas, sus vicisitudes y sus debates nos habla Giunta a través de una escrupulosa reconstrucción. El proceso que evoca no transcurre en un solo escenario y su relato entreteje en verdad varias historias. Como todos los estudios relativos a la década del sesenta, éste no comienza en 1960 sino varios años antes, pues la referencia a esa década funciona, en nuestro país en como otras partes, como una fórmula evocadora antes que como una unidad de análisis. Si bien el libro de Giunta se inicia con un capítulo sobre el arte moderno en los tiempos del peronismo, el verdadero comienzo viene después, en 1956, en esa suerte de año cero, fundacional, que las élites culturales creyeron vivir tras el derrocamiento de Perón. Entonces, en el clima de la Revolución Libertadora y sobre el diagnóstico, compartido entre los vencedores, de que el peronismo había significado no sólo restricciones a la libertad política, sino igualmente aislamiento y atraso para la creación artística, tiene comienzo una de las historias que nos cuenta Giunta -la de los proyectos por sacar el arte local de un encierro que lo había hecho provinciano, ponerlo en comunicación con el lenguaje artístico internacional de la hora y hacer de Buenos Aires un centro artístico de rango mundial-. El nombre de un crítico, Jorge Romero

Brest, y el de una institución, ella sí distintiva de los '60 en la Argentina, el Instituto Di Tella, son emblemáticos de esta historia. A partir de mediados de los sesenta, observa Giunta al referirse al papel de Romero Brest en la dinámica de la experimentación vanguardista, "no fue muy fácil discernir qué factor era más importante: los artistas, el Di Tella, o el mismo Romero Brest" (p. 223).

Giunta describe e interpreta la curva que recorrió el proceso impulsado por los proyectos de internacionalizar la plástica argentina con la ayuda de dos perspectivas: la que ofrecen los instrumentos de la sociología del arte (los conceptos de Pierre Bourdieu y Raymond Williams son fundamentales en los análisis que contiene Vanguardias...) y la de los estudios llamados "poscoloniales". Podríamos decir que, mediante el uso alternado de estos dos enfoques, lo que Giunta nos hace ver son las relaciones asimétricas entre comunidades artísticas, integradas no sólo por los artistas, sino también por los críticos, los mecenas, las instituciones (estatales o privadas), las revistas, el público. En ese vínculo asimétrico, unas comunidades desempeñan la función de "metrópolis" -París o Nueva York, en los años de que habla Giunta- y otras la de "provincias". Esta disparidad en la distribución del poder cultural internacional, por la cual unas comunidades constituyen el centro -de la innovación artística y literaria o, al menos, de la autoridad para definir qué sea efectivamente una innovación- y otras la periferia, no está ligada necesariamente a la situación de dependencia económica. Aunque éste haya sido el caso que analiza Giunta, el de la Argentina y, en general, como ella también lo muestra, el del conjunto de las constelaciones artísticas latinoamericanas, es un hecho que París funcionó durante parte del siglo XIX y aun del siglo XX como metrópoli para élites culturales de países que, como los Estados Unidos, no mantenían con Francia vínculos de dependencia económica.

Las estrategias concebidas para introducir la

labor artística argentina y sus obras en la esfera de reconocimiento que únicamente otorgaban las metrópolis o sus representantes, designados como árbitros de los avances locales, intentarían dejar atrás esa asimetría entre los espacios nacionales de la producción cultural. Ahora bien, el libro de Giunta no analiza únicamente la trayectoria de este proceso y su naufragio. Como dije antes, su relato entretiene más de un proceso o, al menos, pasajes de ellos, variadamente entretejidos con el hilo principal. El lector puede divisar, por ejemplo, a través de las peripecias del movimiento artístico argentino, sus debates y la reflexión que acompañó a sus manifestaciones, fragmentos de la historia del arte occidental desde la segunda posguerra hasta la irrupción de la vanguardia pop. La política es otro hilo constante del libro y aparece en diferentes registros. Por un lado, en la forma de la política local, sea a través de la acción del Estado, o algunos de sus órganos, en relación con la actividad cultural, sea como esfera de los conflictos de la vida nacional. Por el otro, en la forma de la política internacional y del arte como parte de ella. La "guerra fría" es el gran contexto del período y Giunta le consagra varios pasajes a la gravitación de este factor, sobre todo después del triunfo de la Revolución Cubana, cuando la idea de responder a la atracción que el castrismo ejercía o podía ejercer sobre los intelectuales animará la mayoría de los programas que Estados Unidos destinará a captar a las élites latinoamericanas. Por último, la política aparecerá en la radicalización del compromiso de los artistas, que buscarán en ella, ya en las postrimerías de los '60, un camino para trascender lo que, en cualquiera de sus formas, seguía siendo sólo arte.

En fin, celebremos la aparición de Vanguardia, internacionalismo y política: es difícil que alguien no aprenda de sus páginas, aun de las que inspiran, aquí y allá, desacuerdos.

