

ramona

18

revista de artes visuales
www.cooltour.org/ramona

buenos aires. noviembre de 2001

Conversación: Diana Aisenberg y Juan Doffo

Poesías y cartas de amor de Antonio Berni

Tres artistas británicos, por Alfredo Prior

Arte después del Holocausto, por Cecilia Macón

Hannah Arendt, por Natalia Nemiña

La Plata y la dictadura, por Silvia Coronato e Ilda Teresa Lucchini

Infancias: Luis F. Benedit por Iván Calmet

Café ramona: ¿Arte gay?

Apuntes para el arte argentino:

El manifiesto como forma mutante, por Rafael Cippolini

Grados de iconicidad y retórica de la imagen, por Raúl Moneta

Forma es contenido, por Graciela Hasper

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

Berlín: Arte menor en el espacio urbano, por Timo Berger

Plácidos Domingos: La trivialidad de lo sublime, por Silvia Delfino

revista de artes visuales
nº18. noviembre 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

Fotografía

Pablo Bruzzone y Sonia

Suarez

Suscripciones

Nui

Distribución

Gema

Publicidad

Karina Farías, Silvia Perrín y

Gema

Lider Digital

Martin Gersbach

Programación

Alejandro Balbi

**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

ramona@cooltour.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (1039)

Ciudad de Buenos Aires

\$5

Textos de artista	Antonio Berni	3
	Alfredo Prior	14
Christian Boltanski, Daniel		
Libeskind y Darren Almond	Cecilia Macón	16
Hannah Arendt	Natalia Nemiña	22
Silencios ruidosos	Silvia Coronato e	
	Ilda Teresa Lucchini	24
Luis F. Benedit	Iván Calmet	31
¿Arte gay?	Café ramona	36
Apuntes para el arte argentino	Rafael Cippolini	41
Conversación	Diana Aisenberg	48
	Juan Doffo	48
Grados de iconicidad	Raúl Moneta	54
Forma es contenido	Graciela Hasper	59
Plácidos Domingos	Silvia Delfino	78
Escena global	Timo Berger	83
Pequeño Daisy Ilustrado	Diana Aisenberg	86

“El cuerpo se palpa, el espíritu es una abstracción”

Poesías y cartas de amor de Antonio Berni a la “última” Ramona

Graciela fue pintada por Berni en tres enormes cuadros memorables (uno inconcluso). Por este motivo, con un enorme orgullo, se considera "su última Ramona". A 20 años de su muerte nos autorizó, con exclusividad, a reproducir algunas de las poesías y cartas que Antonio le dirigiera entre marzo y septiembre de 1981. Para Graciela Ramona es mucho más que una prostituta, es un arquetipo femenino más amplio, que obviamente tiene que ver con el sexo -como las mujeres casadas inclusive o sobre todo-, pero que, en realidad, se trata de una mujer vulnerable que vive una vida marginal porque no tiene la protección oficial de un hombre; no es una mujer cualquiera que se entrega por dinero. A estas mujeres Berni siempre las miró con una infinita compasión; su otro personaje Juanito tiene ternura, Ramona compasión. Sus otros personajes no llegan a esto nunca porque esos sentimientos son muy grandes y muy difíciles de reflejarlos y transmitirlos. La magia de Berni nos permite ver esos sentimientos, esas grandezas del alma, en ellos. Cuando el artista está comprometido puede transmitir sensaciones.

1)

29-3-81

¿Qué derechos sobre la mujer
tiene un hombre
más allá de lo por ella concedido
y por ella deseado?

¿Es justo privarle de la voluntad
de dar y quitar libremente
su corazón y sus entrañas
su alma y su amor?

¡Inviolable es la persona humana
más aún su íntima morada!

El amor en la pareja
se prolonga hasta la muerte
cuando ellos mutuamente asumen
los ardores del sol, los vientos tormentosos,
las tinieblas de las angustias
y el enigma de las estrellas
bajo el índigo profundo de los cielos

Estamos hechos de huesos y músculos,
y vestidos de piel y ropa andamos
la sangre nos impulsa
y el aire de los pulmones nos anima

Nuestra carne sensible
no siempre obedece a la razón
el instinto y el espíritu se animan
y los nervios mueven los sexos en celo.

2)

29-3-81

Entre millones de puertas del amor
muy pocas se abren a uno
forzarlas no es posible
porque son inviolables
los herméticos misterios del ser

Los labios en el amor se atraen
y las bocas se juntan en la pasión
misteriosos imán de los instintos
que la razón no puede explicar

Fuera del amor impera la crueldad
El desamorado es frío y duro
hacia el sujeto que lo ama
no lo persuaden
poderes, lágrimas ni celos
Nadie regala su amor.
Estar enamorado
es sentir la sublimidad
en el mutuo egoísmo.

Acorralar al amado
indiferente
para retenerlo
es ponerle puertas al campo,
como pájaro escapa
Cantando
refugiado en ramas de otro árbol.

Dudo si no eres un hermoso cometa
que rosa mi mundo
para alejarse pronto
y para siempre
por espacios infinitos
y la eternidad del tiempo

3)

29-3-81

Diez y veinte cien años pasaran
tus huesos y los míos
reposaran alejados un día
en columbarios
o en la tierra
silenciosos y extraños

Derrumbada la morada del amor
con sus escombros muertos
no se la puede ya reconstruir

En un lugar, levantará el amor,
otras mansiones
con otros materiales
en perpetua metamorfosis
de la vida
el espíritu
la carne
y el corazón.

4)

4/4/81

Partí llevado por vientos favorable
hacia la quimera
de un extraño continente.

Quemé las naves
de todos mis sentimientos
y de los viejos sueños

A mis espaldas, ahora,
se extiende el océano
bajo la inmensidad del vacío

¿Será el Dorado de mi amor
una ciudad imaginaria
inventada por mis delirios?

¿Serás una Sirena
que devora
a los que a su isla se aproximan?

¿Serás un Ulises
que no supo atarse a tiempo
al mástil
de sus seniles sentimientos?

¡Nadie es responsable
de la irrealidad
por otros imaginadas!

¡El paisaje con sus espejismos
no rinde cuenta de sus engaños!

¡Ya no puedo volver al ayer
sobreviviré
mientras me acompañe
la sombra
de mi delirante aventura!

5)

5/4/81

Normal es el amor
con espada y espíritu
hundiéndose excitados
en la vagina excitante
de la hembra en celo

Olor a piel y sudor
violación deseada del conducto
sometido al rojo vivo del falo
Delirio del chorro untuoso
del semen final
en desparramo por membranas
médula y arterias
humedeciendo vísceras
o mojado la garganta con sed de amor

Pero el tiempo, que todo erosiona,
la paulatina agonía, insinúa,
de la viril existencia,
del ser, con años a cuevas
lenta atrofia de pene varonil
o el declinar menopáusico en la mujer
¿Puede modificar el espíritu
el goce sensual de la pareja?
¿puede la libido del alma
superar la cópula carnal
de los sexos abrochados?

¿Existirán otras zonas erógenas inesperadas
en los huesos, en la piel y en la mente,
residencias de ignoradas y escondidas sensaciones?

Goce dilatado, goce sin fin
deseos inconcientes
más allá de la forma y más allá del tacto
más allá de la extensión, la medida y el peso,
penetrable sustancia blanda
como reloj de Salvador Dalí

amor de palabras nuevas
dulce amor de caricias
en tu pelo, tu rostro y tus senos

¡Materia de mi fuego
en llama incolora te consumo
liviana como el aire, combustible como el gas!

¡Amor substancial
transmutado a la forma
de mi ánfora de alfarero caprichoso!

Sacramentado acto
de adorar tu imagen
hundido en la molición
de añorarte y pensarte
hora tras hora, cada día.

Extrañas y monstruosas ideas
que la lujuria mental engendra
Sensualidad y misticismo
en profana unión
caricia de tu pelvis y muslos relajados
Los puros besos de mi amor

Anormal comercio humano
con presencias incorpóreas.

Es mi vivir eternamente
en la contemplación,
en la transparencia,
al ritmo solemne
de las masturbaciones mentales
de un raro rito fetichista

¡Diosa adorada
te ofrezco mi plegaria!

6)

17-4-81

Mi tiempo no es el del trabajo
no es el del reloj marcando las horas
no es el de la salida y puesta del sol.
Mi tiempo es lo que tarda mi amada
en volver de las serranías
Es el tiempo de la ausencia de su rostro
es el de su boca enmudecida
es el del tiempo de la puerta que ella no llama
es el del teléfono que Graciela no marca

Mi tiempo ahora es el tiempo que no la dibujo
es el vacío de los días largos y más largos que nunca
es el de mis manos que no palpan su piel
ni despeinan su oscuro pelo.

Mi tiempo tiene la medida de sus ojos distanciados
Es el abismo entre una felicidad y la otra por venir

Gloriosos días de sol me regala el cielo porteño
pero la ausencia de mi otro sol todo lo oscurece

Sin ella nada me parece bello
Es dueña de mis sensaciones todas
Nada me queda ya
Graciela es mi absoluto,
es mi fuego y mi luz,
es mi vida.

Junio de 1981

Graciela, gacela gentil
de piernas y brazos finos
Rayo espiritual en púrpura
de un atardecer
de sombras largas sobre techos y medianeras
de mi misterioso barrio
siluetado en el vidrio transparente del ventanal
miro tu rostro y el otro de mi imaginación
dibujado en la cartulina,
con la euforia de mis ojos y de mis manos.
Una vez más los comparo en su tránsito
de la luz del día al otro de los tubos encendidos
bajo un brillo de diamantes engarzados,
alumbrando la intensidad de nuestras confesiones
Instante en que mi salvación descendió/planeando
Como un ángel sin alas
deteniendo mi alma en la caída
con sus brazos maternos.
Has escuchado el murmullo en sordina
de mi corazón a la deriva
¡Jamás me suelten tus manos amigas!
Celebro tu nombre de antílope mitológico.
Graciela graciosa, hermosa compañera en la soledad del desierto
y en las nocturnas heladas del invierno del alma
Sobre tus hombros estoy volcando mis tribulaciones
Porque atenta, lejana o presente, escuchas
mi clamor, mis quejas y mis penas.
En cada instante de mi sofocación
extiendo mi mano hacia tu mano aliada
me responden tus labios palabras blandas y dulces
mientras tus nervios de acero, contra injustos,
esgrimen dagas desvainadas.
Magia de la vida
encanto de estar vivo, elevas hoy hasta el paraíso, mi felicidad de cada día

14-6-81

NO EXISTEN COSAS ABURRIDAS
SOLAMENTE
MANERA ABURRIDA DE MIRAR LAS COSAS

Esta frase escrita sobre la viga maestra del primer piso de mi estudio la he desmenuzado y fraccionado en el transcurrir de este sábado 13 de junio. Ha sido un día brillante, invernal con una sudestada que, desde el río de La Plata, sube por las calles de Buenos Aires helando los rostros crispados de los peatones. La atmósfera lavada tiene la total transparencia de un cristal. Los tibios rayos del Sol en sucesiva proyección estampan las sombras largas y oscuras de edificios y árboles sobre fachadas, calles y veredas de nuestro andar en feliz libertad. Cúmulos sueltos recorren la pista azul turquesa del cielo.

Aprendo a vivir lo cotidiano en su aparente falta de importancia, gozo de la vulgar tarea de mirar vidrieras en fiesta para comprar cosas útiles. La avenida Independencia, la Entre Ríos me parecen ferias pintorescas. Nuestro connubio de andar por lugares sin importancia puede tomar la forma del aburrimiento, pero para nosotros hoy, hasta lo más trivial, se carga de lirismo, **PORQUE TENEMOS MANERA ALEGRE DE MIRAR LAS COSAS**. Para muchos el portarse como los demás de la calle o como la gente popular es la imagen de lo descolorido y de la poca distinción, yo, en cambio, en este mediodía, de víspera dominguera, he sentido lo contrario, pienso que nos hemos divertido como chicos en recreo; los chicos se divierten en la libertad, haciendo la rábana o potreando en la plaza.

Nos hemos encontrado, estamos atados mutuamente a pesar de los contratiempos psicológicos o de las adversidades sentimentales. Pongo énfasis en lo que nos pasa porque es lo que ahora arma mi felicidad. Todo lo que se opone, todas las resistencias de los hechos y todos los equívocos es lo que nos hace existir y nos sirve de soporte. Como dice el filósofo: "La paloma que debe vencer la resistencia del aire piensa que volaría mejor en el vacío". Esto es autoengaño o esperanza sin fundamento.

Para escribirte no necesito estar ausente y lejos; hoy con marcar unos números en el teléfono, en pocos segundos, se comunica oralmente un tipo de París con otro de Buenos Aires; la palabra se desvanece, se hunde en el olvido, tal

vez reflote lejos a la superficie pero como el cadáver de un ahogado en el mar.

Este día helado está terminando en un atardecer de nubes marrones con panzas pintadas al rojo vivo. Sentado frente a la mesa y junto a la estufa te escribo como si estuviera lejísimo, sabiendo que estás a pocos minutos de distancia. Te escribiría aun durmiendo a mi lado, por esto trato de liberarme de todo lo que me aparta de mi pasión, siento ansiedad, esa ansiedad de Gabriela por volver a la casa para deleitarse con el televisor en colores.

Hay muchos que nunca han escrito una carta a otra persona, ni siquiera a su madre. Hay escribanos de profesión que sólo han mandado epístolas de compromiso en sus estúpidas vidas; abogados que llenaron a máquina miles de expedientes jamás pasaron al otro lado de los despachos y previsiones de pleiteadores: exhortando, demandando, exigiendo, conminando o intimando.

Sí Graciela, escribir hoy cartas íntimas como ésta para este destino tan privado es un anacronismo totalmente "demodé"; falta tiempo o imaginación para hacerlas y también falta el tiempo de lectura. El grabador o el teléfono son más expeditivos.

TE AMO

Antonio

P/E Por momentos dudo de que mis cartas puedan tener para vos tanta importancia como yo creo. Es frecuente que uno tenga la idea que los otros, o el otro, participan de la propia alegría como el borracho cree que su delirio lo comparten todos los que están a su lado sin darse cuenta que a veces él, o ellos, sólo se embriagan en otras, sus circunstancias, y con otros alcoholes.

Me doy cuenta que soy apenas un mago del pobre circo trashumante que es la vida; saco de mis bolsillos barajas escamoteadas, conejos y paraguas inexistentes; con pasos mágicos creo un mundo de ilusiones. Nada real y nada sólido puedo ofrecer, todo es engaño óptico.

Y tu Eres una incrédula, conoces los trucos.

Fines de septiembre de 1981

Debo superar esta imposibilidad de lograr una feliz respuesta a mis sentimientos. El tiempo que antes era un colaborador con quien construía, y me construía, ahora, a la inversa, me transforma en ruina. Cada día me derrota un poco más. He consumido casi toda la vida concedida por el destino, me siento viejo, feo y sordo. Estoy más cerca de la muerte que de la vida. No obstante me queda una faceta inalterable de mi sensibilidad, tu imagen impresa, a cada rato, en mi cuerpo. Entra por los ojos, te pegas a mi piel, ocupas el cerebro y me quemas el corazón. Vos sos una de las últimas mujeres que se acercaron a mi, otras lo hacen pero como socorriendo un naufragio o con la escondida idea del saqueo.

Me encuentro en la etapa de mi vida en que los hombres piensan en jubilarse y descansar; si son pobres gozando del cálido sol de invierno en la soledad de la plaza pública; si han hecho fortuna, en vivir en la propia mansión rodeados de servidores.

Sobre mi cielo ya aparecen los malos presagios, grandes pájaros negros, venidos del desierto de las montañas, planean en lo alto a mi alrededor, con sus alas inmóviles dibujando círculos lentos atraídos por el olor a cadáver que llevo encima.

Mi exorcismo pierde sus poderes, mis músculos no generan energías, es mi desventaja, y más hoy que el cuerpo y las cosas asumen todos los deseos del hombre tanto como los de la mujer. No puedo engañarme, nada positivo puedo

ofrecer, me siento exangüe, he malgastado mi ser. Día y noche fui regalando mi carne y mi sangre hasta quedar vacío, ahora sólo encuentro miradas espesas de indiferencias, madera en los corazones y frías palabras en los labios, porque el fuego de los sexos y el ardor de la pasión se han apartado de mi para siempre.

El espíritu es un engaño, la virilidad de un joven es lo más importante en el amor, más importante que toda la sabiduría compactada en la figura de un patriarca o de un sabio.

Te escribo estas líneas hoy sábado, la ciudad me parece desierta cuando, a causa de tu ausencia, me dejas en la soledad de sentirte lejos. Deseo descubrir la revelación de algo enigmático escondido en la diversidad de los signos muchos de ellos falsos. Tu cuerpo anda por ahí y se aparta pero tu alma la siento próxima. ¿Qué es el alma? Algo que se escucha cuando habla en el idioma de uno aunque el cuerpo que lo contiene esté lejos. El cuerpo es soberano, se impone con sus tetas, su rostro, su pene o sus piernas. Cuando todo esto envejece, se vuelve feo y neutro no valen cirugías estéticas, gualichos ni filtros, ni tampoco la intervención de agoreros, adivinos o hechiceros que los restauren.