# Fundación Espigas: What's going on (¿?)

DIÁLOGO TELEFÓNICO ENTRE EL EDITOR DE RAMONA Y  
EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN ESPIGAS

Gustavo Bruzzone Hola Mauro, soy el Negro Bruzzone, ¿como andás?

Maura Herlitzka Hola Negro, bien, ¿vos?

GB Che, me comentaron que la Fundación Espigas cerraba (¿?).

MH ¡De ninguna manera! Mirá, hace 8 años que se creo Espigas y su centro de documentación, hoy el más grande de latinoamérica, tiene más de 130.000 items entre libros, catálogos, videos, que se yo cuantas cosas más.

GB Además, ustedes produjeron varios proyectos, tienen varios en marcha y recibieron importantes subsidios del exterior.

MH Sí, estos subsidios, como los de las fundaciones Getty y Mellon, fueron aplicados a proyectos especiales, pero el principal sostenedor de la Fundación fui yo hasta el momento y con este año difícil para todos, se me hizo cuesta arriba y pensé en donar el archivo a una prestigiosa universidad privada que junto a nuestra estructura continuara la tarea que se desarrollaba hasta ahora.

GB Pero ¿no pierde su identidad Espigas de

esa forma?

MH Es verdad en parte, pero para mi grata sorpresa, tuve el llamado de un pequeño grupo de benefactores -al que luego se sumaron otros- para decirme que debía continuar con la tarea de la Fundación y que se comprometían junto a mi a bancarla, pero en una forma mas distribuida.

GB ¿Qué te parece?, ¡un golazo! Ojala algunos nos dieran la misma mano con ramona y la Fundación Start ¡Que cunda el ejemplo!

MH Sí, sería fantástico. Asi que a partir del proximo ejercicio que se inicia proximamente se suman al consejo de administracion nuevas autoridades.

GB ¿Quiénes son?

MH No seas ansioso, la Fundación ya comunicará formalmente quienes van a ser las nuevas autoridades que se incorporan, mientras todo sigue adelante.

GB Un alegrón, te envío un abrazo

MH Gracias Negro, un abrazo para vos también.

Click

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...

# Alicia D'Amico (1933-2001)

Ayer, sábado 31 de agosto, murió Alicia D'Amico. Cuando nos enteramos, esta desaparición nos ha causado un gran vacío, una sensación muy profunda, Alicia fue una gran colaboradora del Centro de Arte Moderno. Realizó su última exposición individual, en Quilmes, con el CAM, exponiendo en Argentina por primera vez una serie de fotografías de París, en marzo de este año; además de haber donado gran parte de su biblioteca personal a la de la institución, lo que habla de su generosidad sin límites. Ya no podremos sentarnos en su escritorio, frente a la ventana de la Avenida Santa Fe, a dialogar sobre el país, que le dolía, sobre la mediocridad, sobre las utopías, y sobre la fotografía, su pasión. Pero nos ha dejado su ejemplo, su entereza, sus ganas de seguir luchando contra los "molinos de viento", y ante todo, su amistad, que seguirá junto a nosotros por siempre. Alicia hoy ya no está, pero sigue junto a todos los que la conocimos y sigue en su obra, para el resto de los tiempos.

Gracias Alicia por todo. Hoy como ayer y como

siempre está dentro nuestro.

Alicia D'Amico nació en Buenos Aires en 1933. Fue egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1955 recibió una beca del gobierno francés para perfeccionarse en París, donde compra su primer cámara fotográfica, a su regreso comienza a estudiar fotografía en el estudio de su padre, Luis D'Amico y, más tarde, con la fotógrafa Annemarie Heinrich.

En 1966 instala su estudio en Buenos Aires, dedicándose a la publicidad, retratos y fotos de teatro. Obtiene numerosos premios en salones nacionales e internacionales, y comienza a publicar sus fotografías en diarios y revistas, como "La Nación", "La Prensa", "Vigencia", etc. Publicó innumerable cantidad de libros entre ellos "Buenos Aires Buenos Aires", con textos de Julio Cortázar, "Geografía de Pablo Neruda" con textos del poeta; "Humanario" con textos de Julio Cortázar. En 1973 cofunda con Sara Facio la editorial fotográfica "La Azotea".

Centro de Arte Moderno

## 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)

# Despedida al escritor y crítico Jorge Baron Biza (1942- 2001)

**E**l 9 de septiembre Jorge Barón Biza terminó con su vida del mismo modo horrible que había previsto hace tiempo. Sus críticas de arte inteligentes, informadas, bien escritas, aparecían en La Voz del Interior, La Nación y Página 12.

Más allá de su dolorosa historia familiar pasaba un momento de gran angustia económica pese a sus múltiples trabajos y talentos. Otra víctima de un país caníbal de sus mejores cerebros y corazones.

Sin duda su ausencia se hará sentir.

A continuación la breve biografía que escribí para su gran novela "El desierto y la semilla" y un fragmento donde describe una célebre pintura de Arcimboldo.

Por Jorge Barón Biza

## Autobiografía

Una gran corriente de consuelos afluyó hacia mí cuando se produjo el primer suicidio en la familia. Cuando se desencadenó el segundo, la corriente se convirtió en un océano vacilante y sin horizontes. Después del tercero, las personas corren a cerrar la ventana cada vez que entro en una habitación que está a más de tres pisos. En secuencias como ésta quedó atrapada mi soledad.

Por lo demás, nací en 1942, me formé en colegios, bares, redacciones, manicomios y museos de Buenos Aires, Friburgo del Sarine, Rosario, Villa María, La Falda, Montevideo, Milán y Nueva York. Leí Mann, traduje Proust. Viví treinta años de mi trabajo como corrector, negro, periodista (desde publicaciones de sanatorios psiquiátricos hasta revistas de alta sociedad) y crí-

tico de arte.

## El desierto y la semilla (fragmento)

"(...) Sobre la pared, frente a mi lugar en la mesa, colgaba una imagen del siglo XVI que yo nunca me hubiera atrevido a concebir. En el marco, una placa de metal rezaba "El Jurisconsulto". Bajo un capote con cuello de pieles, se veía parte de un chaleco muy adornado con flores bordadas, sobre el cual caía una gruesa cadena de oro, señal de que el personaje representado gozaba del favor del emperador, pero de la cadena colgaba una medalla sin inscripción ni figuras. Por debajo del chaleco, allí donde debía estar el cuerpo del retratado cubierto por una camisa, aparecían en cambio tres gruesos volúmenes, uno sobre otro, que, a tapa cerrada, se los adivinaba áridos y soporíferos. La gorguera era de hojas de papel escritas, y un casquete negro cubría la cabeza.

Todos estos elementos, representados con mucha naturalidad, enmarcaban el rostro más extraño que yo hubiera visto en mi vida, compuesto por pollos desplumados y amañados de tal manera que un ala constituía el arco superciliar, otro pollito, entero, formaba la enorme nariz, y un muslo con pata componía la mejilla. Un pescado aparecía doblado sobre sí mismo, de manera que su boca era también la boca del retratado, mientras que la cola simulaba una barba. El pollito de la nariz, desplumado como sus congéneres en el retrato, colocaba su cabeza de manera que su ojo fuese también el ojo del jurisconsulto. Cuando presté atención a ese detalle recibí el golpe: el pollito está desplumado y vivo. Esa mirada tenía una cualidad que yo no había visto nunca: en un momento, se percibía

un aire de víctima asombrada; pero si el espectador ponía distancia, el ojo adquiría un brillo distinto, que revelaba una mente siniestra de estratega. Nunca, en mi sostenido interés por el arte, había visto un "anamorfismo psíquico" tan marcado, de manera que el mismo punto de vista y las mismas pinceladas representasen, a la vez, la inocencia más despojada y el cálculo frío y despiadado. Para el espectador, no era necesario cambiar el lugar de observación si quería percibir la diferencia; el esfuerzo debía ser interior. Quien escrutase ese retrato, debía forzar en sí mismo un cambio de ánimo, de atención, si quería ver los dos aspectos del mismo ojo pintado. Me sorprendió que esa cara imaginada cuatrocientos años atrás conservase el poder de revelar dos estados de signo moral contrarios

y superpuestos, Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato ña fría y despiadada- una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas, instrumento de la transición, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos, como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto."

De El desierto y su semilla, de Jorge Barón Biza, Editorial Simurg, Buenos Aires, 1998

¿Nadie fue a tu muestra?

Envía los datos a tiempo a  
ramona@cooltour.org  
con "ramona semanal" en el asunto

# Cartas de lectores

¡Hola ramona!

Soy Alejandra Wilson, una de los tantísimos suscriptores. Vivo en Roldán, a 35 km. de Rosario (Sta. Fe), y tengo el placer de recibirte en casa. Te conocí cuando una "profe" te llevó a la facu, recorrí y hurgueteé cada uno tus rincones, y me "enganché". Como quería volver a verte se me ocurrió hablar con Eladia Acevedo, y a través de sus contactos pude enviarte el dinero para recibir seis ejemplares. Si no hago mal los cálculos, se acabó mi crédito, y me interesaría renovarlo sin tener que molestar nuevamente a Eladia.

No creo que el trámite sea sencillo, ya que no opero con bancos, la única "tarjeta" que tengo, es la que me envió el ministerio de educación cuando los docentes empezamos a cobrar por cajero automático. Pensé que entre las dos podríamos pensar alguna solución alternativa. No creo que puedas imaginarte la alegría que me causa encontrarte esperándome cuando regreso a casa después de la rutina.

R. de r.: los suscriptores no son tantos como para ser independientes de generosidades efímeras. Requeriríamos unos 500 suscriptores y tenemos algo menos de 200. Así que ya saben. Quien consigue 3 suscripciones se lleva la suya gratis.

Departamento de marketing de ramona.