El cuerpo se palpa, el espíritu es una abstracción.

(Antonio Berni murió el martes
13 de octubre de 1981)

Tres artistas británicos

Por Nigel Livingstone
(Introducción y traducción por Alfredo Prior)

En su libro *London in the sixties* (Thames and Hudson, 1981) Nigel Livingstone retrata a la fauna artística de la capital del Imperio. Por sus páginas desfilan músicos, cineastas, escritores, artistas plásticos, dramaturgos y directores teatrales, todos ellos enrolados en lo que Stanley denomina "la estética del aburrimiento". Denominación que le valió una encarnizada polémica tanto con los protagonistas de sus ironías como con los teóricos que los sostenían, convirtiendo a la Londres contemporánea en una ciudad donde se desataron pasiones tan altas como las de la Verona renacentista. La posición de sus detractores quedó sintetizada en un desopilante ensayo de Carol Ederfield: Mr. Livingstone, I suppose.

El tono de *London in the sixties* fue un modelo a seguir cuando en 1993 emprendí las biografías de ocho artistas apócrifos que presenté en la Galería Benzacar.

Philip Lynton

Philip Lynton, que hizo su aparición en el área más "fría de la escena artística, el prolijo minimalismo metafísico de los años setenta, no tardó en revelarse como un artista afectivo, emocional, a tal punto que en pocos años llegó a reconocerse como el artista del afecto, del reconocimiento amistoso, de la historia y del sistema de su propia vida social y emocional. Una vez instalado en este "margen de originalidad", su obra abundante y dispersa (todos sus cuadros han sido regalados a sus destinatarios) perdió peso específico, desplazando su punto de gravedad de los cuadros en sí a la actividad de dedicarlos, e incluso a la de trabar las amistades o enemistades que darían origen a sus inscripciones.

En efecto, el elemento que transforma sus cuadros en máquinas emocionales es la dedicatoria, trasladada del margen de la pintura al centro, y del segundo al primer plano, hasta que la escritura en acción oblitera al ready-made pictórico. El proceso se inició con el trazado de dedicatorias sobre una serie de pinturas pequeñas que había hecho y guardado años atrás; en ese

entonces, su preferencia era por el formato semi-heroico de los abstractos norteamericanos de su generación, pero el nuevo sistema le dictó una disminución sensible de los bastidores, a la que se mantuvo fiel hasta la actualidad.

De inmediato comenzó a pintar cuadros ad hoc para ser cubiertos por una desmesurada dedicatoria. Hasta el año 1978 su producción fue constante, casi cotidiana, y culminó con la extensa serie dedicada a su psicoanalista, el Dr. Maptson. Los antecedentes, obvios, que la crítica no dejó de notar, fueron la Gioconda de Duchamp, y el dibujo de De Kooning borrado, de Rauschemberg. Pero el toque emocional de Lynton fue siempre su indiscutible peculiaridad. Con la serie "Maptson" se produce una crisis que conduce, por una pendiente natural, al ciclo más reciente, y más original, en la obra de Lynton. A partir de entonces el cuadro-base pierde las características minimalistas que había tenido hasta entonces, y la dedicatoria aparece sobre paisajes, retratos, parodias de Klee o de Pous-sin, e incluso, en la serie "Homogeneidad ecológica en un lago de Escocia", sobre las anotaciones y esbozos de una obra conceptual.

Sea como sea, y aún previendo la evolución más radical en este joven artista, la coherencia interna de toda obra queda asegurada por su intención biográfica y social, y por constituir en su conjunto un atractivo, fragmentado monumento a las fluctuaciones sentimentales de un hombre del Siglo XX.

Louis Henley

La obra de Louis Henley es escasa hasta el punto de la inexistencia: registra apenas dos exposiciones muy fugaces, en oscuras galerías londinenses de extramuros. Sobre ambas ha realizado un minucioso trabajo retrospectivo, visible en sendos libros de aforismos (1). La primera exposición consistía de las medidas de la galería en que se mostraba al público -y no se mostraba otra cosa que estas medidas. Del proceso topográfico quedaban como prueba varios hilos tensos entre todos los puntos a medir: una vaga telaraña que duró el lapso bebido y festejado de un vernissage, o al menos sus momentos iniciales. La segunda exposición, que tuvo

lugar una década más tarde, era más simple, y más sutil, porque la galería estaba vacía de hilos y de todo resto de actividad estético-geométrica. Las mediciones habían tenido lugar días antes de la inauguración, y estaban en la mente del artista. No hubo vernissage.

He aquí una breve colección de los aforismos de Henley:

"La línea siempre cuadrícula, aún la línea recta."

"Una computadora bien programada puede medir al milímetro el dormitorio de los Arnolfini, por ejemplo. Al mismo tiempo mide el universo. Pero siempre queda un margen de duda."

"La distancia se representa con una línea, y ésta con un hilo, y el hilo con un trazo de lápiz en mi cuaderno: al dibujarlo, mi mano me representa, y yo soy una representación del mundo, del vasto mundo lleno de distancias y ausencias y reuniones."

"La galería de arte es una libreta de apuntes."

"Una recta atraviesa cuatro elementos: el punto, la línea, el plano y el volumen. En las intersecciones forma dieciséis ángulos incongruentes. Colocando lado a lado esos ángulos se forma una curva, la única que merece existir."

"El filo externo de un osito de peluche puede matar a un pájaro en vuelo."

"Hay un momento en que el artista desaparece en su obra. Cuando vuelve a aparecer, lo hace montado en un burro en perspectiva."

"He tomado medidas. Y las he colgado en la puerta de mi casa. Los mendigos ya no me visitan."

Nota: (1) "The first Show", Londres, Houyhnhnms Press, 1971; y "The second Show", *id.*, 1978.

Bob Stout

Es famosa la anécdota casuística de los "retratos de dinero" que pintó Andy Warhol durante los últimos meses del año 1962: en una fiesta alguien le dijo que tenía una idea original para hacer cuadros, y Warhol, que en aquel entonces era diseñador de calzado y quería introducirse en el mundo artístico pero ignoraba qué podía pintar, quiso saber si esa idea estaba en venta. Su interlocutor fijó una cifra: cincuenta dólares. Warhol sacó la cartera, extendió un cheque por

esa suma y quedó a la espera del oráculo: "Pinta dinero", fue lo que escuchó.

Diez años después, y al otro lado del Atlántico, Bob Stout iniciaría una curiosa épica pictórica del dinero que bien puede reconocer, invertido, aquel mito de origen. Los cuadros de Stout son planchas de color interrumpidas por el círculo espectral de algunas monedas arrojadas al azar sobre el bastidor horizontal. Esa es la faz visible; la invisible, es la dialéctica arte-dinero, que lo ha fascinado desde el comienzo de su actividad, y en ese sentido no ha hecho más que seguir una dirección inmanente al arte moderno. En efecto, aún falta hacer la teoría de la convertibilidad en dinero de la obra de arte, aspecto que es central, por ejemplo, en Picasso, en los "astros" norteamericanos posteriores al expresionismo abstracto, y que ya estaba esbozado, como tantas otras cosas, en la obra seminal de Duchamp.

Stout arroja unas monedas sobre la tela, y se apresura a difundir sobre el conjunto varias capas de pintura pulverizada, hasta lograr ciertos matices de superposición que lo satisfacen, o lo satisfacen a medias: lo importante no es el color sino el momento en que retira las monedas y ve su huella. Ha declarado su preferencia exclusiva por monedas en circulación, que después del acto pictórico lava y utiliza como "pocket money" en su vida cotidiana. "He pintado la falta de dinero", ha dicho, "pero el espectador debe sentir su presencia pasada al mirar el cuadro. Querría que en el futuro mis cuadros pudieran utilizarse como efectivo, para las compras del día."

Un dato curioso es el de los precios que fija para sus cuadros: son o bien irrisoriamente bajos o prohibitivamente altos, y la calidad estética visible no tiene nada que ver con esta diferencia. El mismo ha respondido al enigma, que no es tal: "En algunos casos invisto de categoría artística a las monedas, y en ese caso el cuadro, que es un residuo, tiene un valor nimio; en otros es el cuadro el que recibe el título de obra de arte, y entonces el valor sube. Es así de simple." Y agrega, no sin ironía: "Hay un tercer caso, que es cuando doy status artístico al proceso: entonces el precio del cuadro es un promedio de baratísimo y exorbitante."

Arte después del Holocausto

Memoria e historia en la obra de Boltanski, Libeskind y Almond

"Pero son los perros negros los que con más frecuencia vuelven a mi mente.

Me perturban cuando pienso en la felicidad que les debo, especialmente cuando me permito imaginarlos no como animales, sino como sabuesos fantasmales, encarnaciones."

Ian McEwan: Los perros negros

Por Cecilia Macón

Universidad de Buenos Aires

Testimonio del artificio

El sentido como quiebre de la inmediatez. En esta fórmula se puede sintetizar uno de los problemas clave que se abren en el momento de dar cuenta de la relación entre la memoria y la historia. Desde esa tensión, y ayudados por ciertas elaboraciones artísticas, es posible también adivinar estrategias a la hora de evaluar algunas de sus consecuencias para la reconstrucción del pasado. El silencio, el abismo del presente o la narrativización de la contingencia surgen como respuestas posibles para sacar a la luz una zona que aspira a volver productiva la dicotomía en su propio cuestionamiento. A continuación entonces, y tras revisar algunos ejes de la polémica analizaremos tres recientes ejemplos del universo de las artes visuales que han intentado exhibir una alternativa posible. Tres propuestas que buscan, a su manera, enfrentar la representación de los genocidios.

La relación entre la memoria y la historia ha sido justamente uno de los efectos teóricos más debatidos alrededor del Holocausto. Así como Hayden White analizó el discurso histórico sacando a la luz las operaciones homogeneizadoras de la narración moderna, los defensores del papel de la memoria en detrimento de la disciplina histórica sentaron las premisas para sacar a la luz cierta instancia ajena a la contaminación

impuesta por cualquier tipo de continuidad. La reivindicación de la memoria parece sostenerse en su capacidad para recuperar la subjetividad de los protagonistas del pasado. En la reproducción de una inmediatez perdida, misteriosa y hasta, a veces, paradójicamente irrepresentable, se condensa una nueva manera de reconstruir lo sucedido. La historia en cambio, cargando con las reglas instituyentes de toda disciplina, parece disolver la "autenticidad" de ciertos acontecimientos imponiendo un ordenamiento sostenido en una secuencia meramente explicativa. Frente a esta dicotomía, que intentaremos reconstruir brevemente a continuación, los trabajos de Christian Boltanski, Daniel Libeskind y Darren Almond ayudan al menos a intuir una nueva relación entre la memoria y la historia capaz de evitar diluir la diferencias sin ahogar un dialogo necesario. El enfrentamiento de la memoria a la historia adquiere así, creemos, una dimensión nueva.

La enunciación de las premisas teóricas desarrolladas por Claude Lanzmann y su película Shoah da cuenta de un momento clave en el establecimiento la oposición en cuestión: "frente a una realidad que es literalmente engeguedora sólo cabe la clarividencia misma. Dirigir una mirada frontal al horror requiere que uno renuncie a distracciones escapistas, especialmente la primera entre todas, la más falsamente central, la pregunta por el por qué". En esta frase de Domick LaCapra se sintetizan los ejes programáticos de una recuperación de la memoria basada en lo que se denomina "la obsenidad del proyecto de la comprensión". Ante el poder distorsionador de la historia se afirma que "de lo que se trata es de reencarnar, revivir el pasado. Frente al poder domesticador o explicativo del discurso histórico que oculta el terror primitivo" sólo resta abolir la distancia entre el pasado y el presente recuperando una memoria perdida

en el acto mismo de contar la historia.

De acuerdo a la reconstrucción que de esta dicotomía hace el francés Krzysztof Pomian, en el siglo XV se habría diluido el peso de las memorias artística y literaria, a cambio de la institución de una memoria jurídica definida como "ciencia histórica". Las últimas décadas del siglo XX habrían encarnado la restitución de la centralidad de una memoria capaz de expresar identidades locales a través de un contacto más directo con las fuentes, y no ya el mero conocimiento mediato proporcionado por la disciplina histórica.

Frente a la historia escrita hay una "historia viva que se renueva y perpetúa a través del tiempo", y es en ese pasado vivido donde se apoya la memoria. Tal como señala Maurice Halbwachs, el temprano introductor del debate a través del desarrollo de conceptos como los de "memoria colectiva" —donde la noción de "memoria" deja de ser exclusivamente individual: "la Historia comienza sólo en el punto en que acaba la tradición, momento en el que se apaga o se descompone la memoria social (...) La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial". Mientras que la historia mira el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro en una duración que no supera la vida humana".

El historiador David Lowenthal define una fecha para un nuevo giro en la restitución del papel de la memoria a cambio del resquebrajamiento de la historia. "A partir de 1980, la noción de memoria, asociada a la tradición, al vínculo con los ancestros y a la nostalgia, colaboró en constitución de un nuevo mito: el pasado logra así parecer accesible y transparente. La historia queda en cambio definida en términos de progreso y anonimato, un discurso donde el pasado se presenta como remoto." En este sentido los debates desatados alrededor de la representación del Holocausto resultan paradigmáticos: si "explicar" el Holocausto es para unos una exigencia ineludible, para otros define los primeros pasos

de la imposición de reglas volcadas sobre una zona oscura de la Historia cuya identidad sería inevitablemente falseada a través de cualquier intento por responder a la pregunta por el "porqué". La polémica protagonizada por Carlo Ginzburg y Martin Jay condensa los ejes claves de la cuestión. Mientras que en su camino para dar cuenta del genocidio nazi el historiador italiano reivindica la centralidad del papel del "testigo" y su memoria con independencia de otro tipo de contrastación y de la imposición de ciertas reglas externas, el alemán opta por refutar esta postura asociada a la identificación del historiador con un testigo particular, al señalar los peligros de la parcialidad de tal elección: "Nada parece evitar", asegura Jay, "la identificación con un testigo como Adolf Eichmann para reconstruir el Holocausto". El hecho de que las teorías revisionistas se legitimen a partir de la restauración del punto de vista de la Alemania nazi, parece sumar argumentos a la necesidad de instituir ciertas reglas con pretensiones de universalidad sobre la materia de la memoria de los testigos. La imposición de algún tipo de criterio de relevancia para la elección de los puntos de vista del discurso histórico queda al margen de la reivindicación misma de una noción de memoria asentada sobre el papel monopólico del testigo, disolviendo así la función reconstructiva de la historia. El "abuso de la memoria", de acuerdo a la denominación de Ricoeur, parece diluir el valor de la historia y su función crítica sobre la sobre los errores y falsificaciones de la propia. Frente a esta descripción, así como Ricoeur ha resaltado el papel de la mediación lingüística y la narración como exteriorizaciones necesarias, Peter Burke ha objetado este énfasis en la memoria por su capacidad para sostener la coincidencia con un estereotipo. Sería necesario por lo tanto restituir el vínculo entre el pasado y el futuro a fuerza de rescatar, no sólo lo sucedido sino también aquello que la tradición no se ha atrevido a mantener vivo. La operación crítica de la disciplina histórica sería, desde este punto de vista, la encargada de esta-

blecer un vínculo definitivo entre el pasado y el futuro capaz de sacar a la luz la dimensión política del presente.

El repertorio simbólico de una comunidad analizado por Nora en Los lugares de memoria: monumentos, manuales pedagógicos, instituciones, símbolos patrios, personajes, eventos conmemorativos, fechas honoríficas, o exhibiciones condensan para esta segunda posición, un énfasis tradicionalista y nostálgico aferrado al papel de la memoria como elemento de cohesión. Para Nora, efectivamente, la sociedades modernas han separado a la memoria de las costumbres, rituales y tradiciones, imponiendo cierta distancia con la memoria: una distancia histórica. La memoria colectiva pasa a ocupar así el lugar del mito, es decir de estereotipos sociales o colectivos. Se trata, según el análisis de Stock en sintonía con Nora, de un síntoma más en el pasaje de la oralidad a la escritura en el registro de la historia. El texto, con la presencia de una autoridad y medios de transmisión legitimados, es quien logra que una comunidad se conforme con una tradición cristalizada y domesticada.

Evocando la ya clásica distinción establecida por Arthur Danto en su Filosofía Analítica de la Historia, la centralidad otorgada a la memoria parecería ser capaz de valorizar el papel cognitivo del cronista ideal: aquel testigo perfecto e inmediato de los acontecimientos, en detrimento de una descripción que, como la encarada por el historiador, sólo logra otorgar significado a los acontecimientos del pasado gracias a la distancia temporal y conceptual desde la cual organizar el material en bruto de testimonios, restos arqueológicos y documentos.