Estado de gracias

Volví del trabajo con una depre grave, llego al día de cobro con la lengua afuera (aún faltan 24 hs para el ansiado momento), y eso que el achi que es estricto, pero el sueldo ¡no me alcaaaaaanzaaaa!, a éste bajón se le agrega la preocupación que siento por el destino de la educación pública y gratuita en nuestro país. Entré a casa con desgano, estaba a punto de rebolear el guardapolvo y el portafolios, cuando te descubrí en la penumbra del comedor mirándome desde un ángulo de la mesa ...¡¡ramona, ramona!! (¿te asusté con el grito?)... es que no te esperaba, me devolviste la euforia perdida. Preparé un café y charlamos largo rato, me pasaste unos datillos, me hiciste reír también, y

cambiaste la rutina diaria... ¡¡un placer amiga!!  
Hasta el próximo número, te abraza  
Alejandra Wilson, desde Roldán

R. de r.: ¿vieron porteños, cómo me quieren en el interior?

ramones, no sean tan heavys  
alterar o descuidar un texto es como torturar un cuerpo. Pero fuente ovejuna ratuna produjo un crimen estadístico: una o dos erratas pueden pasar, montones de erratas o la supresión de todos los puntos y aparte ya están sujetas a juicio y castigo.

¿O se trata de la lucha de la imagen contra el texto en una revista sobre las imágenes que es solo texto? ¿Es esto una performance o un ejercicio de desprecio, así como en el Renacimiento se consideraba a los pintores artesanos inferiores a los poetas porque no sabían Latín? Leonardo escribió gran parte del Tratado de la Pintura para argumentar a favor de una igualdad de consideración de las artes y contra la injusticia de ponerlos en un segundo término. O sea, para buscar prestigio.

¿Me tocará escribir un tratado de la prosa y del verso para defender a los poetas de un tardío vengador de humillados pintamonas Ra?

Pero lo peor que me sucede es tener la aterradora impresión de que en Argentina siempre aparece el tinguitelismo, ¿" Se igual o no se igual"?

Hay desidias que vuelven falso cualquier propósito, pero ridículo el de constuirse en árbitros de valores, de morales, de conductas, de actos vivos, de body art y de nobody art, de categorías y de jerarquías, de lo que es input y de lo que es output, de lo que es precursor o corriente, de lo que es bello y feliz o de lo que es feo e infeliz, de lo que es du champ ó urbano, de lo que es paja o pajuerano, de lo que es performance o romance, de lo que es Di Tella o Tinguitela.

En los detalles está dios, pero ser ateo del cuerpo, del cuerpo diez o del cuerpo de un texto, se parece demasiado al desprecio o a la depreciación y nada al aprecio.

Dipi Di Paola

P/S . Y no me vengan con que es un problema de costos porque siempre es difícil definir caro ó barato. Caro se parece a lcaro precipitándose en el Egeo, y barato se parece mucho a berreta. Fijate que Barato Berreta se parece mucho a Batato Berea y no sigamos que voy a tomar mate( pero no hay que matar el mate ni atomatarse ni automatarse, no?).

No digo saludos porque no les puedo desear dos saludes ni decir que basta la salud porque cuando se cantó al gran pueblo argentino salud se dijo basta,no? Basta de gallegadas.

Y para no suponer 1)que dejaron al pobre Gripop apretado en el ascensor que baja y sin puntos aparte porque así cabía todo el aviso de Ruth Benzacar, que según mis cálculos perdía uno o dos centímetros si se le daba el aire que se pensó al escribir para que el pobre lector respire. y 2) que como en ramona hay dos sistemas en funcionamiento, los que mandamos en PC y los que reciben en Mac Donalds tienen los mismos problemas que surgen de mezclar el socialismo con el capitalismo. Y que no había nadie para poner el culo en la silla 15 minutos y corregir el texto que uno manda en término y de onda, ni siquiera para ser millonario en Venus.

R.de r.: las erratas son a propósito para hacerte escribir

ramona

Recibir los comentarios de muestras semanales sería realmente un honor y un gran placer para mí, estaré sumamente agradecida.

En algún número me pareció leer que pensaban incorporar temas relacionados a la arquitectura, quizás podría enviarles algo de lo que estoy escribiendo en estos momentos sobre teoría de la arquitectura.

Los felicito, especialmente a Lux Lindner todas sus intervenciones son geniales.

Mariela

R. de r.: Mande notas nomás.

hola ramona

Tenía conocimiento de su existencia a traves

de ramona, una joya en estos tiempos putridos, y recorriendo su sitio web despertó mi interés su movimiento, y presiento que su fundación es un buen lugar para sumar y concretar arte y acción. deseo recibir información y así prontamente poder acercarme a ustedes. gracias.

Pablo Engel

R. de r.: todavía no tuvimos noticias tuyas. Te esperamos, ángel o demonio.

Hola ramona

Te leo desde el número 14 y me gustaría saber si puedo conseguir los números atrasados. También me gustaría suscribirme para asegurarme los ejemplares del futuro. ¿Cuánto es? ¿Cómo debo hacer? Me puse muy contento por la plata que recibirán, pertinente la nota, espero se cumpla. Otra cosa que me gustaría es conocerlo a Cippolini. Lo tengo de la tse-tse, sus notas son buenas, la gente me habla de él, una vez lo ví en el taller de Lindner y me dio un poco de vergenza decirle que a mí también me gusta Raymond Roussel y etc. En fin, espero el "imeil" con la respuesta,  
Juan Nicolás Terranova, lector.

R. de r.: La vida fue muy injusta con Cippo. Palabras como las tuyas le harán bien.

Hola,

Soy Carla Rey, en mi taller se distribuye ramona. ¿Por qué no me mandan la urna para juntar unos dinerillos para uds., ya que todos los que vienen por aquí están encantados de encontrarla y leerla?... por lo tanto no vendría mal una colaboración para la revista !!!

Gracias por todo. Son una maravillosa publicación (en papel o por mail).

Hasta pronto.

Carla.

R. de r.: si podés juntá la plata en una latita. Las cajas de acrílico cuestan \$37 y lo que ponen no da.

ramona

Mi nombre es Melisa Eijo, tengo 20 años y soy

de Rafaela, Santa Fe. Les escribo porque junto a Martín Molinaro tenemos en marcha un proyecto que se denomina Proyecto Valijas (son instalaciones que viajan dentro de valijas, algunas utilizan la misma valija como objeto parte de la obra y otras solamente como transporte) y que presentaremos en noviembre en la Bienal Internacional del Caribe, en Santo Domingo (Rep. Dominicana).

En el proyecto participan, convocados por nosotros, Felipe Noé, Clorindo Testa, Juan Doffo y ocho jóvenes artistas rafaelinos (de 16 a 30 años). Les adjunto el proyecto para que lo analicen y vean la posibilidad de hacer una nota para difundirlo y proyectarlo. De ser así, puedo enviarles más material (fotos, CV de los artistas, objetivos, etc.) para que puedan ampliarla. Espero entiendan nuestra inquietud y puedan incorporar este material en su publicación. Esperando ansiosa su respuesta, les agradezco su tiempo... un abrazo  
meli (mmolinaro@impsat1.com.ar)

R.de r.: Bravo. El arte se hace para viajar.

Liebe ramona

Ya hace bastante, un artista tucumano-porteño, muy amablemente me acercó un ejemplar suyo (el 15) en el que releí la última carta que le envié. Lo hice con la incómoda sensación de pescarme a mi misma mirándome sin querer en el espejo de un bar, y, naturalmente, descubrir algo más que me desagrada, que no me conviene y que quisiera mejorar, pero, sospecho, no lo haré nunca ya por pereza, ya por mi natural imposibilidad de hacerlo.

Me pasó que al leer el párrafo en el que relato mis "pactos preexistentes" con Gara, percibí un clima de "desaliño" en ellos. Yo escribo cualquier cosa, siguiendo mi propio "monólogo interior", pero está claro que no soy Flaubert ni García Márquez. Por eso, en realidad, cuando le escribí que la muestra de León Ferrari, Delia Cancela, Marina de Caro y "ya veremos quién por Tucumán", tendrá un clima de "algunos artistas", lo hice pensando en aquella muestra que curó Gumier allá en los comienzos de los

'90 y que tenía ese nombre horriblemente ambiguo. Sin embargo, cuando se ve quienes participaron en ella, uno dice: -¡la pucha!, ¡no se venían con chiquitas los que la integraron!-. Una muestra señera, con un nombre que no decía demasiado. Así pues, establecí un parangón entre el efecto que causó aquella muestra curada por Gumier, y esta que está curando Cecilia para Tucumán. "80, '60, '40, '20" no es un nombre que aclare demasiado, al menos en una primera lectura, pero de hecho arriesgo, será también señera para Tucumán (aunque por otras razones), y la posibilidad de establecer nexos de correlación entre sesenta años de plástica argentina tendrá una fuerza bella e inusitada cuando el espectador se encuentre con las piezas de León, Delia, Marina y ...

En cuanto a que será muy estimulante para mi "tucumano veinteañero" exponer con aquéllos, me hace pensar que soy muy interesada y egoísta... Y, si... lo soy. No puedo dejar de desear que alguna gente que creo talentosa y que trabaja en esta olvidada y puta provincia encuentre un buen lugar, avalada por Cecilia y de alguna manera por León, Delia y Marina.

Sin otro particular me despido de Ud. atte. esperando que al arribo de la presente se encuentre Ud. en buen estado de salud, rodeada de sus seres queridos.

Carlota

R.de r.: No seas modesta. Ya se sabe que los curadores del MOMA van de Ezeiza directo al Jardín de la República.