Aquel estatuto privilegiado otorgado a la memoria sugiere la imposición de trabas al rol crítico que le corresponde al discurso histórico. Parece olvidar que el historiador está obligado a interrogar la memoria desde una trama conceptual exterior a los testimonios, y no a encarar una mera reproducción de sus contenidos. Tal como señalara recientemente Paul Ricoeur, "la imposición de un rol privilegiado para el testimonio particular parece defender la pretensión de fidelidad de la memoria, frente a la pretensión de verdad de la historia." Así como la primera estaría obligada a reiterar la experiencia de lo

sucedido rescatando el impostergable costado enigmático del pasado, sólo la segunda categoría sería capaz de encarar una operación de síntesis asentada sobre la posibilidad de una perspectiva explicativa. Desde este punto de vista "la autenticidad", entendida en términos capaces de asociarla a una cierta concepción de "lo originario", obligaría al discurso histórico a asentarse sobre una vocación por la iconicidad.

El camino abierto por el espacio de la memoria se abre en una reivindicación de irregularidades y dislocaciones del pasado ocultas por la institucionalización de la disciplina. Pero, la defensa de la dicotomía memoria/ historia, tendiente a proponer la autonomía de la primera de ellas, se asienta sobre una pretensión de disolución del papel crítico de la historia, rescatando la posibilidad de la inmediatez del pasado a través de su restitución al presente. Se trata de un recorrido que, paradójicamente, dificulta el vínculo del presente con el pasado: sin las premisas holísticas que, de una u otra manera, definen al discurso propiamente histórico las pretensiones de aproximación al pasado resultan en la mera reproducción de un testimonio que, ajeno a toda imposición de sentido, ve disuelto su propio peso.

La eficacia práctica de la reconstrucción del pasado exige algún tipo de articulación con una legalidad propia del orden de lo reglado. Pero, a la vez, el acceso a la "novedad" de la irrupción del testimonio sólo puede lograrse al margen de esas reglas. El intento por recuperar las narrativas de los sobrevivientes abre la historia a una dimensión contingente donde otras reglas, esta vez las del arte, ingresan para revisar una tensión problemática.

Zonas grises

Habiendo dado cuenta del estado de la cuestión, podemos entonces analizar el papel de las artes visuales en esta disputa a la luz de tres ejemplos clave. La obra de Christian Boltanski, el Museo Judío de Berlín diseñado por Daniel Libeskind y la instalación Refugio de Darren Almond esbozan tácticas posibles para abrir la dicotomía en cuestión a una nueva perspectiva sobre la reconstrucción del pasado. En cada

uno de estos casos las propuestas de los artistas permiten reconstruir otros tantos principios teóricos donde las reglas del arte definen una alternativa.

La estrategia utilizada en el proyecto artístico de Boltanski se despliega a partir de la recuperación del papel de las reliquias en la reconstrucción del pasado en un camino donde poder revisar la significatividad del fragmento. También Anselm Kiefer intentó representar el Holocausto a través de fragmentos de "una memoria que descansa sobre ruinas" donde los episodios específicos del pasado no resultan sinécdoques para el resto de la narrativa histórica, sino que muestran efectos locales de la historia. La obra de Boltanski, en cambio, aunque definida alrededor del uso de reliquias, recuerdos y fotos de archivo busca una recreación del pasado capaz de instalar los hechos en una "aparente" continuidad: provisoria pero también necesaria. "Mi trabajo es sobre las reliquias –ha señalado Boltanski- pero también contra ellas. Me concentro en lo que llamo "pequeña memoria": bromas, trivialidades, anécdotas únicas que, a través de una obra de arte, forman parte de una resurrección que paradójicamente sólo logra cumplir sus objetivos en tanto colectiva. Es la foto de "ese" suizo muerto la que me interesa, pero a la vez puedo reemplazar esa foto por la de cualquier otro suizo muerto". Surge así una dimensión local que sólo es rescatable en términos de una reconstrucción coral. Los argumentos de Kiefer, contrarios a la incorporación de cualquier tipo de generalización por sus efectos distorsionantes, parecen no advertir –como sí lo hace Boltanski- que este cuestionamiento no contempla las operaciones de generalización puestas en funcionamiento en el momento de la lectura. La comparación, la reducción a elementos esenciales y la incorporación a un continuum son las operaciones que permiten sacar a la luz "ese" vestido recuperado de una valija abandonada por una víctima del Holocausto hasta entonces anónima. Esta tensión paradójica entre lo individual y lo colectivo define un aspecto que el discurso histórico no debe intentar disolver, sino, por el contrario, incorporar como una dimensión propia asociada a la instancia de reconocimiento

El Museo Judío de Berlín, planeado por Daniel Libeskind antes de la caída del Muro de Berlín e inaugurado en 1999, expresa otro modo alternativo para encarar la reconstrucción del pasado sustentado en la capacidad de la arquitectura para dar cuenta de la dimensión misteriosa del espacio. Se trata de exhibir la imposibilidad de domesticar ciertos eventos, evocando la extrañeza que convocan, junto a la imposibilidad de la redención. El objetivo que guió la definición de las premisas del diseño fue responder con la construcción misma del edificio a la pregunta: ¿cómo dar voz a una cultura ausente sin presumir hablar por ella? ; ¿cómo referir un exterminio en el mismo lugar donde fue gestado? Había que definir un espacio para el vacío: un rincón donde exhibir la ausencia de una comunidad, pero también para un vacío esencialmente moral. La estructura de zigzag del museo a la manera de una estrella de David quebrada, la ventanas alargadas y angosta impuestas casi por azar sobre las paredes de zinc rompen cualquier centro de gravedad imaginable. "Diseñé una matriz irracional"- definió Libeskind- para dar cuenta de la relación entre alemanes y judíos. La estrategia fue traducir en términos espaciales la actitud de dejar el problema irresuelto". Pero, uno de los elementos que destaca la experiencia gestada por el arquitecto polaco habla de la posibilidad de expresar, no un vacío absoluto, sino uno atravesado por la experiencia: la de un sentido introducido a través de su innovación radical. Se evoca una comunidad exterminada no a través de la memoria, sino de su propia ausencia. No gracias al rescate de reliquias exhibidas como trofeos de guerra curadas en secuencias temporales o geográficas –como en otros museos vinculados al Holocausto- sino desde el tiempo absoluto del presente. Queda entonces para la reconstrucción histórica el mandato de un regreso al presente desde donde exhibir una experiencia que nunca podrá reencarnarse.

El tercer ejemplo que nos ocupa es el trabajo de Darren Almond. En Refugio (1999) el artista inglés trae al museo su propia experiencia al visitar Auschwitz. Un par de años antes – y en pleno invierno polaco- Almond pasó media hora en el refugio de colectivos que enfrenta al campo de concentración aguardando su apertura. Se-

gún su propio testimonio se trató de una reproducción de la experiencia de espera de muerte de cada una de las víctimas del Holocausto. Pero esos minutos que Almond pasó frente a la puerta de entrada de Auschwitz también condensaron el abismo que separaba el momento de su visita y el genocidio producido más allá de un refugio que lo aislaba, pero que también le otorgaba una perspectiva desde donde reconstruir lo sucedido. La instalación de Almond consiste entonces en una reproducción exacta de ese refugio, pero esta vez ubicado en una sala de museo acondicionada a muy baja temperatura. Para el artista, este segundo abismo que se abría entre la sala y su experiencia en el refugio abrió la posibilidad de la única estrategia posible para dar cuenta de la experiencia directa del horror. No intentó rescatar una continuidad en la tradición, ni una marca en el espacio de alguna de las víctimas, sino de exhibir la experiencia modificada del propio presente, resignificada por los minutos que pasó bajo el refugio, el artificio artístico y por las reglas de una institución cultural contemporánea.

Queda así condensada una actitud alternativa para la evocación del pasado: la presencia de la tensión entre su reproducción y una marca sobre el presente que sólo es tal en tanto se imponga un artificio como la reproducción de la estación de Auschwitz en un lugar que le es ajeno. La ausencia y la presencia de las víctimas adquieren un sentido adicional, no por reencarnación, sino por su capacidad para abrir la expectativa -más que el recuerdo- hacia el momento en que el pasado mutó para siempre.

Es justamente esta misma necesidad de unir el pasado al presente la que recorre cada una de las obras de la serie *Acts of Remembrance* (1991-1996) de Shimon Attie. Las calles, casas y negocios de la antigua Berlín fueron cubiertos por imágenes recortadas de la vida de los judíos en la ciudad: frente a un portón de madera, un grupo de judíos a punto de ser deportados; en el rincón de un antiguo negocio, un viejo vendedor de libros religiosos; al lado de los restos de un antiguo teatro, la sombra de quienes lo poblaron como salón de lectura de la Torah. Desarrollada más tarde en otras ciudades como Copenhagen

o Dresden, la estrategia de Attie transforma el espacio urbano al sacar a la luz escenas fragmentarias del pasado que adquieren su sentido tanto por el conjunto de eventos sucedidos en los últimos sesenta años como por la responsabilidad de la hermenéutica de quienes hoy habitan la ciudad. Como en *Shelter* de Almond, las instalaciones de Attie traen el pasado al presente a fuerza de poner en evidencia la distancia abismal que los separa.

Políticas del azar

Peter Burke ha señalado que la escritura y la imprenta favorecen la resistencia de la memoria a su manipulación. Desde esta perspectiva el historiador se transforma en un "recordador" cuya misión consiste en "recordar a la gente lo que le hubiera gustado olvidar". El artificio de la historia, como el del arte, resulta así el camino para la institución de sentido. Un sentido que sólo es tal en tanto acompañe la irrupción de lo nuevo.

Si el peligro de la objetivación del pasado parece acordar también con su cristalización, la presencia de instancias misteriosas, plagadas de fragmentos autosuficientes abre aquellas reglas imprescindibles del lenguaje a aprehender su propia modificación. El vínculo entre historia y memoria debe contemplar entonces la tensión entre las reglas necesarias para instituir el sentido y el azar involucrado en la apertura hacia la novedad.

Aunque, como a señalado Charles Maier: "el exceso de memoria es un signo, no de confianza histórica, sino de un retiro de la política transformativa dando testimonio de una pérdida de la orientación al futuro"; esa misma transformación sólo es posible si rescatamos contingencias paradójicas como las señaladas por Boltanski, la imposibilidad de la encarnación al margen del presente sugerida por Almond, o la exhibición significativa del silencio de la construcción de Libeskind. Como "encarnaciones" sí, pero también como "sabuesos fantasmales" capaces de adquirir un perfil claro a través del lenguaje institucionalizado. Esta vez, el del arte.

¿ramona con fotos?

Sí. Todas las semanas.

La agenda de arte más completa de Argentina.

Beba gratis en los vernissages.

Recuerde los cierres.

Registre las más interesantes.

Contacte 2550 amantes del arte.

Anuncie.

1) recíbala gratis vía email escribiendo a ramona@projectovenus.org (con "ramona semanal" en el asunto) y si quiere ponga su ocupación, sexo y edad

2) Envíen las imágenes de sus muestras en 72 DPI y hasta 600 x 800 píxels

3) Comente las muestras de la semana vía email

Para ver ramona semanal visite
<http://www.cooltour.org/ramonasemanal/index.html>

Trabajo o rebeldía

Las nociones estéticas de Hannah Arendt aplicadas a los sesenta en Argentina

Por Natalia Nemiña

La pregunta que se formula aquí es si las reflexiones sobre el arte que realiza la filósofa Hannah Arendt permiten abordar las producciones experimentales de los años '60 en la Argentina.

Entonces, cambia el horizonte de lo posible y con todo lo transformable se convierte el arte. Las vanguardias se vuelven a plantear la unión de arte y vida, derribar el muro que los mantiene separados. El arte no es mas un objeto bello, el arte es acción y compromiso.

En la convulsionada realidad argentina de los años 60 surgió un movimiento amplio y diverso que abarcó tanto al pop como al arte comprometido políticamente. Artistas que cuestionaban su rol, a las instituciones y a la sociedad burguesa. En esos años Hannah Arendt vivía en los Estados Unidos. Ella fue una mujer polémica, frontal e inteligente que realizó una obra clave, que alumbró temas trascendentes de nuestra actualidad, tan trascendentes como la condición humana.

Arendt se aproxima al arte pensándolo como una forma de trabajo. Los objetos artísticos son objetos que duran, que no son inmediatamente consumidos. De todos los objetos de uso producto del trabajo, el arte es el que menos sometido al desgaste está. El arte tiene el don de perdurar y de conformar un "hogar en el mundo para los hombres". Afirma: "en ninguna otra parte aparece con tanta pureza y claridad el carácter duradero del mundo de las cosas".

A la luz de lo ocurrido con el arte y la vanguardia en la Argentina de la década del 60, comenzando en el Di Tella, pasando por la desmaterialización creciente de la obra y hasta las acciones en forma de revuelta en Santa Fe y Buenos Aires, el concepto de arte al que la autora se refiere parece difícil de aplicar. No hay en Arendt una mirada sobre la ruptura artística y social que provocaron las nuevas tendencias. Pero

leer a esta autora no cierra puertas, sino que abre preguntas; Hannah Arendt invita a una lectura que es positiva, y que no se queda ni en la crítica abismal, ni en la utopía inocente.

¿Qué sucede con las producciones de vanguardia que en la década del 60 combinaron conceptualismo, acción y política en un mismo cocktail? No podemos seguir colocando al arte que realizan estos nuevos artistas en la categoría de trabajo. El arte no perdura, en algunos casos porque se trata de obras conceptuales-políticas que se vinculan muy fuertemente con el contexto socio-histórico del momento. Un ejemplo es la obra que realizó Roberto Jacoby en la muestra "Experiencias 68" que se exhibió en el Instituto Di Tella, llamada "Mensaje". Se trataba de un afiche que mostraba la foto de un hombre negro en una manifestación, la foto estaba acompañada de una frase: "también soy un hombre", a su vez había un teletipo de la agencia France Press que transmitía las noticias del día y curiosamente en ese momento estaban dándose las revueltas en Francia, las del mayo de 1968. Finalmente la muestra se completaba con un cartel con un texto que reflexionaba acerca del arte de vanguardia. Pero la obra no perduró materialmente, tal vez se pueda pensar en formas de recuperarla, pero no existe como un objeto material con unicidad, por lo tanto rompe la posibilidad de ser un objeto producto del trabajo.

También niega la pertenencia de este arte vanguardista a la esfera del trabajo el hecho de que una gran cantidad de las obras expuestas fuera destruida por sus propios creadores. Aquella misma muestra en el Instituto Di Tella: "Experiencias 68" se clausuró porque la policía declaró que se exhibían imágenes y objetos obscenos; en respuesta a la intervención policial los artistas decidieron romper sus obras y arrojarlas a la calle cortando el tránsito. Por lo tanto son dos movimientos los que confirman la imposibilidad del arte de vanguardia de permanecer en

la esfera del trabajo, por un lado el lento pero seguro proceso de desmaterialización del arte y, por otro lado, la destrucción de las evidencias materiales de las obras.

"La acción permite al hombre ser humano": esa es la principal afirmación de Hannah Arendt. Si bien ella no contempla al arte como acción, el arte de las vanguardias en la década de 1960 era, en gran medida, de acción. Basta con recordar un ejemplo: "las fuentes rojas". Durante octubre del '68, primer aniversario de la muerte del Che, un grupo de artistas planeó hacer algo de tipo agitativo y el resultado fue teñir el agua de las fuentes de la ciudad de color rojo. Esa acción fracasó porque no tuvo la repercusión en los medios esperada, sin embargo, estas palabras de Arendt demuestran la repercusión que,

en este caso, el arte-acción es capaz de producir: "El acto más pequeño en las circunstancias más limitadas lleva la simiente de la misma ilimitación, ya que un acto, y a veces una palabra, basta para cambiar cualquier constelación"

Estos artistas amaban experimentar, con el material, con el espacio, con el público y con ellos mismos. Forzaban los límites, jugaban y los cuestionaban. Tal vez, las primeras manifestaciones fueron mayormente lúdicas y hacían referencia a su propio campo, pero a medida que la década avanzó el arte vanguardista se animó dentro del terreno político y se comprometió no sólo con su propio campo, sino también, con la sociedad. El compromiso alcanzó a "Tucumán Arde", donde el arte se fusionó con la política.

Cecilia Sainz se suscribió a ramona	Mario Gustavo Costa tiene a ramona en su biblioteca
Cesar Osiris Lemos sigue coleccionando a ramona	Sonoridad Amarilla recibe a ramona todos los meses
Maria Roldan colecciona ramona	Ana Bodini leen a ramona en su casa
Agustina Picasso se suscribió a ramona	Celeste Renzacci tiene a ramona en su biblioteca
Susana Villegas sigue coleccionando a ramona	Marita Cabarrou recibe a ramona todos los meses
Silvia Pedretta colecciona ramona	Guillermo Cuneo leen a ramona en su casa
Ferrari y Zamora y familia leen a ramona en su casa	Jorge A Alcala leen a ramona en su casa

La Plata y la dictadura

Investigación acerca de los procedimientos y acción represiva de la dictadura militar en el ámbito de la Universidad Nacional de La Plata iniciada el 24 de marzo de 1976

Por Silvia Coronato e
Ilda Teresa Lucchini
(Comisión por la verdad, hacia la
justicia CTA, provincia de Buenos Aires)

Un especial agradecimiento a compañeros docentes y no docentes que realizaron esfuerzos por recordar y aportar datos y testimonios incluídos en esta investigación

Fundamentación del
trabajo de investigación

El presente trabajo tiene por Objetivo central la Reconstrucción de la Memoria dentro del ámbito de la Universidad Nacional de La Plata.