Gente de ramona

Antes que nada quiero decirles que para mi la revista es una fiesta, una epifanía. Recién a partir de ustedes entro en contacto con esta máquina infernal que es la computadora por lo que dada mi inexperiencia, he perdido el mail que tan rápido me contestaron. Ni siquiera pude leerlo. Les agradecería que me lo reenvíen. Un abrazo

Luis Parenti

R.de r.: perder un mail no es nada. Yo perdí mi inocencia con una computadora.

# direcciones

Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 11-20
Arte x Arte	Vuelta de Obligado 2070	LU-LU: 14-20; MI: CERR
Bacano	Armenia 1544	
Bambú Café	Av. Córdoba	LU-VI: 8-20
Bea	P.je Sabala 1415	
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Brodersohn - Martínez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
Cecilia Caballero	Suipacha 1151	LU-VI: 11-13 y 15-20; SA: 11-13
Centro Cultural Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
Centro Cultural Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA DO y FER: 10-21
Centro Cultural Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 10-22
Centro Cultural San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1º2	LU-VI: 10-20
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10-13 y 17-21; SA: 11-18
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Escuela Nacional de Fotografía	Bulnes 1383	
Espacio Vera	Vera 431 2ºA	
Espacio Asombrarte	Rincón 984	LU-VI : 12-20; SA: 11-13
Espacio Ecléctico	Humberto Primo	
Espacio La Tribu	Lambaré 873	LU-SA: 10-21
Espacio Vox	Cevallos 295	
Facultad de Ingeniería	Las Heras 2214	
Filo	San Martín 975	LU-LU: 12-0
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Fundación Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Gara	Pasaje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Hotel Imperial Park; Galería Croquis	Lima 101	LU-DO: 19-21
Hotel Reconquista Plaza	Reconquista 602	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13.00
ICI	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
La Casona de los Olivera	Lacarra y Directorio	MA-VI: 16-19; SA,DO y FER: 11-19
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2º	
Malevo	Mario Bravo 908	
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU, JU-DO 12-19:00; MI: 12-21
MAMbA	Av. San Juan 350	MA-SA y FER: 10-20; DO: 11-20
Museo de Bellas Artes Bonaerense	Calle 51. 525	
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA, DO y FER: 10-18
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Hispanoamericano		
Fernández Blanco	Suipacha 1422	MA-DO: 14-19; FER: 15-19
Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO: 9:30-19:30
Parque de la Memoria	frente al Carrito 57 (Costanera Norte)	
Plaza Defensa	Defensa 535	
Praxis	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Quitapesares	Jorge Newbery 3713	LU-VI: 10-20; SA: 11-18
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Salamanca	Pje Santa Rosa 5038	
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 12-20; SA y DO: 17-20
Sylvia Vesco	San Martín 522 1º4	LU-VI: 14-20:30; SA: 11-13
Universidad Madres de Plaza de Mayo	Hipólito Irigoyen 1584	
Van Riel	Talcahuano 1275	
Virasoro bar	Guatemala 4328	
Zurbarán	Cerrito 1522	
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	

# septiembre - octubre

Miranda	Argüibel	Pinturas	12.09 - 24.10
Fritegotto	Arte x Arte	Fotografías	6.10 - 30.10
La Pádula	Arte x Arte	Fotografías	2.10 - 12.11
May, Salas	Bacano	Técnicas varias	6.10 - 30.10
Agote	Bambú Café	Pinturas	6.09 - 3.11
Lemardon	Bea	Dibujos	6.09 - 6.10
Faca, Martino, Gericke,			
Brogliatti, Galiso	Bea	Técnicas varias	26.09 - 26.10
Roux	Beckett	Técnicas varias	13.09 - 4.10
Sicoli	Belleza y Felicidad	Instalación	8.09 - 4.10
Szalkowicz	Belleza y Felicidad	Fotografías	8.09 - 4.10
Herrera	Bis Rosario	Fotografías	20.09 - 13.10
Guzman	Bis Rosario	Objetos	20.09 - 13.10
Cava	Bis Rosario	Arte Digital	18.10 - 10.11
Calvo	Bis Rosario	Fotografías	18.10 - 10.11
Argüello Pitt	Brodersohn - Martínez	Pinturas	11.09 - 12.10
Ziccarello	Brodersohn-Martínez	Fotografías	18.10 - 10.11
Monczar, Hassler, Morello	Casa de San Luis	Técnicas varias	13.09 - 13.10
González	Cecilia Caballero	Pinturas	16.09 - 14.10
Larminat	Cecilia Caballero	Pinturas y grabados	17.10 - 15.11
Dobal, Landrú y Mattiello	CC Borges	Historieta	27.09 - 7.10
Spivak	CC Borges	Pinturas	27.09 - 28.10
Fernández	CC Borges	Fotografías	8.10 - 4.11
Pequeños y jóvenes creativos	CC Borges	Técnicas varias	30.10 - 6.11
Berni	CC Borges	Técnicas varias	10.10 - 20.11
Ricciardi	CC Recoleta	Grabados	21.09 - 8.10
Calmet, Dron, Franconi ,			
Guagnini , Jitrik, Linder	CC Recoleta	Pinturas y esculturas	21.09 - 8.10
Maguid	CC Recoleta	Fotografías	21.09 - 8.10
Adanti, Perdiguera	CC Recoleta	Historieta	13.09 - 8.10
Cambre	CC Recoleta	Pinturas	21.09 - 12.10
Salazar	CC Recoleta	Pinturas	27.09 - 14.10
Destefanis	CC Recoleta	Pinturas	27.09 - 14.10
Feldstein	CC Recoleta	Pinturas y esculturas	27.09 - 15.10
Abot	CC Recoleta	Pinturas	20.09 - 19.10
Aizenberg	CC Recoleta	Pinturas	21.09 - 21.10
Artistas cubanos contemporáneos	CC Recoleta	Pinturas	17.10 - 25.10
Bendersky	CC Recoleta	Pinturas y Dibujos	4.10 - 28.10
Pollini	CC Recoleta	Pinturas	18.10 - 11.11
Camporeale	CC Recoleta	Pinturas	19.10 - 18.11
Raynaud	CC Recoleta	Instalación	25.10 - 25.11
Gamarra	CC Recoleta	Esculturas	25.10 - 25.11
López	CC Rojas	Fotografías	12.09 - 5.10
Tessi	CC Rojas	Pinturas	12.09 - 5.10
Iommi, Quin	Del Infinito	Técnicas varias	3.10 - 3.11
Schneider	Duplus	Nuevos medios	5.10 - 2.11
Marí	Elsi del Río	Pintura y prendas intervenidas	6.09 - 3.10
Antonello	Escuela A. de Fotografía	Fotografías	4.10 - 31.10
Pérez Aznar	Escuela N. de Fotografía	Fotografías	7.09 - 3.10
Diz	Escuela N. de Fotografía	Fotografías	7.09 - 3.10
Comas,Mendez	Espacio Vera	Técnicas varias	15.09 - 15.10
Aguirrezabal, Falcone	Espacio Vera	Técnicas varias	22.09 - 29.10

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

de Koenigsberg	Espacio Asombrarte	Pinturas	6.07 - 8.10
Beckett	Espacio Ecléctico	Técnicas varias	1.08 - 30.10
Peryra	Espacio La Tribu	Técnicas varias	18.09 - 13.10
Pombo	Espacio Vox	Dibujos	15.09 - 18.10
Gráfica del 98 y Del.11 al Centenario	Facultad de Ingeniería	Técnicas varias	5.09 - 7.10
Peralta	Filo	Dibujos	25.09 - 14.10
Catarbetti	Filo	Técnica del quemado	16.10 - 11.11
Avello, Burgos, Cali Mármol, Capilla, Chierico, Denegri, El Azem,			
Gumier Maier, Kacero, Lacarra.	Fondo de las Artes	Técnicas varias	4.09 - 26.10
Rivera	Fundación Proa	Pinturas, fotografías	17.09 - 30.10
Ochoa	Gara	Técnicas varias	27.09 - 27.10
Vider	Hotel Imperial Park	Pinturas	13.07 - 30.10
Schneider	Hotel Reconquista Plaza	Esculturas	6.09 - 3.10
Moscona	Hoy en el Arte	Grabados y objetos	25.09 - 5.10
Hakim	ICI	Escultura	11.09 - 11.10
Dorr	ICI	Vidrio grabado	11.09 - 11.10
Baggio	La Casona de los Olivera	Técnicas varias	22.09 - 21.10
Cacciabue, Gurfein, De Luca, Baggio,			
Harte, Francone, Muntaabski, etc	La Casona de los Olivera	Arte Digital	22.09 - 28.10
Pierpaoli	La Nave de los sueños	Pinturas	5.10 - 12.10
V. Linares	La Nave de los sueños	Pinturas	12.10 - 19.10
Silvermins	La Nave de los sueños	Técnicas varias	19.10 - 26.10
Galera	La Nave de los sueños	Técnicas varias	26.10 - 3.11
Blejman	Malevo	Pinturas	12.09 - 12.10
Colección Constantini	MALBA	Técnicas varias	20.09 - 1.11
Gonda	MAMbA		20.08 - 28.10
Bruzzone	MAMbA	Fotografías	20.09 - 28.10
Paternosto	MAMbA	Instalación	31.10 - 30.11
Basilico	MAMbA	Fotografías	31.10 - 2.12
Artistas varios	Museo de Bellas Artes Bonaerense	Pinturas	24.09 - 24.10
Algamiz,Vieyra,Macias,Rosatti	Museo Eduardo Sívori	Esculturas	29.09 - 18.10
Artistas precolombinos	Museo Etnográfico	Objetos	30.08 - 30.12
Fraire	Museo Fernández Blanco	Fotografías	14.09 - 7.10
Gorriarena	MNBA	Pinturas	5.09 - 5.10
Artur, Pedretti	MNBA	Fotografías	5.09 - 5.10
Tucker	Parque de la Memoria	Esculturas	30.05 - 30.11
Belgrano,Nottage,Berthold,Spinadelli	Plaza Defensa	Pinturas y esculturas	5.10 - 2.11
Bordese, Navone, D'Alessandro, Tessi, Ramos, Stuby, Van Asperen, Joglar,	Praxis	Técnicas varias	18.09 - 13.10
Ortigueira	Praxis	Pinturas	16.10 - 10.11
Cugnasco	Quitapesares	Fotomontaje digital	3.10 - 10.11
Picabea	Salamanca	Pinturas	12.09 - 10.10
Curioni	Sonoridad Amarilla	Fotografías	22.09 - 18.10
González,Corujo,Cusenza	Sonoridad Amarilla	Luces	20.10 - 18.11
Dias	Sylvia Vesco	Técnicas mixtas	10.09 - 6.10
Gargano	Sylvia Vesco	Pinturas	8.10 - 10.11
Grupo Mínimo 9	U. Madres de Plaza de Mayo	Técnicas varias	3.10 - 31.10
Pintura Italiana Contemporánea	Van Riel	Pinturas	20.09 - 13.10
Bottaro	Van Riel	Pinturas	16.10 - 10.11
Tencer	Virasoro bar	Técnicas varias	18.09 - 18.10
Marchi	Zurbarán Alvear	Técnicas varias	10.09 - 7.10