Persigue también los objetivos generales propuestos por la Central de Trabajadores Argentinos: reconstruir la memoria de la clase trabajadora aceptando que 70 de cada 100 compañeros desaparecidos lo han sido por su condición de trabajadores y en este caso en particular por ser trabajadores docentes y no docentes de la UNLP y por su condición de ser estudiantes.

Entendemos que la reconstrucción de la memoria involucra el compromiso de reconstruir la trama histórica destruida por la dictadura militar y posteriormente con las Leyes de Obediencia Debida y Punto final.

Los fines que se persiguen con esta investigación son los de llegar a la Verdad y con ella, ir hacia la Justicia.

La reconstrucción de la trama histórica y la memoria implican, fundamentalmente encontrar la identidad de muchos compañeros; entiéndase por identidad la reconstrucción del nombre, el lugar familiar, el lugar de trabajo, elecciones personales, gustos y preferencias. Identidades que fueron desaparecidas en miles de casos,

junto a las identidades físicas.

Desde otra perspectiva, la reconstrucción de las condiciones socio-políticas y económicas que llevaron a la dictadura militar a instalarse en cada lugar de trabajo implementando acciones semejantes (desaparición y/o muerte de compañeros, miles de cesanteados, otro tanto de exiliados) o procedimientos diferentes según las características de cada ámbito laboral.

Para la reconstrucción de lo que consideramos memoria histórica nos hemos planteado:

- a) Identificar a través de la metodología implementada en el trabajo de Investigación aquellos aspectos considerados relevantes durante esta etapa en la Universidad;
- b) Seleccionar puntualmente resoluciones, Leyes Nacionales, testimonios, expedientes, otros, que puedan dar cuenta del objetivo general propuesto;
- c) Clasificar el material seleccionado
- d) Comprender y explicar relacionadamente la diversidad de hechos y actitudes asumidas por la Dictadura Militar en la Universidad a través de sus Intervenciones.

Metodología implementada
en la investigación

Se ha utilizado preferencialmente el relevamiento de Resoluciones emitidas desde el Rectorado de la UNLP.

Complementariamente bibliografía que reconstruye la historia de la UNLP durante este período, alguna de ellas escrita por el propio rector Gallo.

Se han recogido testimonios de compañeros cesanteados como de aquellos que pudieron aún, desde una situación muy difícil continuar con su trabajos de investigación y/o docencia dentro de la UNLP.

Se ha recurrido a expedientes en el caso particular del no docente muerto José Rago, en el interior del rectorado el día 7/9/76, para analizar las circunstancias y las actitudes frente a los hechos.

En base a esta recopilación de datos se ha clasificado cronológicamente el material, organizándolo para dar una lectura histórica y crítica. Se privilegia hasta el momento la mención de los hechos o circunstancias seleccionados con algún somero comentario en algunos casos, que relacione las circunstancias, poniendo entre paréntesis el número que corresponde a la evidencia presentada.

En la narración se han intercalado procedimientos y circunstancias en relación a desapariciones y/o muerte de compañeros junto a medidas de índole académica (implementación de leyes y resoluciones) que iban acompañando la acción de las diferentes intervenciones y incluida la del rector Gallo.

Se trabajó con las Resoluciones emitidas durante enero 1976 hasta diciembre de 1977. Por las razones que se fundamentan más abajo fue necesario como antecedente recurrir a las Resoluciones anteriores (sucesos del 4 de julio de 1968) y los años 1974 y 1975.

Advertencias

Los casos que se mencionan en el presente informe surgen de testimonios aportados y documentos recopilados, habiendo sido seleccionados con la sola intención de fundamentar y ejemplificar la exposición. El resultado escrito resulta de la totalidad del material reunido que incluye la palabra de testigos directos de los hechos. No se excluye la posibilidad de algún error, ni se desestiman la existencias de muchos otros casos que pudieran ser más ilustrativos y que se puedan incorporar más adelante, ya que este trabajo se trata del inicio de una investigación más basta. Respecto de las personas que aparecen nombradas por las funciones que desempeñan o incluidas ocasionalmente en la transcripción de testimonios que las invo-

lucran en hechos que pueden ser configurativos de delitos, la Comisión por la Verdad, hacia la Justicia no le asigna la responsabilidad que la referencia del caso pudiera surgir, en razón que tal facultad es privada del Poder Judicial, según lo establece la Constitución Argentina.

Introducimos en este trabajo de investigación lo que hemos considerado como antecedente necesario, el período previo anterior a ella porque da inicio a la posterior represión de la dictadura del '76 en la UNLP.

Hacemos referencia, entonces, a los hechos sucedidos el 4 de julio de 1968, en el que por Resolución 1523 del 24 de septiembre del '68 se dice: "que el día 4 de julio del corriente año numerosas personas ocuparon el edificio de la Universidad Nacional de La Plata, arrojaron la bandera nacional a la calle, construyeron barricadas, rompieron libros y muebles, introdujeron y usaron armas, ejercieron presión sobre las autoridades, debiendo intervenir la policía quien desalojó el edificio mediante la fuerza, por orden judicial, motivando ello el cierre de la Universidad hasta el día 15 del mencionado mes".(1)

Antecedentes al autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", 1976/1983 en la Universidad Nacional de La Plata

Resolución 1523 del 24/9/68 (1), en la que frente a los hechos del 4 de julio de 1968 explicitados en esta Resolución se expulsan de la UNLP a: Norberto Victoriano Puyol, Carlos Enrique De la Fuente, Marcelino Eduardo Vázquez y a Marta Noemí Ungaro

Se suspende a partir del 4 de julio de 1968 por el término de dos años entre otros a Carlos Alberto de la Riva.

Entre muchos otros detenidos figuraban según la misma resolución Enrique Pan Konin (o Pankonin, C.I.:4.004.715), a quien se le aplica, junto a otros compañeros, la medida de "Levantar a partir de la fecha, la suspensión impuesta bajo apercibimiento de que, en caso de incurrir en reincidencia en actos semejantes, serán sancionados con mayor severidad"

Declaraciones por estos mismos acontecimientos

tos del Decano de la Facultad de Arquitectura de La Plata a la Revista Análisis N° 394, con fecha 2/10/68: "No soy nazi. Pero si mis procedimientos personales y académicos hacen que se me califique así, entonces deberé admitir que me parezco a un nazi. Pero, repito se trata de una acusación gratuita".

El 4 de diciembre de 1976, desaparece Puyol Norberto Victoriano (Piky), en la ciudad de Córdoba en el Barrio el Rosedal.

El Arquitecto Carlos Enrique De la Fuente es desaparecido el 11 de mayo de 1976.

El Arquitecto Carlos Alberto (Fabiolo) de la Riva es muerto el 3 de noviembre de 1974.

El Contador Enrique Pan Konin, (o Pankonin) de nacionalidad italiana, es desaparecido junto a su mujer Cristina Fernández de Pan Konin, Psicóloga, Docente, el 1 de octubre de 1976.

Año 1974

El día 8 de octubre de 1974 son asesinados Rodolfo Achem y el Dr. Carlos Miguel.

La Universidad permanece desde ese día clausurada por las fuerzas de seguridad. El entonces Ministro de Educación Oscar Ivanessevich, dispone la reapertura el 21 de noviembre de 1974 con la intervención del Dr. Pedro Arrighi.

"Al día siguiente de su asunción el Interventor Arrighi, por Resolución 23/74, declaraba "en comisión" y suspendía en sus servicios al personal con designación al 25 de mayo de 1973; cada caso en particular sería sometido a una Comisión integrada por la C.G.T local y las 62 Organizaciones Regional La Plata; por Resolución N° 162/74, se dejaban sin efectos todas las promociones realizadas desde marzo de 1973 y, por Resolución 13/74, se prohibía la realización de actos o asambleas dentro de los recintos de la Universidad." (Godoy Eduardo, "La historia de ATULP", Asociación de trabajadores de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1995, pág.184).

Por Resolución 18 del 22 de noviembre de 1974, se acepta "con efecto al 8 de octubre de 1974, las renuncias presentadas por los funcionarios y docentes de las Facultades, Institutos y Dependencias que se mencionan..."

De los renunciantes la Profesora Irma Zucchi, Profesora de Historia, Directora del Bachillerato de Bellas Artes hasta esa fecha, desaparece el 17 de noviembre de 1976.

El Coordinador del Departamento Central de Planificación Arquitecto Guillermo Sobral, desaparece el 30 de noviembre de 1976.

Durante el mes de diciembre sumaban cuatrocientos sesenta (460) los compañeros cesanteados. "A principios de enero de 1975, a pesar de todos los esfuerzos, el número de cesanteados superaría los 600 con un agravante: violando toda norma estatutaria y ética, el Consejo Directivo de F.A.T.U.N., por Resolución N° 608/74, pretendía asumir la representación del Personal No Docente de la Universidad Nacional de La Plata" (Godoy E., op.cit, pág.185).

Comparativamente, desde enero de 1976 a diciembre de 1977 las limitaciones de docentes y no docentes sumaban 532 puestos de trabajo. Es decir, que las cesantías comienzan en 1974 profundizándose en el año 1975 y continúan durante la dictadura militar.

Entonces, entre enero del '75 y diciembre de 1977, se dejan a un total de 1132 personas limitadas y/o cesantes según la aplicación de diferentes resoluciones o leyes.

Resolución 13 del 22/11/74: se prohíben actos o asambleas dentro de la UNLP.

Resolución 108 del 13/12/74: Dejan sin efecto toda modificación introducida en los Planes de Estudio de la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales con posterioridad al 25 de mayo de 1973.

Resolución 49 del 29/11/74: Se prohíbe a los centros de estudiantes la realización de todo tipo de actividad política.

Resolución 206 del 30/12/74: se modifica el nombre de Facultad de Artes y Medios Audiovisuales por el de "Bellas Artes".

Año 1975

Resolución 28 del 13/1/75: Amplían las facultades de la Comisión creada por

Resolución 23/74 en la que intervenían para analizar las prescindibilidades a los compañeros docentes y no docentes, la C.G.T y las 62 Organizaciones.

Resolución 110 del 28/2/75: se limita las funciones de Profesores de la Facultad de Bellas Artes, concursados (Enrique Gerardi, Roberto Rollie, Juan Carlos Romero, César López Osornio, Beatriz Uribe, Néstor García Canclini)

Resolución 144 del 27/2/75: Se nombra a Patricia Graciela Dell Orto, preceptora de la Escuela Graduada "Joaquín V. González", y estudiante

de Bellas Artes, desaparece el 5 de noviembre de 1976. Su legajo personal no se encuentra en la Escuela Anexa con algunas irregularidades en su nombramiento y posterior limitación de servicios.

Resolución 204 del 6/3/75: Clausuran el Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades, "sellando" los locales.

Resolución 213 del 7/3/75: Se prohíbe el funcionamiento de todos los centros de estudiantes de las distintas unidades académicas, disponiéndose la clausura.

Según testimonio de la Licenciada Lucchini, en la Facultad de Ciencias Exactas, sueldan las puertas del centro de estudiantes, a lo que también se suman actos intimidatorios como desalojos del personal docente y no docente "a punta de pistola". Perteneían a la Marina y había entre ellos, gente vestida de civil.

También, dentro de la misma Unidad Académica hubo simulacros de fusilamientos en el Laboratorio de Planta Baja.

Continuando con el testimonio de la Licenciada Lucchini, narra acerca de un expediente pidiendo Juicio Académico al Profesor Márquez que se desempeñaba como Delegado Interventor en la Fac. de Cas Exactas durante el año 1975, quien se habría encargado de entregar al entonces Presidente del Centro de Estudiantes, Juan Ramón Zaragoza, asesinado ese año. El expediente pidiendo Juicio Académico fue redactado en la apertura democrática por el Prof. Julio Barandiarán, Secretario Académico, junto a otros Profesores como el Prof. Catoggio. No se pudo continuar con el expediente por que aparece extraviado en Rectorado.

Resolución 226 del 11/3/75: Lic. López Anaya, es nombrado Jefe del Departamento de Plástica.

Resolución 308 del 21/3/75: nombran al Lic. López Anaya Profesor Titular de la cátedra Historia de la Cultura.

A partir del 14 de septiembre de 1976 López Anaya es nombrado Decano Interventor Normalizador de la Facultad de Bellas Artes.

Resolución 1865 y 1884 del 19/10/77: Se le asignan al Lic. López Anaya funciones de Secretario de Extensión Cultural y Difusión de la UNLP.

Intervención de A.T.U.L.P

"En el atardecer del 6 de marzo de 1975, varios automóviles estacionaron en los alrededores y

frente al local gremial; Héctor Dario Alessandro, reconocido dirigente del C.N.U al frente de un nutrido grupo de hombres que inmediatamente ocuparon las distintas instalaciones de la Asociación, hizo su ingreso portando la Disposición Nº 17/75 del Ministerio de Trabajo, por la que se designaba Interventor al entonces delegado regional Emilio Jorge Centeno Quiroga". (Godoy E., op. cit., pág.195)

Resolución 250 del 13/3/75: Limitan al 30 de marzo de 1974, las funciones del Profesor Titular del Area Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Arquitecto Mario Francisco Soto. Muere en el exilio.

Resolución 452 del 10/4/75: Limitan las funciones de Profesores Titulares y adjuntos (José Sazbón, Alfredo Pucciarelli, Iris Ibañez, Guillermo Ernesto Savloff, Horacio Peryra, Carlos Lungarzo, Nélica Rodilla).

El Profesor Titular de Sociología de la Educación, Guillermo Ernesto Savloff desaparece el 20 de enero de 1976.

Resolución 680 de abril de 1975: Se limita al 31/3/75 al Ayudante Diplomada titular de la cátedra Historia americana II, Profesora María Virginia Allende. Desaparece el 15/6/77.

Durante el mes de septiembre es asesinada junto a otros compañeros la estudiante de la Facultad de Arquitectura Adriana Zaldúa. Asesinato que fue adjudicado a la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina).

Año 1976

Resolución 12 del 28/1/76: Facultan a los titulares de las Unidades Académicas a "que adopten recaudos que estimen pertinentes según circunstancias y en resguardo de los bienes....pudiéndose disponer incluso el cierre del Establecimiento".

Resolución 63 del 23/2/76: Se limitan al 31 de diciembre todos los nombramientos y se habilita al Rector a propuesta de los titulares de cada Unidad académica para la designación de personal.

Resolución 270 del 25/3/76: Se dan por finalizadas las tareas de los Delegados Interventores.

La Militarización en la Universidad

Asumen como Delegado Interventor de la Universidad de La Plata, el Capitán de Navío

Eduardo Luis Saccone - Félix Zapatel como Secretario de Supervisión Administrativa.

Capitán de Fragata Jorge Alberto Villada en el cargo Secretario General de la Universidad y Teniente de Fragata Ingeniero Carlos Alberto Gonzalez, como Secretario de Asuntos Académicos. (Res.2575)

Resolución 1035 del 4/6/76: Se designa Delegado Interventor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo al Mayor Nicolas Luis Paris.

Resolución 1069 del 9/6/76: Se designa Delegado Interventor de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, al Capitán de Fragata Eduardo Hipólito Pérez Millán.

Resolución 1090 del 7/7/77: Se destaca en comisión en el Comando en Jefe de la Armada Argentina hasta el 31 de diciembre de 1977 al Profesor Titular de la Facultad de Ciencias Económicas Contador Mario A. Cedola.

Guillermo Gallo, rector de la Universidad Nacional de La Plata, 6/9/1976

"El 25 de agosto de 1969, tiempos de la dictadura de Onganía, había sido designado vicepresidente de la universidad. Con este antecedente, no resultó sorpresivo que la nueva dictadura de marzo de 1976 lo tuviera presente para ocupar un alto cargo. El 3 de septiembre se hacía público el anuncio y el día 6 de ese mes Bruera firmaba el decreto N° 978/76: Guillermo Gilberto Gallo sería el nuevo rector de la Universidad Nacional de La Plata" decía en su discurso apertura a su gestión 'Se continuará con la Política desarrollada por la Intervención militar encabezada por el señor capitán de navío Eduardo Luis Saccone y su equipo, que ha tenido la virtud de restaurar el orden y el principio de autoridad perdido en estos últimos años'" (extraído de Maria Seoane y Héctor Ruiz Nuñez, "La noche de los lápices", Editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1986, pág.96 y 97).

En la carátula del legajo personal del Médico Veterinario Guillermo Gallo en la UNLP, figura su rango militar, Teniente Primero.

Del vice-rector del Colegio Nacional, en septiembre de 1976, Prof. Juan Antonio Stomo, en su legajo personal aparece el grado militar: soldado.

Resolución 286 del 29/3/76: Se dispone con carácter obligatorio un censo del personal docente de la UNLP.

Resolución 490 del 27/3/76: No se admiten co-

mo alumnos que desarrollen cualquiera de las actividades prohibidas por artículo 7° de la Ley 21.276

Resolución 927 del 27/5/76: Se suspende las actividades académicas de la Escuela Superior de Periodismo.

Resolución 928 del 27/5/76: Se suspenden las actividades académicas del Departamento de Cinematografía.