# Editorial

“La mayor obra de arte que jamás haya existido... O bien lo que allí sucedió como fenómeno intelectual, este salto más allá de la seguridad, más allá de lo sobrentendido, más allá de la vida, sucede también en el arte. O bien el arte no es nada.” Estas frases del compositor alemán de culto Karlheinz Stockhausen sobre el atentado que cambió la historia, dieron la vuelta al mundo y el escándalo que suscitó su inflamación wagneriana todavía resuena. De poco valieron sus explicaciones posteriores y el haber aparecido como prócer en la tapa de Sargent Pepper.

Mas allá de todo juicio, la destrucción de los Tórreres Gemelas en tanto pura imagen-horror, como espectáculo sobrecogedor, tiene la fascinación de lo sublime kantiano para la que fuimos entrenados espiritualmente por el cine catástrofe, pero también por buena parte del arte consagrado a fines del siglo pasado. De la belleza a la banalidad del espanto.

Si se acepta que los integristas islámicos fueron los autores, se plantea una paradoja. Los máximos iconoclastas -recuerden el bombardeo a los maravillosos Budas helenísticos, recuerden la prohibición del cine y la televisión para cumplir con el mandamiento bíblico que prohíbe confeccionar efigies- serían también responsables de las imágenes definitivas y últimas de la “sociedad del espectáculo”.

Suponiendo que el planeta sobreviva durante los próximos meses, me pregunto si quedará algo invariable en el arte. ¿No sucederá todo lo contrario de lo que pide Stockhausen y los artistas renunciarán al riesgo y el desborde? El miedo helado que penetra en los huesos de la humanidad ¿no se extenderá como una niebla imperceptible sobre los productos de la imaginación? ¿Será posible en el futuro próximo ir hacia lo desconocido a visitar lo extra-ordinario, a los lugares donde el sentido vacila? ¿O permaneceremos encerrados en la ilustración sedante de posiciones tomadas y anestésicas ideas

precocidas?

Libro estas preguntas al azar del porvenir y me refugio en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, inaugurado hace unas semanas. ¡Qué tranquilo y qué bello parece el pasado desde este hermoso lugar! Y pensar que casi todas estas obras maestras se hicieron de dolor y de esperanza, en medio de guerras, revoluciones, holocaustos e injusticias. No puedo dejar de mirarme largo rato en el espejo de las Ramonas de Berni y luego recorro una por una todas las salas.

Me asalta una duda: ¿por qué la mayoría de los grandes artistas latinoamericanos fueron rebeldes a la sociedad en que vivían, anarquistas, comunistas, socialistas, republicanos, místicos? Desde la épica mexicana hasta la lúdica de la Recherche Visuelle, desde la utópica de los concretos argentinos hasta la anárquica de Xul, desde el surrealismo de cualquier parte hasta el preconceptualismo brasilero o el constructivismo uruguayo.

Habrán quienes argumenten la inutilidad de esas efusiones ideológicas que finalmente concluyen en un espacio para privilegiados degustadores de la civilización. Pero lo cierto es que sin los insubmisos de entonces poco habría que se pudiera llamar “cultura”.

Me voy del MALBA para revisar este número 17, de octubre, y ¡qué curiosa coincidencia! me encuentro con un aluvión de textos sobre el arte, la arquitectura y en general, la cultura peronista. Debo reconocer mi alegría: los puntos de vista y la información son tan heterogéneos como novedosos. Ya verán que hay para regodearse largo rato con esa caja de sorpresas (¿de Pandora?) que es el peronismo.

Para terminar. Ya habrán notado el cambio de formato. Me fui a 96 páginas y formato libro: queda más serio y me entra mejor en la cartera.

Cariños, ramona

17

ramona

| |