Resolución 953 del 27/6/76: Se declara en estado extinción la Carrera de Cinematografía.

Se cierran también las carreras de Antropología, Psicología, el Laboratorio de Estado sólido en Ciencias Exactas, el cierre de las carreras de Pintura Mural, Canto, Vitreaux, Violín, y Violoncello.

Resolución 3498 22/12/76: La Escuela Superior de Periodismo pasa a depender de Rectorado a partir del 1 de enero de 1977.

Resolución 1148 del 15/6/76: Se prohíbe el acceso a las Facultades y demás organismos al personal docente y no docente dado de baja, limitado o cesanteado.

Resolución 1954 del 10/8/76: A partir del 10 de agosto se dispone el canje y confección de libretas universitarias.

El día 7 de septiembre de 1976, muere por el disparo de un arma larga, el no docente José Rago, en momentos en que alcanzaba al servicio de seguridad Privada dentro del Rectorado una bandeja con una jarra de agua. Fue llevado a una clínica Privada, Marañón, según se desprende de los testimonios. Es imputado uno de los integrantes del personal de la Empresa Privada Vidi, Odelmar Enrique Acevedo. A pesar de estar en el Primer Piso del Rectorado, Según Expediente Código 100 N° 11.678 del año 1976: "no surge evidencia atribuible a agentes de esta Universidad". La carátula N° 25.955-A Homicidio culposo Imputado Odelmar Enrique Acevedo, finalmente absuelto.

Sólo aparece un depósito a la Caja de accidentes para ser percibida por los herederos sin que aparezca ninguna firma de los mismos en todo el expediente.

14 de septiembre de 1976

Según se desprenden del propio testimonio del rector de la UNLP, en 1976, médico veterinario G. Gallo: "El 14 de septiembre de 1976, concluida la misión ordenadora asignada a la intervención militar, asumimos la conducción de la Universidad Nacional de La Plata en un marco de

referencia que, sin ser el ideal, resultaba adecuado para iniciar la aplicación de la programática académica proyectada y ejecutar, a través de ordenanzas y resoluciones, medidas que consolidaran y profundizaran la normalización iniciada seis meses atrás" (extraído de: rector Guillermo Gallo, "Prólogo de la Memoria del Período 1976-1982", 1983, pág. 3).

Dos días después de la llamada normalización de la UNLP, se sucede en el marco de la Dictadura Militar la trágica "Noche de los lápices". Regente del Bachillerato de Bellas Artes, Prof. Susana Raquel Fittipaldi Garay de Gallo. El día 15 de septiembre el rector firma una resolución confirmando como rectora a la que se había desempeñado hasta entonces como interventora Prof. Elena Makaruk.

En el Prólogo a la Memoria, mencionado más arriba, el Rector Gallo, hace alusión a cifras que es probable hayan sido deducidas del censo y cambio de libretas estudiantiles que se mencionaron en Resolución 1954 del 10/8/76 (34), y/o de algún otro censo realizado, al afirmar que: "En la primera etapa de nuestra gestión y dirigida a restablecer el orden académico, se dictaron normas que posibilitaron la depuración de la matrícula de la Universidad. En 1976 las distintas Unidades Académicas sumaban 53.570 alumnos, 23.400 de los cuales no asistían a clases ni rendían materias, en algunos casos desde hacía veinte años. Muchos de ellos no tenían más ocupación que perturbar la tranquilidad de otros compañeros que auténticamente deseaban estudiar y formarse para ser profesionales idóneos y ciudadanos probos" (op. cit., pág.6)

Dentro de los compañeros estudiantes desaparecidos en el intento, en palabras del rector Gallo de "depuración" de la matrícula se encuentran los mejores promedios de egresados de los colegios dependientes de la UNLP, como de las facultades.

El testimonio de la Lic. Lucchini, acerca del cierre del Laboratorio de Estado Sólido, Departamento de Física, desmantelado porque fue cesanteadado todo el personal. Había sido organizado con una partida de la Organización de los Estados Americanos.

Una de las primeras medidas que toma el decano de la facultad de Ciencias Exactas Doctor en Química Carroza, fue blindar la puerta de entrada al Decanato, a pesar de estar custodiado por personal que exhibía armas largas.

Año 1977

Resolución 530 del 29/4/77: Se declara cesante por abandono de cargo a Néstor Omar Zuppa, No docente de la Facultad de medicina. Desaparecido junto a su esposa Irene Scala, no docente de la Facultad de Arquitectura desde el 24 de noviembre de 1976.

Resolución 1085 del 7/7/77: Se establece la obligatoriedad del Catastro del personal docente y no docente de la UNLP.

Resolución 1203 del 1/7/77: Se limita al 1/5/77 las funciones del ayudante diplomado, cátedra Geología General, Fac. de C. Nat. y Museo, Lic. Carlos César Aiub.

Desaparecido el 10/6/77.

Resolución 1852 del 13/10/77: Luego de haber estado desaparecido se intentan reintegrar a su trabajo docente el Lic. Mario Rubén Feliz. Ase-soría Letrada declara injustificadas las faltas y limita al día de la fecha las funciones.

Resolución 1859 del 10/77 Luego de estar desaparecido el Lic. Prof. Adjunto Miguel Angel Laborde declaran injustificadas las faltas y lo limitan en sus funciones.

Cesantías y/o Limitaciones. Leyes y Resoluciones que se aplicaban

Antecedentes a la Dictadura: Resolución 23/74: Dejan en estado de "en comisión" a todos los nombrados desde el 25/5/73.

Con la Ley 20.654 aplicando el artículo 58, dejaban cesantes a Profesores concursados e interinos. Ley 21.274, Ley de Prescindibilidad, aplicando el artículo 6to inciso 6º, por ser declarado el trabajador "potencialmente disociador" no percibía indemnización alguna.

Con la Resolución 63/76 se limitan al 31/12/76 todos los nombramientos y se faculta al Rector de la UNLP para nombrar personal a pedido de los Decanos de cada Unidad Académica.

Como se hizo mención más arriba desde enero de 1976 a diciembre de 1977 se produjeron 532 cesantías y/o limitaciones entre personal docentes y no docentes.

Otro de los hechos que caracterizaron el terror impuesto desde la Dictadura Militar y su accionar en la Universidad, fueron las renunciaciones presentadas por compañeros docentes y no docentes. Algunos de ellos, pudieron para salvar sus

vidas al hacer abandono de servicios y otros alcanzaron a renunciar. Un análisis de las renunciaciones producidas comparativamente en un mes arrojó los siguientes resultados:

Renunciaciones	Mes y Año
21	Mayo 1967
91	Mayo 1976
45	Mayo 1977
12	Mayo 1987

Un reconocimiento a las terribles situaciones vividas, lo constituye el dictamen dispuesto por el Consejo Superior en el que se decide la reincorporación de los no docentes que prestaban servicios en la Facultad de Medicina, Celina Nieto y José Illarreguy, ante una llamada de Coordinación Federal en el año 1976, y luego de la desaparición de otros dos compañeros no docentes uno de ellos Néstor Zuppa también de la Facultad de Medicina e Irene Scalla no docente de la Facultad de Arquitectura, deciden renunciar.

En la apertura democrática solicitan su reincorporación, denegada por la Asesoría Letrada por considerar que una llamada telefónica (a pesar de la presentación de la testigo que recibió la llamada) no era prueba suficiente, se expide con posterioridad en referencia a esta situación el Consejo Superior en sesión Acta Nº 969 del 24 de marzo de 1987, tomando una decisión política de reincorporación al matrimonio Celina Nieto/José Illarreguy, por considerar las situaciones de extrema peligrosidad que se vivían en el país desde el terrorismo de Estado ejercido por la Junta Militar llevado también adelante por las gestiones dentro de la UNLP. Con posterioridad al año 1980, la Dictadura Militar le acercaba a los investigadores y docentes, en este caso, de la Universidad Nacional de La Plata, un libro editado por la Asociación Patriótica Argentina, denominado "La Argentina y sus Derechos Humanos", solicitándole a los investigadores la difusión internacional de este material.

Página/12

Sección Artes Plásticas

todos los martes

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

“De Rico Tipo me fascinaba Oski”

Luis Fernando Benedit recuerda su niñez, adolescencia y juventud

Por Iván Calmet

Yo de chico siempre dibujaba. Me cuentan que era un hincha pelotas, que a todo rato iba con un cuadernito pidiendo a la gente en casa y a los que venían, de dibujarles o un patito o un perro o lo que fuese. Cuando tenía seis años en Harrods hubo un concurso de dibujo. Harrods era una maravilla, en la puerta había dos porteros vestidos de verde, uno enano y otro gigante. Era fascinante. Para el concurso hice un dibujo y lo mandé. Pero los del jurado, para indignación y orgullo de mi madre, dijeron que mi dibujo era ayudado. Como uno de los del jurado era Berni, que era muy amigo de una tía mía, dijo que me conocía y entonces me dieron un diploma. Ese sería mi primer recuerdo profesional entre comillas. El diploma lo tuve hasta hace poco por ahí.

Esa tía mía, Cecilia Benedit, ayudaba mucho a pintores de su época, como a Berni. Él le hizo un gran retrato, era enorme, al menos así lo veía yo. La pintó con un vestido con hombreras y con esos peinados de la época, esos en los que se metían unas bananas, así se llamaban, para darle forma. Y me acuerdo que él iba a casa y que a la cabaña, que tenía mi padre en el campo, venía Castagnino. Quedaba en la provincia de Buenos Aires entre Suipacha y Mercedes. Una vez, estaba uno de estos pintores que nos visitaban, creo que era Castagnino, yo había cazado un pajarito, y entonces él me lo pidió, lo puso arriba de un tronco e hizo un pastel. Para mí ver eso fue una epifanía. Ver como salía el pájaro de ese pastel.

Siempre me quedó ese tema del pastel. Después me compré unos pasteles, pero nunca, incluso de grande, nunca he podido hacer nada. Es muy difícil.

Había un pintor que me parecía maravilloso. A

veces íbamos a su casa o venía al campo con su mujer y pintaba. Se llamaba Bruno Venier, era un pintor de un realismo un poco a lo Soldi. Yo admiraba esas cosas ortodoxas.

Tenía otra tía, que era pintora. Siempre había cuadros de Lala en casa. Después se caso y nunca más hizo nada. Era buena, había estudiado Bellas Artes, y ahí se había conocido con mi otra tía, que, además, era muy buena jugadora de tenis. Por lo que me contaban lo que hacían era muy transgresor, como mi padre, que jugaba al golf en la época que sólo lo hacían los ingleses.

En casa con todo este tema del dibujo me soportaban y me entusiasaban. Mi tía Cecilia, a la que le decíamos Toto, que después también se dedicó mucho a la música y a ayudar compositores jóvenes argentinos, me decía que tenía que pintar, ser pintor y etc., etc.

Yo seguía dibujando, cosas del colegio, para el cuaderno... En el colegio yo era el que dibujaba del grado. Y seguramente debía haber algún otro compañero con el que competíamos.

A los trece, empecé un poco más en serio, pero sin jamás pensar que mi vida iba a ser pintar. Eso me sucedió de más grande.

Todos los veranos iba al campo. Te mandaban de una patada en diciembre y volvías recién en marzo cuando empezaba el colegio. Toda esa vida de campo me marcó mucho. Quedaba en el norte de Entre Ríos y a mí me parecía una selva. Era una aventura amazónica. Conocerlo, para mí un descubrimiento. Yo vivía entre peones y gente de campo. Ahí dibujaba cuadernos y cuadernos, y pintaba con témpera. Alguien me dijo que todavía está en la casa un mural que hice con témpera cuando iba a la secundaria. También hice uno para la quinta de un tío mío en Paraná. Por esos años ya producía

otras cosas aparte de las de temática escolar. En una época cazaba y a los catorce años me regalaron mi primera escopeta. Mataba todo lo que se movía. Loros, teros, zorrinos. Era un carnicero. Los veranos eran enormes, larguísimos, y ahí llenaba mis cuadernos con dibujos. Tenía toda esa vida de campo que era muy distinta a la que teníamos en la provincia de Buenos Aires. Todo era muy primitivo. Era otro mundo. Yo he visto peleas a cuchillo en los bailes a la noche. Y todo eso lo dibujaba, llenaba cuadernos y cuadernos. Y como no tenía una enseñanza o una formación lo dibujaba como podía.

Siempre viví en capital, de más chico en un caserón enorme que ocupaba una manzana en la calle Ugarteche, El Palacio de los Patos; después nos mudamos a Rodríguez Peña y Santa Fe. A dos cuadras del colegio. También vivimos en Córdoba, de ahí son los recuerdos de más chico.

Yo iba al colegio Champagnat, de curas, era bastante estricto y muy mojigato. En segundo año del secundario hacía un diario (1952/53). Le habíamos puesto de nombre Coño, era manuscrito y yo hacía en tinta los titulares y las ilustraciones. Entre otras cosas, nos referíamos, por ejemplo al hermano Narciso que lo habíamos sorprendido con el alumno no sé tal..., había secciones como la de deportes que la escribía un compañero y se llamaba "A mi entender", en ella se comentaba, por ejemplo, un partido de fútbol entre el quinto "B" y el "A". En la sección de sociales yo dejaba los espacios en blanco para que el cronista social se refiriese a un fulano de tal que había hecho algo o que era un boludo, para yo después hacerle la ilustración pertinente. El diario también tenía avisos. Circulaba en secreto de mano en mano entre los alumnos del colegio, como si fuese un libro, hasta que un día lo agarró un cura, de inglés, de esos a los que nadie le daba bola. Nos extorsionó y nos dijo que si no nos portábamos bien le pasaba el diario al director. Nos tuvo sumisos el resto del año, pero sólo pudo sacarnos uno. En esa época en el colegio te hacían escribir en cuadernos con hojas que parecían pentagra-

mas, con muchos renglones. Para escribir había una caligrafía, por ejemplo la letra ele llegaba hasta la rayita de arriba y así todas las letras tenían sus tamaños específicos. Yo no me acuerdo si el Coño se editaba en un cuadernillo de esos. Alguien los guardó, a mí no me quedó ninguno; por ahí me encuentro con alguien que después de treinta años me dice: "tengo dos Coños".

Yo leía Rico Tipo y Patoruzito, y una revista que llegaba a casa los viernes, Intervalo. Era de color sepia y ahí venía la historieta del detective "Rick Kirby". Ni bien llegaba a casa nos peleábamos para ver quien la leía primero. De Rico Tipo me fascinaba Oski, sus dibujos eran fascinantes: las lecciones de esgrima, el billar o las historias de la conquista. Me encantaría tener un buen original de Oski, del tipo de los que hacía en los chistes, no de los artísticos. Una vez hizo una muestra en Lirloy con dibujos y fuimos varios a saludarlo esperando que nos dijera algo. Pero no nos dio ni cinco de bola. Era genial pero bastante antipático.

Nunca entendí a Mafalda ni nunca me extrajo ni una sonrisa. Y nunca entendí porque la historieta es considerada como una categoría menor del arte.

A fin del nacional iba esporádicamente a ver exposiciones. Ya me interesaba pero no lo tenía internalizado, ni mucho menos. Un año después de la Revolución Libertadora, salí de colegio y entré en arquitectura, como entran todos los chicos sin saber muy bien porque, me pareció bien y me gustaba como destino ser arquitecto. Ahí empecé a ver exposiciones con más frecuencia. La facultad quedaba en Perú, y cuando volvíamos por Florida íbamos a la galería Witcomb. Todavía usaba pantalones cortos. (Sacar) Una hermana mía, que era muy artista, me dijo que tenía que dedicarme un poco mejor a la pintura y aprender. Entonces fui a un taller de la calle Charcas que era de Pettoruti, él vivía en París y nunca estaba. Fui un día y me hicieron dibujar con modelo, entonces yo dije que no me divertía hacerlo y que quería hacer cosas que fueran

de imaginación pura. Recuerdo que una mujer, que no sé quien sería, me dijo: "...Mira acá lo primero que enseñamos es humildad..." y me dio todo un discurso; entonces me enojé y me fui, y no volví más. Después fui, por un nuevo consejo de mi hermana, a una casa antigua muy linda en la calle Florida (Agregar) con un patio con columnas, era algo como Estímulo de Bellas Artes. Después ahí funcionó el Di Tella. Como yo era menor pidieron un permiso especial para que pudiera concurrir. Yo iba en pantalones cortos y tenía que dibujar modelo vivo, y medio me impresionaban las gordas que había. Se dibujaba en un estrado con varias gradas, llevabas tu tablerito y los tipos hacían sus dibujos. Esas carbonillas que hacían los mayores (Agregar) me parecían maravillosas con sus sombras y sus degradés. Lo mío era muy elemental. Y ahí fui como un año y pico.

Esa fallida iniciación en el taller de Pettoruti y esas idas con modelo vivo fue lo único de aprendizaje que tuve, lo demás lo aprendí mirando. Yo miraba mucho. Miraba como era la técnica.

Nunca tuve una formación ortodoxa, ni se me pasó por la cabeza entrar en Bellas Artes. En la época de la Universidad me puse a pintar más. Era toda la furia del informalismo. Aparecían señoras todos los días que arrancaban afiches y hacían pegotes. Era como medio fácil. Entonces yo también me adherí al informalismo, pero siempre con figuras. Mi temática era todo lo que veía en el campo o cosas históricas que me interesaban. Entonces pintaba un supuesto retrato de Quiroga o cosas que leía. Recuerdo que había uno que creo que se llamaba Las 54 heridas del Coronel Sandez. Estaba todo agujereado y cosido. Son esas cosas que después con los años retomas. En esa época uno carga las pilas.

Estaría en tercer año de la facultad cuando ya pintaba bastante más seguido, pero todavía no se me había hecho el clic de exponer. No me parecía.

Al que le llevábamos cosas para que viera era a Manucho Mujica Lainez, era el tío de un muy

amigo mío. Él me decía: "...Adelante, tenés que pintar...". Manucho era un tipo muy genial y muy malo, muy irónico y muy buen periodista. Recuerdo que le había llevado mis cosas, a instancias de este amigo (pedazos de papel y cartones), y cuando fuimos a buscarlos a su casa de la calle Arcos en Belgrano le dije "... Manucho, me voy a llevar mis dibujos..." y él me dijo "... Qué lástima, me acompañaban tanto...". Y me pareció terrible de malo.

Con el que salíamos mucho era con Nicolás García Uriburu. Él era muy pushing, quería ser pintor a toda costa y conocía a todo el mundo e iba a todas las exposiciones. Quería pintar. En la facultad no nos veíamos mucho pero nos veíamos. No recuerdo si él ya había hecho una exposición a fines de los 50.

En esos años había una gran ebullición en Buenos Aires. Muchos artistas. Y ya había empezado la galería Lirolay en la calle Esmeralda, con la francesa Germaine Derbecq que era mujer de Curatella Manes. Había sido una belleza en su juventud, fue modelo de artistas en París y todos los que ahí vivían estaban enloquecidos con ella. Era muy inteligente y muy fina, protegía a artistas jóvenes y asesoraba la galería. Casi todos empezamos ahí, Marta Minujín, Greco, todos.

Nicolás me decía: "...dale metele... hacé algo..." y a mí me parecía que todavía no era una realidad. En el año 1960, Nicolás lleva a casa a Damián Bayón, para que viera estos personajes y figuras históricas que yo hacía. A mí me gustaba muchísimo el pintor Dubuffet. Lo macheteaba de punta a punta, a esos cuadros les tirábamos de todo: talco, granos, arena, cera. Y Damián al verlos me entusiasmó mucho y me dijo "... Esto está para hacer una muestra... no hay ningún problema... ". Y ahí la vimos a Germaine Derbecq. Le gustaron mis trabajos y me dijo que tenía que hacer una exposición. Hicimos una primera en la que estábamos Roger Haloua, actual director del Borges que en ese entonces era pintor abstracto, Marta Minujín, no sé si Puzovio, alguien más y yo. Después hice una individual para la que me escribió un prolo-

guito Manucho. Yo me lo tomaba como un evento social, como si festejara mi cumpleaños. Estaba en la mitad de la carrera de arquitectura. A la muestra fue Rafael Squirru y me compró un cuadro para el museo. Eso para mí hizo un clic. Un amigo compró otro y una tía mía compró otro más y me junté unos pesos y me dije: "...Esto es maravilloso... que te paguen por hacer algo que te gusta hacer o que te divierte... es gratificante...". Todo era totalmente inesperado, pero así y todo no pensaba que ese podría ser mi destino. Lo consideraba como un divertimento gratificante y no como algo serio. De hecho yo no era de estar en los grupos de artistas, estaba más con estudiantes de arquitectura. Y la arquitectura era mi futuro, era lo que me parecía más serio, más honorable.

Luego me recibí, me casé y me fui a vivir a España. Ya había hecho una exposición más en Lirölly. Mientras yo estaba en España, trabajando como arquitecto con un tío mío, apareció un personaje muy especial. Un coleccionista suizo, casado con una argentina, que estaba interesado en mi obra. Yo tenía 25 años y un día me dice que me quiere comprar toda mi obra y hacerme un contrato. Yo ni sabía que existían los contratos y al leerlo aprendo lo que era el punto, el punto. Por ejemplo un cuadro de una cierta medida tenía un puntaje, por ejemplo uno de 110 por 146 cm tenía 40 puntos. Además del punto figura estaba el punto paisaje y el punto marina. El de 60 puntos era el que medía 128 por 169 cm. Yo me volvía loco para ver entre esos valores cuanto valían mis cuadros o que escala había. Yo pensaba que tenía que haber un centímetro o un valor por centímetro porque todo era absolutamente arbitrario. Esto se debía a que los pintores para las exposiciones alquilaban los marcos. Estos eran muy caros. Vos mandabas a hacer tu bastidor de la medida de los marcos disponibles y era totalmente arbitrario. Esos eran los puntos. La cuestión es que cuando veo un contrato y que a fin de mes cobraba, me dije "... Pucha... esto va en serio...". Y empecé a pintar como loco todos los días, pero curiosamente nunca dejé la arquitectura. Nunca pude dejarla del todo, en parte, por las vueltas de la vida. Yo pensaba en la pintura, en el suizo, en Europa y me decía: "...Voy a pintar y me olvido de la arquitectura...". Des-

pués pasaron una serie de cosas y lo de la pintura fallaba y volvía con la arquitectura seriamente. Y si eso se pinchaba volvía con la pintura. Siempre oscilé entre las dos cosas. Y cuando me preguntan qué relación hay entre la pintura y la arquitectura o qué aplico de una en la otra, yo creo que la arquitectura me dio una disciplina y capacidad de proyectar o de manejar muchos parámetros o variables distintas al mismo tiempo. Yo nunca he sido como esos artistas que se levantan a la mañana, ven la tela en blanco como un desafío y empiezan por una mancha roja de derecha a izquierda. Para mí eso no existe. No soy de los que van dialogando con la obra y que nunca saben cuando van a terminar. Yo siempre la he tenido en la cabeza. Eso se debe al sistema proyectual de la arquitectura. Tenés que pensar e imaginártela en la cabeza. Yo hago pequeños croquis o dibujitos y ahí paso directamente, y puedo empezar por una punta y terminar por la otra sin echarme para atrás y sino me gusta lo rompo.

La arquitectura me salvó de estar tan metido en la problemática del artista, en tener una relación enfermiza con la obra y con la de los demás. Esa relación simbiótica me ayuda con el arte, la arquitectura es tan honorable como el arte. No es que pegás sobres de día y de noche pintas o que en el rato que me queda voy a pintar. Se han compensado bien una cosa con la otra, están ligadas.

Y bueno, esa es la historia.

IC: ¿Tenías algún caballo preferido?

LFB: Tenía muchos. En Entre Ríos los caballos que usas se llaman montados. Tuve un caballo pinto. Pintado, como el de Perón... igual. Viví como veinte años, me lo traje a la provincia de Buenos Aires. A ese lo quería mucho. No sé, siempre pienso que por ahí algún día críe caballos... También aprendí que cada cosa nueva que tenés es un problema más...

IC: Es cierto... menos en el arte

LFB: Menos en el arte

IC: Que es algo bueno

LFB: Cada cosa nueva que incorporás... es un probable problema...

IC: Que hay que solucionar...

LFB: ... que hay que solucionar...

Ruth Benzacar

Galería de Arte

Harte Pombo Suárez IV

Nuevo Espacio

Adrienne Gallinari

7 de noviembre al 7 de diciembre

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

¿Arte gay?

Extractos del Café ramona, lugar de encuentro en la web

Laura Pinedo

Me llamo Laura Pinedo y soy artista plástica. Lo que quiero conversar con aquellos a quienes puede interesarles el tema ¿a qué se llama arte gay? ¿al realizado por artistas gay? ¿al que tiene como tema "lo gay"? ¿cuáles serían sus máximos representantes hoy en el país? ¿Existe en Argentina una tradición de arte gay? ¿El del Rojas es arte gay? Un tema: ¿Belleza & felicidad podría definirse como "galería gay"? ¿qué opinan? Me encantaría conocer gente que se interese por este tema. Gracias.

Roberto

A mi juicio la más difundida tradición de pintura gay en la Argentina, sólo comparable con la de Tom of Finland, es la obra de Carpani. Muchos que dirán que Carpani no era gay. Este no es el punto. Puede haberlo sido o no. Puede haberlo sido durante cuarenta minutos. Eso es en todo caso, tema para los biógrafos obsesivos. Pero nada de esto importa para responder al tema en cuestión. Lo que constituye la prueba de lo que digo es la obra misma. Si la observamos encontraremos una idealización de la masculinidad, de un monumentalismo llamativo. Como Tom of Finland, sus personajes son soldados, policías, obreros, siempre enormes, musculosos, tomados desde una perspectiva que los torna imponentes. Muchas veces trenzados en luchas. Duros. Distantes. Inaccesibles. Sería arte gay de la vertiente sadomaso o leather. No tiene nada que ver con la estética "light". Pero quién dijo que el arte gay tiene que ser blando, afeminado. De hecho, una parte del arte gay es machista. Una parte del arte nazi es perfectamente asignable a lo gay. El escándalo de afirmar esto proviene de que se trató de una pintura con aspiraciones revolucionarias, populares e indoamericanas. Y en la cultura de izquierda argentina de esa época lo gay era algo completamente reprimido. Lo mismo que en la Unión Soviética. El único país donde las sexualidades se relacionaron con la revolución fue Alemania durante la república de Weimar. Sin embargo, el inconsciente existe. Tanto en Rusia como en Argentina. La prueba es que

las más notables tradiciones gay en el cine provienen de Eisenstein, máximo genio del cine y del cine revolucionario. Sus filmes evidencian una predilección por los cuerpos masculinos, los ángulos que muestran... etc... Bruce Weber, fotógrafo norteamericano, ha abrevado indudablemente en esa estética. La diferencia entre Carpani y Finland revela en todo caso, las distintas culturas en las cuales floreció. Lo gay argentino de los 50 y 60 es oculto, reprimido. Como las barbies, los hombres de Carpani no tienen sexo, mientras que los de Finland, obviamente, hacen de sus atributos un elemento iconográfico esencial. Seguramente habrá quienes discutan esta opinión y definan a Lucio Correa Morales como la primera tradición gay. Puede ser. Siempre puede haber algo antes. Pero en Correa Morales como en otros escultores que trabajaban sobre el modelo masculino, el erotismo del cuerpo varonil no está tan procesado artificialmente como en Carpani. Es, diría, más natural o más naturalista.

En primer lugar habría que separar completamente los comportamientos sexuales reales del plano ficcional o artístico. Tampoco está muy definido qué sería "lo gay". Por ejemplo un hombre que se hace penetrar por su esposa y eyacula luego de un masaje de próstata ¿es gay? Evidentemente no, pues sólo tiene relaciones heterosexuales. Un hombre que se viste de mujer pero luego tiene relaciones sexuales con mujeres exclusivamente. Tampoco sería gay. Por último, un hombre no afeminado en absoluto, casado y con hijos, un típico automovilista de los que paran en la Panamericana o Godoy Cruz, que se hace penetrar por un travesti, sería gay o no? No lo sé. Tanto el Rojas como Belleza y Felicidad fueron considerados, directa o tácitamente como galerías gay. ¿A qué se deberá? Obviamente no a la sexualidad de sus artistas que hemos dejado deliberadamente de lado. Además de que, por lo que sabemos, incluye todo tipo de comportamientos sexuales. ¿Cuáles son los rasgos de las obras, que son asociadas con lo gay? No lo sé. Esa, creo, debería la cuestión conversada respecto de este tema.

Gustavo Bruzzone

Calculo, Laura, vinculando tu interés en el "arte político", de género y aquí gay, que quizá quieras conocer alguna referencia sobre el particular más concreta. En ramona 9,10 Gumier Maier en una charla que diera en el 96 explica la confusión acerca de estas cuestiones y que Jacoby aclara muy bien en punto a que no siempre los lugares son sinónimo de cuestiones sexuales. Podrías ir al Rojas y preguntar por la muestra "Faggots" que era explícitamente gay en un sentido político. Fue cubierta por la prensa y, teóricamente, tendrían que tener guardados los registros aunque duró pocos días. Gumier Maier la levantó por falta de seguridad; era una época de la galería que no tenía vigilancia permanente como ahora y la gente estaba dañando las obras, no por alguna cuestión discriminatoria, sino por beldad mental... No recuerdo otra muestra de esas características en nuestro país... Calculo que en la obra de todos los artistas vas a poder rastrear alguna referencia a lo gay. En este tema te diría que si existe algo que efectivamente puede ser considerado "arte gay" en un sentido político explícito sería en las "Marchas del orgullo gay". Todo lo que se organiza alrededor de ellas te podría ayudar. "Arte light" tiene que ver con "arte gay" en tanto y cuanto el que lo pronuncia lo vincula; hay quienes en Argentina lo han hecho de esa manera, pero se equivocan seriamente. Para mí son dos cuestiones que ópticamente no tienen nada que ver y sólo están vinculadas entre nosotros por razones estrictamente coyunturales producto de una lectura limitada y prejuiciosa de un contexto.

Laurita, te borraste... tiras la piedrita y escondes la manota ... Por qué no volvéis a encarrilar la discusión querida... La razón acerca de la limitación, pero eso es lo que, precisamente, produce todo "arte de género". Limita, dogmatiza, impide el cambio. En definitiva: no sirve más que para expresar una problemática en concreto. Luego, dejó de existir más allá del contexto que lo genera. No es propiamente arte; es la utilización de técnicas del lenguaje de los artistas para decir y contar alguna idea. Pero, en base a la pregunta de Pinedo, pareciera que esa es la expresión más clara de "arte gay" en el sentido en que se pregunta-

ba. Pero yo también digo que manifestaciones de lo gay se pueden rastrear en todos los artistas en infinidad de obras. Habría que ir detectándolo, como los rasgos masculinos o femeninos de cada obra. Reivindiquemos al hermafrodita y no nos olvidemos del asexuado.

Fabiana

No creo que el arte de género tenga que ser necesariamente dogmático. Por el contrario, puede ser estimulante, marcar diferencias. Los artistas necesitan hablar, contar su arte y esa no es una limitación, sino una ganancia. El habla del artista, aquello que dice y piensa, es parte de la obra. Haría la diferencia si el género lo propone el artista o el crítico. Aquí está la diferencia: el crítico muchas veces pone a circular un género porque un tópico le facilita el trabajo. En este caso se trata de algo restrictivo y, a la larga, perjudicial. Pero cuando la categoría inventan los artistas, entonces el género no es otra cosa que una obra. El género es así una obra. Por ejemplo los surrealistas. Y los dadaístas. Los dadaístas inventaron su nombre, ellos fueron los nombraron su estética. Cuando el artista dice un género, en ese caso es beneficioso.

Rafael Cippolini

El género es una política de lectura, generalmente restrictiva; de muchas formas, una degradación del arquetipo. Es muy raro que un artista reclame para sí el salvataje ruín que puede proporcionarle un armazón de este tipo, donde el modelo responde mecánicamente a cierta disposición de presupuestos (entender las cosas en única dirección). Tanto artista como obra se reducen a un repertorio previo. El género responde, fatalmente, a un interrogante de época (es lo que necesita para existir). Hay un cuento precioso de Silvina Ocampo, creo que se llama "La risa" (hay que chequear ésto), donde el protagonista es un vestido que luce la figura de un dragón. Aquellos que lo conozcan, sabrán a que me refiero.

GB

Tratemos de chequear lo de "La risa" (nuevamente, gracias por el cruce con la literatura que

hacés todo el tiempo Rafael) pero, podemos volver a "lo gay"... Insisto con "Faggots" pero por otras relaciones. Gumier tiene claramente un discurso anti arte de género pero presentó la muestra (que en realidad era sobre una idea curatorial de Bill Arning, ¿no? Qué es de la vida de ese muchacho, sigue teniendo relación con nuestro país o con alguien de de por aquí? Lo conocí después de esa muestra en una cena en "El Toboso"; era una persona interesante...) que, dicho sea de paso, de "light" (de blandita) no tenía nada. Esta es una curiosa paradoja: se dice que el Rojas produjo arte lighth y se lo identificó con arte gay; cuando Gumier muestra explícitamente "arte gay" de light no tiene nada porque fue, junto con "Lo que el viento se llevó" de Maresca probablemente la muestra más "pesada" de todas las que curó. ¿Esto es una contradicción? Algunas obras gays que me vienen a la mente: "El perla", "Fast food" y "El pretty boy ..." de Suárez; la bandejita de Aerolíneas Argentinas de Julio Sánchez que mostró en una colectiva en la Facultad de Psicología en el '95 (creo o fue 96...?); "La siesta" de Prilidiano Pueyrredón; obras de Luis Niveiro anteriores a sus cajas de Pinochos; el "Bill Body" de Pombo; muchas fotos de Alberto Goldenstein... ¿qué más? Respecto de lo que dice Fabiana acerca del "arte de género"; jamás se me hubiera ocurrido que "surrealismo" o "dadaísmo" podían estar incluidos bajo esa denominación. Puede ser que estemos hablando de lo mismo pero con palabras que trastocan la discusión. Yo no lo tengo claro y pregunto: ¿no es recién hace algunos años -o una década + o - - que se comienza a hablar en EEUU y Europa de "arte de género" referido a la reivindicación de las minorías (negros, mujeres, gays, etc.) o como denuncia de problemas sociales (medio ambiente, por ej.) y se comienza a utilizar el lenguaje plástico como arma de lucha? ¿Qué tienen que ver éstos con dos movimientos vinculados a las vanguardias de comienzos del siglo XX?

RC

Es muy claro cómo funcionó "Faggots" en el discurso curatorial de Gumier; fue una excepción muy interesante. Por sobre todo porque se ligó a su escritura militante gay anterior al Rojas

(me refiero a su página en la revista el Portefío). "Faggots" amplió aún más ese discurso.

F

Lo que quise decir es que tenemos que contagiarnos del espíritu de las vanguardias. Si hice referencia al Dadá fue porque me parece envidiable su energía, que muchas veces está ausente en el arte de hoy. Es cierto que Dadá no es un Género, pero deberíamos, valga la redundancia, generar géneros que tengan la potencia de estos movimientos que transformaron no solo el mundo del arte sino el mundo todo.

Diana Aisenberg

Fabiana esos movimientos que tenían esa potencia eran productos de un momento histórico preguerra entre guerra etc.... parecido al nuestro en el monto de desesperación que reinaba. La calidad de energía que se manejó en las vanguardias tiene que ver con deshacer/desarmar/destruir, sería bueno encontrar otros motivos o sacar la fuerza de otros lados.

Benito Laren

A mí me dijeron que ser gay mejora la calidad de las obras. Salvo las excepciones extraterrestres.

DA

¿Extraterrestre de qué dirección exactamente?

F

Hay un artista norteamericano, del cual no recuerdo el nombre, que hablaba de un sexo alien. Me acuerdo también de un show de David Bowie vestido como un travesti extraterrestre. Seguramente en este punto se mezcla la discusión: arte gay con arte extraterrestre.

RC

No me acuerdo de ningún norteamericano hablando de sexo alien. Quién sí uso esta denominación fue un canadiense, David Cronenberg, haciendo referencia a William Burroughs. Sin embargo, es cierto que de ahí se podría sin esfuerzo deducir una categoría y aplicarla a muchas obras.

Visite Café ramona: www.cooltour.org/ramona, clickeo en café

Sala Principal

Pinturas en el tiempo
Rómulo Macció

Hasta el 18 de noviembre

19 de noviembre

Presentación del libro "Utopías del Sur" de Pierre Restany
(se exhibirá la obra de Nicolás García Urriburu reproducida en dicho libro, sólo por ese
día de 19:30 a 21 hs.)

27 de noviembre: Grandes Maestros de la pintura argentina y rioplatense

Sala Superior

27 de noviembre a las 19 hs.:

"Los ríos y los tiempos"
Pinturas de Isabel Laborde

Cierra el 20 de diciembre

Lunes a viernes de 11 a 20 hs. Sábados de 11 a 19 hs.

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

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

www.danielmaman.com

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

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

El manifiesto como forma mutante

Por Rafael Cippolini

11 En el número 9/10 de la revista Pensamiento de los Confines, se adelantan algunos fragmentos de mis "Apuntes para una teoría histórica del manifiesto", ensayo inicial de un libro que, editado por Adriana Hidalgo, se distribuirá en librerías en los primeros meses del año próximo.

Lo que sigue, son borradores marginales a un proyecto en constante expansión, un muestrario de clasificación imposible, de trazado diagonal tal como lo propuso en su momento Roger Caillois (ver Apuntes 10, ramona 17).

La figura del manifiesto implica no sólo una circulación, una ubicación determinada en el universo de los textos de arte, sino asimismo un carácter que podrá fijarse en su presentación: en los modos que admite al presentarse en sociedad.

Debido a su enlace amplio, a sus distintas apariciones fueron dialogando distintas taxonomías y familias, grupos, borradores de un archivo misceláneo en permanente reelaboración.

La invención de una clasificación abierta, cambiante, hace las veces de balizamientos en el decurso de una narración amplia que conecta y prefigura sitiales que conforman características singulares.

Un ejercicio leve de morfología en este sentido catalogaría:

Manifiesto volante

Es el más claro ejemplo de manifiesto portátil.

El artista Oscar Bony lo puso en práctica durante la exhibición 90 - 60 - 90 en la Fundación Banco Patricios en el otoño de 1994. Generalmente consta de muy pocas frases. Expone un concepto más valiéndose de un estilo provocativo que de una estrategia reflexiva. Su modalidad se caracteriza por su efectiva y limitada circulación. En muchos casos, se confunde con la "acción" y con ciertas modalidades de la performance.

Manifiesto camuflado

En este sentido, muchos catálogos de muestra funcionan como manifiesto. Si bien existen multitud de catálogos que son manifiestos explícitos, en otras oportunidades el texto que acompaña a la exhibición propone un escrito que, abdicando de un discurso directo, encuentra otras rutas que no lo vuelven a sus evidencias. Uno de ellos podría ser el escrito por el crítico Carlos Espartero en 1982 para la muestra La Anavanguardia, en el Espacio Giesso, para Kuitca, Prior, Bueno, Rearte y Ubertone.

Manifiesto pancarta

Performativo, también portátil y derivado de la idea de cartel. Recuerde el lector los que utilizaba Alberto Greco para señalar, sostener y apuntalar, semánticamente, una pose captada fotográficamente. Se interviene la fijación.

"La agenda roja:

Dar órdenes: pintarse una oreja de azul.

Pollo sonriente da caldo corriente.

DECIDI:

El rollo grande varios metros

Lápices cera témpera roja negra

Hablar Conchi

DITO:

Señalar

Voy voy

La camisa a cuadros

De Piedralaves

VIVO

DECIDIDO: Rollo clavos martillos ollas pintura témpera

Si quiere que todo el Mundo dibuje o que hagan lo que quieran

Mejor que potes serían BALDES de PINTURA

Llamar a Carlos

Equipo formado por ESTRADA y Carlos

EL DOCUMENTO MEJOR CON FLAMENCO
Todo EL TIEMPO

Hay que hacer un cartel pizarrón con  rdenes. (...)"

(Alberto Greco, "La agenda roja", acción registrada fotográficamente llevada a cabo en Piedralaves, Ávila, 1963).

Manifiesto psicast nico

La psicastenia puede definirse como aquel efecto que resulta reverso de la mimesis. Mientras que en esta última el sujeto simula y adquiere propiedades del medio – entorno, en la primera es el mismo paisaje el que se determina en las propiedades y lo singular del sujeto, que le sirve de referencia. Un claro exponente de este tipo de manifiesto es el manifiesto blanco de Fontana. Las premisas de su texto, adju-

dicado en un origen a sus alumnos de taller, fueron, un tanto más tardíamente, contagiando el ambiente italiano en el que poco después se asent .

(Guy Hocquenghem y René Scherer, "El alma atómica", Gedisa Editorial, España, 1987. Ahí leemos: "(...) Se trata de un cambio fundamental en el fenómeno que mantenía al sujeto distanciado de un espectáculo al que él intentaba acercarse en las apariciones visionarias. Comienza entonces lo que Caillois llamó "el des concierto en las relaciones entre la personalidad y el espacio", fórmula que él coment  así: ""Es notable que la ciencia contemporánea multiplique los espacios representados: espacio de Finsler, de Fermat, hiperespacio de Riemann – Christoffer, espacios abstractos generalizados, abiertos, cerrados, densos, dispersos. En estas condiciones, el sentimiento de la personalidad, como sentimiento de la distinción del organismo en su medio, del vínculo entre la conciencia y un punto particular del espacio, queda gravemente socavado." Caillois atribuye esta disolución a una "psicastenia legendaria", conciencia aguda de la similitud del sujeto con el espacio circundante, "posesión convulsiva en el espacio", en la cual vemos la expresión misma del poder creador de la melancolía. (...) Con este término, "psicastenia legendaria", Caillois designó los efectos tomados del mimetismo animal y que suscitan, más allá de las explicaciones de tipo mecánico, las angustias espaciales y an micas que allí se alojan. (...) La modernidad se constituyó en el dominio del espacio construido por ella; ella lo domina y a la vez se ha perdido en él.)"

Manifiesto afiche

"De la noche a la mañana, un día de agosto de 1965, surgió en un espacio de la firma MECA que costaba 120 mil pesos diarios, iluminadas por unos potentes focos, la imagen de tres jóvenes exultantes: Charlie Squirru, Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez. Amplia la sonrisa publicitaria exagerada por los tres, el gigantesco aviso que no promovía sino una cuota de la diversión que ellos cultivaban a diario." Este contundente paradigma resume en su gigantismo visual la

propuesta del manifiesto – afiche: la circulación del mismo dependerá de la circulación de los transeúntes. Su inscripción suele ser amplia: juega, en casi la mayoría de los casos, con una ambigüedad de mensaje que connota diversamente entre aquellos entrenados en los códigos del campo artístico como en el simple espectador casual. Obviamente, sus formatos son múltiples: van de la simple fotocopia al ejemplo que nos ocupa.

(Ana María Battistozzi, "Arte a la vuelta de la esquina", Catálogo de la retrospectiva de Edgardo Giménez en el Museo Nacional de Bellas Artes, noviembre de 1997. Observar también "El afichista de los intelectuales", en la revista Primera Plana, Buenos Aires, nº 86, del 30 de junio de 1964).

Manifiesto murmullo

Es aquel que, de tan confinado, de tan dirigido a un grupo minoritario y selecto, se lee en un circuito más que privado. En 1923, Xul Solar y Pettoruti publicaron un texto en español en Alemania en un libro cuya firma fue la de Alberto Candiotti. El libro en cuestión, cuya tesis central se formulaba bajo el nombre de Inquietismo, tuvo una tirada de 200 ejemplares que jamás se reeditaron. Algunas de las ilustraciones que lo componían se reprodujeron en la revista Martín Fierro.

Este manifiesto fue programado a modo de prueba: sus lectores, minuciosamente escogidos. Más recientemente, el arte postal hizo circular, por medio del correo, distinto tipo de documentos apodicticos. Entre ellos, es dable señalar el Proyecto Vórtice, de Fernando García Delgado, editor responsable de la publicación homónima. En sus páginas aparecieron obras de Remo Bianchiedi, Max Cachimba, Juan M. Lima, Wolfgang Luh, Edgardo A. Vigo, Carolina Antoniadis, Fabián Casas, León Ferrari y Osvaldo Jalil, entre otros. Con posterioridad, una variante sobre el mismo reconoce envíos por medio del correo electrónico.

Manifiesto rectificante o aclaratorio

Se conoce por tal al que reformula un manifiesto anterior, señalando de esta forma diferencias

con lo expuesto anteriormente pero sosteniendo la identidad de un sujeto. En 1956, Gyula Kosice puso en circulación su Manifiesto Preasistemático, con el que volvía, renovándolas, a visitar algunas de las premisas de sus postulados – Madí.

Manifiesto aclarativo

Resulta aquel que se desarrolla en la estrategia de dejar en claro una premisa y, de esta forma, plantea un objetivo a considerar. Así Ciclo de Arte Experimental, Rosario/1968, Cuadros Publicidad, Entre Ríos 730, Auspiciado por el Instituto Di Tella explicita en su primer párrafo:

"La palabra "experimental" es asimilada generalmente a "vanguardia", y si bien las dos tienen significados diferentes, es posible considerarlas juntas pues ambas actitudes, la experimental y la de vanguardia, están sin duda, íntimamente relacionadas."

Este manifiesto, firmado por Renzi, Boglione, Bortolotti, Carnevale, Elizalde, Escandell, Favario, Fernández Bonina, Gatti, Ghilioni, Greiner, Maisonnave, Naranjo, Puzzolo y Ripa cuestiona una justificación desde una explicación, de ahí que su carácter lo fije en la clasificatoria que nos interesa.

(Puede consultarse bibliografía adjunta en Guillermo Fantoni, "Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi." Ediciones El Cielo por Asalto, Bs As, 1998.)

Manifiesto narración

En 1970, Jorge Glusberg, comandante del Cayc, escribe un largo texto conocido como Arte de Sistemas. El mismo, al construir narrativamente la evolución de una tendencia, se propone como manifiesto. Esta elaboración conduce a una novela oblicua, una historia, lo cual dota al documento de una singularidad que redonda en el mote clasificativo.

(Jorge Glusberg, "Del Pop – Art a la Nueva Imagen", Buenos Aires, Gaglianone, 1985.)

Manifiesto interrogante

Es el que define un campo definiéndolo interrogativamente, a modo de encadenamiento de preguntas, ya sea en su única formulación o a modo de respuestas descriptivas. Ejemplo claro sería el texto de *Le Parc*: Quince preguntas sobre el GRAV, de 1968.

Manifiesto estatuto

O manifiesto instructivo, es el que pone en palabras un procedimiento que conduce a la factura de obra. Volviendo a Greco, es oportuno citar su manifiesto gastronómico editado como *La Cocina Informalista* el 25 de setiembre de 1960, en el suplemento dominical de la Nación.

La Cocina Informalista

Dos recetas de Alberto Greco

Milanesas informalistas.

Cortar dulce de batata (tipo crema) en rebanadas delgadas. Untarlas con una ligera capa de mostaza. Colocar dos rebanadas superpuestas, como si fuera un sandwich. Pasarlas por huevo batido, sazonado con sal y un chorrito de salsa inglesa y luego por pan rallado. Freírlas en aceite bien caliente. Son especiales para acompañar aves asadas.

Arroz a la Greco.

Lavar el arroz, escurrirlo bien. En una cazuela calentar un poco de aceite y manteca. Freír el arroz, removiendo hasta tostarlo. Agregar agua caliente, cubriéndolo completamente. Cocer a calor moderado. Condimentar con una pizca de sal, algo de nuez moscada y canela molida. Disolver en un poco de agua fría colorante vegetal naranja y verterlo sobre el arroz. No remover el arroz hasta que esté casi a punto. Retirarlo del calor. Rocíarlo con un buen vino de jerez para aromatizarlo.

Agregar unos terrones de manteca. Servir el arroz decorado con un hermoso racimo de uvas moscatel o pasas sultanas cocidas en vino de jerez. Decorar según la inspiración del momento.

(La gastronomía juega varios cruces con respecto a las actividades de plásticos. Así "(...) por ejemplo, Xul tenía la costumbre de servirse una

tacita de café a la que, de inmediato, le agregaba salsa de tomate para más luego hundir en el brebaje unas pequeñas sardinas. Todos estos ingredientes se los proveía un bar automático que funcionaba a principio de los cuarenta en la esquina de Callao y Córdoba. "Innovaba en todo, hasta en las gimnasias del paladar" aclaró años después, refiriéndose a la dieta, uno de los directores de la Biblioteca Nacional que publicó sus obras completas en la editorial Emecé." Rafael Cippolini, "El infinito brota de la opción degenerada. El Homo Novus de Xul" en la revista *Tokonoma* n° 6, 1998.)

Manifiesto inaugural

Llamamos así al que inicia una serie de manifiestos con los cuales formará una constelación particular, un universo privado, una familia de textos tan preceptivos como delineantes de una propuesta. Tal es el caso del Manifiesto Madí, publicitado por Kosice en 1947. Kosice es, sin lugar a competencia y difusión, el artista que, dentro de la órbita del arte argentino del siglo XX más manifiestos produjo, todos ellos vinculados entre sí mediante diferentes dispositivos y préstamos.

Estos dispositivos y préstamos generan la emergencia casi simultánea o puramente simultánea de manifiestos conformando, por sus conexiones y choques, un inmenso palimpsesto en el cual demarcan sus límites, proyectando una proximidad que podría ser graficada como un delta. Es otra idea del manifiesto y corresponde a la formación y desintegración en grupos y subgrupos. El manifiesto se erige así como un estatuto. Se trata del manifiesto como modificación o enmienda a sus versiones anteriores. Podríamos referirnos entonces a una sucesividad de series heteróclitas. Un manifiesto deriva de otro provocando una glosa correctiva. Estos textos tienen sujetos de enunciación muy precisos: señalan a los integrantes o componentes de un grupo o conjunto. La subjetividad ya no se disuelve en un plural, sino, por el contrario, lo que aparece es un grupo de individualidades, una sumatoria. En algunos casos, incluso, una Gestalt. No existe la voluntad de fundirse, licuarse en una entidad plural mayor, situación que en épocas anteriores pudo quizá

existir, pero nunca quedaba del todo explícita. A partir del Manifiesto de los cuatro jóvenes lo que notamos es que se pone en escena una modalidad: ya no hay fusión, sino simplemente estrechar lazos: cuatro voluntades bien diferenciadas que delinean un proyecto. El manifiesto es la herramienta fundamental para llevar adelante esta tarea.

Manifiesto definitivo

El que se cierra sobre sí, el manifiesto fungible que agota su alcance en una situación particular. Se trata de un documento que contesta una problemática histórica procediendo a una respuesta inmediata, sentando la posición del sujeto enunciante. La carta con que Pablo Suárez contestó a Romero Brest en 1968, se corresponde a esta tipología.

Manifiesto Mixto

Un ejemplo excelente sería el Manifiesto Frágil, publicado en el número uno de ramona, ya que mezcla procedimientos de varias de las tipologías antes descriptas.

En este sentido, destaquemos que estas ubicaciones no se presentan aisladas, sino que gran cantidad de veces se implican en todo tipo de cruces, al modo y decir de Deleuze, de una lógica atonal. A su vez, su comportamiento delimita un concepto de red, el delineamiento de un tejido o galaxia.

En todos los casos, siempre notamos la presen-

cia de un agente catalizador, alguien que provoca el movimiento, que articula la acción, que genera o degenera el texto.

El afán de denominación (todo manifiesto, ante todo, parte de un nombre, de un título, o se dirige hacia él) nos indica que la práctica en boga era la de artistas reunidos en torno a un texto. El texto antecede. En muchas otras épocas, el texto no actuó sino como justificación o balance cuando la tarea estaba cumplida o a punto de cumplirse.

No podríamos calificar sino de íntima la relación entre la políticas de los manifiestos y de los grupos. Un manifiesto es una manifestación grupal o individual de carácter textual (al menos las que nos importan). En un sentido muy amplio, toda manifestación de voluntad o declaración de móviles y principios por parte de un grupo de artistas asumidos como tal (como grupo) en forma escrita, puede ser considerada manifiesto. Pues bien: el grupo tiende a automanifestarse como grupo.

Muchas veces los grupos no son sino una necesidad de los críticos. Así hubo críticos que dieron existencia a un Grupo de París (hubo varios), integrado entre otros por Silvana Ocampo y Xul Solar, que no existe más que como una forma de visualizar una tendencia por parte de estos mismo críticos. O como, ya en los años ochenta, el Grupo de la X, surgió, visiblemente, como un experimento promovido por el escultor Ennio Iommi y el crítico López Anaya.

Renovar es vivir

Queridos	Javier Mafucci Moore	Pelusa Borthwick
	Laura y Miguel Gandolfo	Oscar Steimberg
	Esneralda Carballido	Luisa Ortiz
	Cynthia Cohen	Benedicta Badía
	Javier Sánchez Gómez	Laura Messing
	Emilio Weinschelbaum	Solana Dubini
	Virginia Cavalli	Viviana Gómez
	Rafael Sempere	Eduardo Silberstein

Esta primavera suscribanse otra vez, mis amores...

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

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

Libros de artista
Inauguración 10 de noviembre a
las 12 hs

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

Oda Objetos de artistas

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

Pinceladas y otros condimentos

Programa dedicado al arte en general y a
las artes plásticas en particular

Radio Cultura FM 97.9
Sábados de 14 a 15 hs.
Idea y conducción: Stella Sidi

MM Artística

Bastidores a medida y estándar.
Telas, bases para esculturas
Pedidos por teléfono. Envíos a domicilio
Nuevo teléfono: 4303 1468

Promoción noviembre-diciembre
Si llevás 3 (de cualquiera de
nuestros productos) **pagás 2**

Belleza y Felicidad

Galería de Arte

Nicolás Domínguez Nacif. Instalación

Fernanda Laguna. Técnica mixta

Andrés Sobrino. Técnica mixta

10 de noviembre al 10 de diciembre

Lunes a sábados de 11 a 20 hs.

Acuña de Figueroa 9000

bellezayfelicidad@hotmail.com

Del Infinito Arte

Estela Gismero Totah Directora

Martín Reyna

8 de noviembre al 8 de diciembre

Quintana 325 PB.

4813 - 8828

delinfinitoarte@hotmail.com

Hoy en el Arte

Galería

Directora Teresa Nachman

Cerámicas

Elio Ortiz

15 de noviembre al 10 de diciembre

Gascón 36.

Tel 4981 4369. Telefax 4981 4311

(1181) Buenos Aires. Argentina

Dabbah Torrejón

arte contemporáneo

“Socialista”

Magdalena Jitrik

Pinturas

8 de noviembre al 15 de diciembre

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

Tel (54 11) 49 63 25 81

dabbahtorrejon@interlink.com.ar

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

Fundación PROA

Próxima exhibición

Sol LeWitt

Av. Pedro de Mendoza 1929. C1169AAD

Buenos Aires

Tel/Fax 4303 0909

www.proa.org

info@proa.org

Artistas, maes

Diana Aisenberg (1958) y Juan Doffo (1948) se juntaron a conversar a las 15:30 horas

(...)

JD La docencia a mí me ha dado cosas maravillosas. Me ha dado afectos, amigos, me ha dado la exigencia de investigar en áreas que por ahí me interesaban menos por las características de mi obra y que me han nutrido muchísimo. Me incita a generar cosas, proyectos, movidas y creo que todo eso me mantiene muy actualizado, al tanto de lo que está pasando en todas las áreas del arte contemporáneo. Por eso me interesa mucho. A los alumnos siempre les digo que si yo diera clases de historia del arte empezaría por hoy y terminaría con el hombre de las cavernas, me parece que es importante que sepan desde donde se están armando los cambios en el arte de hoy. Eso es muy lindo.

DA Ahora, ¿vos sentís una responsabilidad en relación a la docencia, algo así como una responsabilidad histórica?

JD No te entiendo.

DA En el momento que estás vos montando un taller, siendo Doffo en Buenos Aires, ¿tenés esa sensación de que puede ser una carga? A favor o en contra, no sé como lo tomás...

JD No, la responsabilidad la siento a nivel individual. Cuando un alumno no funciona en el taller me siento siempre en falta, culpable por no haberle podido encontrarle la vuelta pero, no, no lo pienso así.

DA Yo recuerdo la experiencia de la primera vez que me llegó un catálogo por correo -yo era muy chica, no se si tenía 26 o 27 años- la primera vez que recibí un catálogo y abrí y decía: "Estudió con Diana Aisenberg". No sé, hubo como una cosa de susto.

JD Nunca lo tomé así, lo único que me jodió, ¿sabés qué es? Un artista que debe tener mi edad más o menos, un tipo que estudió en varios talleres -se ve que iba una semana a cada taller- y dibujaba muy mal, estubo conmigo una clase y expuso en una muestra en un lugar más o menos importante y puso: "Estudió dibujo con Juan Doffo" ¡y era un horror lo que dibujaba! Recibí el catálogo y me amargué. Cuando fui a la muestra habian dejado notas que decían "Loco, ¿dónde aprendiste a dibujar?" Y yo me sentí muy mal. Hay gente que te usa, va a un taller porque le da cierto status, te pone en el curriculum y estuvo sólo una semana o un día.

DA Son marcas que lleva la gente el hecho de haber estudiado con tal o con tal otro. Y eso es una carga para uno.

JD Yo a veces no he tomado gente que me ha dicho, estudié con este, con este y con tal otro -tipos importantísimos, muy buenos docentes todos - porque pienso, este tipo lo que hace es pasear esperando que alguien le dé una respuesta que nadie la va a dar.

DA Yo tengo muchos alumnos que estudiaron conmigo y que no dicen que estudiaron conmigo, sólo dicen que estudiaron con Kuitca. (risas)

JD Eso también pasa.

DA No dice en el catálogo que estudiaron conmigo ¡y yo los tuve diez años!, por ejemplo... Es doloroso, pasás a ser como una cucarda para algunos.

JD Pero vos sabés que eso a mí no me preocupa, al contrario, yo veo la pequeñez de la persona.

DA A mí no me preocupa pero me doy cuenta (risas).

JD Pero vos sabés que las personas que han crecido conmigo -que son personas de una ética que yo respeto- no me han fallado. En cambio, hay otros de los que espero cualquier cosa, porque también sé que por el taller de uno pasa la fauna humana, gente que es muy noble y otra que no tanto. Pueden usar el nombre de uno a favor o en contra, depende.

DA A mí lo que me está pasando mucho; enseño a pintar y sacan fotos o tejen y esas cosas que hacen -cosa que me divierte muchísimo- Es en lo que más estoy trabajando; y más me exige y más me da satisfacciones. Es toda la investigación en relación a qué clase de artista quieren ser. Eso creo que no lo da ninguna escuela de Bellas Artes y es lo que más les desespera. Qué quiere decir ser artista hoy en este entorno, en este momento histórico. El mismo trabajo, la misma demanda, me lleva a investigar mucho en relación a eso. Las posibilidades de ser artista, ¿qué quiere decir ser artista? y por lo tanto, ¿qué actividades?, ¿qué medios?, ¿qué tipo de formación hace falta?. Mi taller, de alguna manera, se transformó más en un laboratorio de investigación del lugar del artista como ser social, con una posición en el mundo, una forma de estar en el mundo. El lenguaje visual y todo lo que yo puedo transmitir y a ve-

tros y leoninos

ras del sábado 19/10/01 en Córdoba al 900

ces hasta con cierto esfuerzo, todo sale de la pintura, pero donde va a caer, el medio en donde se zambulle, es qué quiere decir que yo sea artista y por lo tanto si quiere decir tal cosa para mí, qué hago como artista, cuál es mi arte y de qué manera me muevo en relación a eso. En eso se está transformando mi trabajo y eso es lo que más me enriquece personalmente. Todos esos talentos, pensando y elaborando ese lugar de artista, más allá de que cuadros pinten. Porque si bien pintan los cuadros, hacen su obra, todo eso viene como producto de este trabajo.

JD Ahora, ¿eso lo manejas a nivel colectivo?

DA A nivel grupal.

JD Porque yo esa experiencia la tengo absolutamente igual, pero a nivel individual, los intereses de cada uno y los conceptos de artista de cada uno son muy distintos. Fijate por ejemplo, es distinto los muchachos que creen que pueden vivir del arte apuntando a una cierta estética y los que por ejemplo, creen que el arte pasa por la web o pasa por la electrónica.

DA Sí, pero eso es una situación grupal, es como el mundo, hay muchos que creen una cosa y hay muchos que creen otra y sin embargo están sobre la misma tierra. En realidad, yo trabajo la problemática; que uno decida hacer carrera e irse a California a hacer no sé qué y el otro decida que es un artista íntimo, que trabaja en la cama y eso es lo que quiere hacer; que uno que empezó pintando termine escribiendo y otro decida que es mejor estudiar escenografía y que yo eso no se lo puedo dar, es una decisión individual. Yo lo trabajo a nivel grupal porque me resulta mucho más rica la convivencia de estas elecciones, porque todos tienen la misma problemática y es que son artistas y de algún modo van a vivir con eso.

(...)

DA Si vos agarrás un ejercicio que dice borren los bordes del objeto y miren lo que está adentro, entonces, los chicos aprenden a borrar los bordes que es lo que siempre se dibuja; se hacen los bordes y se cierra una figura. Si vos les enseñás a mirar al revés, le decís; si llegás al borde, si lo necesitás lo usas y si no, no. Es decir, si vos trabajás con una consigna así, desde el dibujo mismo y lo llevás a la cuestión del ser artista, es una ca-

dena que sigue su propia ruta. Si una persona es educada para mirar lo que está adentro de cierta forma, no cerrar una figura antes de estudiarla, de acercarse, de tener un vínculo preciso, eso hace que el artista se desarrolle, con lo que tiene hacia sus propios límites. ¿Estoy hablando en chino o hablo claro? Entonces al generar esa persona su propio espacio y su propio límite está generando una acción política, está elaborando una presencia frente a otra diferente. Eso sí o sí a la larga, en el tiempo, dentro del marco del taller o afuera, tiene que generar un movimiento de arte diferente. Por eso creo que es muy importante la clínica, yo dejé de hacer clínicas en un momento porque se instauró cierta noción de clínica. Empezaron a armar clínicas por todos lados en donde venía un señor y opinaba. Con lo cual yo dije ¡basta! ¡Basta de opinólogos y de supuestos inteligentes opinando sobre la obra de nadie! Hasta que tuve que volver por necesidad, porque hacía falta un lugar de reflexión y porque había gente que me lo pedía. Y di vuelta todo el paquete, o sea, no se opina, está prohibido opinar: a nadie le importa lo que vos pensás. Frente a la obra de otro preguntá, no opinés. Y fueron años trabajando sólo sobre preguntas, diciendo, averiguá lo que tenés adelante. Es lo mismo que decir: "¿cómo dibujo algo?" o "¿le hago el borde?", o "¿lo miro a ver qué es?". Es lo mismo. Para mí hay una línea directa entre la manualidad con la que uno trabaja en el taller y la construcción del artista. Es una manera de vincularse a las cosas y si no, no hay arte, no es que hay otra clase de arte. Eso es lo que yo creo y es lo que entiendo como la función del taller. ¿Te contesté?

JD Tu respuesta es compleja, muy rica. Pensaba que quizás yo trabajo más el tema desde lo social y lo tuyo es interesantísimo, es como que surge de la forma a lo social. Yo pensaba: ¿desde qué lugar me interesa el replanteo de qué es ser artista hoy? Creo que marco de alguna manera la realidad social de nuestro país y de las influencias internacionales, ahí es donde uno marca ciertas cosas en las cuales cree. Me parece que el artista va a ser valioso en la medida en que entienda que él es y vive en un territorio determinado; sin nacionalismos ni mucho menos, pero en un cierto lugar. Tenemos que ser muy cuidadosos respecto de todo lo que es el eufe-

mismo de la globalización y todas esas palabritas truchas. Me parece que hay mucha información en estas últimas décadas -que no existió cuando yo era más chico con respecto al arte- y eso hace que haya bastante descontextualización ética para el joven que empieza. Desde ese lugar me interesa mucho que redescubran qué es ser artista en este contexto social, en nuestro ámbito, con las limitaciones de lo que significa ser argentino y con las riquezas de lo que significa ser argentino. Creo que igual arribamos a cierto punto, pero me gusta lo que vos decís desde la forma. Nunca lo había pensado. Me interesa mucho que el artista conozca la realidad cultural y social del mundo y del país, y quizás desde ese lugar, me parece que él sabe donde ubicarse o podría llegar a saber donde se ubica con su obra; es más sociológico lo mío.

GB Pero, ¿tiene que influir eso en la obra?

JD El artista tiene que ser consciente de dónde está parado cuando aparece en escena. Por ejemplo, si yo fuera músico y me planto con una guitarrita y me pregunto: ¿qué estoy generando? Conociendo el medio cultural y social, ¿qué propongo desde mi obra? Si entro en una vorágine de arte banal, comercial o si, por el contrario, aporto desde un lugar reflexivo.

DA A mí no me molesta que sea comercial si esa es la decisión de la persona. Es más, tengo ahora un alumno en el Rojas que vive de hacer retratos en una plaza y me parece genial tener ese alumno. Es un apasionado y me transformó todo el curso porque vivo dando clases de retratos, intentando cosas con los retratos. Es como de otro mundo... No lo podría meter nunca en una clínica, nunca podría estar hablando de estas cosas, sin embargo, la pasión que tiene y la certeza de que lo único que le importa es hacer retratos y que se los compren por diez pesos, para mí es valiosísima. ¡Yo trabajo a morir con ese pibe!, como si fuera el artista top entre los top. Su problema es si le cerraron el quiosco en la plaza de la facultad y que no lo echen a patadas de Recoleta y mi problema es que sepa pintar bien retratos si eso es lo que quiere. ¡A full!, los mejores retratos del mundo y que los venda a diez o a lo que quiera. Y si hay algo que yo creo que ha sido mi cucarda en estos veinte años que vengo dando clases, es que hay un montón de artistas que salieron del taller, que se conocen en ciertos circuitos, pero que los encontrás en cualquier circuito.

JD Bueno sí, pero me parece que gente que pinta un retrato para vender, caballitos y todas esas cosas... Hay millones de talleres que hacen eso...

DA Es que por alguna razón me cae a mí y no va a otro taller habiendo tantos. Ahí me pongo super religiosa, si pasó por esta puerta es porque tiene que estar acá (risas).

JD Lo que pasa es que yo veo que la cultura contemporánea tiene un 90 % de arte producto, en la plástica, en el cine, en la música; y me tiene muy mal todo eso.

DA Ah, a mí no.

JD A mí sí, porque fijate, por ejemplo, el cine que yo veo es un 10 % del cine que se estrena en Buenos Aires en el sentido de que hay mucho producto basura, absolutamente prescindible.

DA Hay productos maravillosos, así como hay productos basura, hay productos maravillosos. Y hay mucha clase de gente muy diferente que también tienen cosas en común y no todas son malas personas o malos artistas.

JD Fijate que hay una gran banalización de la cultura en el mal sentido y me parece que uno tiene que luchar desde ese lugar, desde nuestro lugar.

DA Hay que ver también uno a qué llama "producto". Creo que hay muchos tipos de producto. A mí no me gusta la gente "marketinera", no me gusta la gente oportunista, los artistas, claro. Pero si encuentro que hay ciertos lugares donde cierto talento se une al lugar del producto, me parece que es una opción; que si ya son productos, que sean productos de muy buena calidad y productos artísticos. De hecho, todo lo que es diseño es producto, todo lo que es publicidad es producto y no se puede negar, a esta altura, que sea arte. Hay un lugar donde el producto y el desarrollo del arte evidentemente se juntan. No quiere decir que todos los productos sean loables pero hay sí, lugares donde el valor artístico y el producto se unen.

JD Sí, pero son los menos. Yo creo que el valor de la reflexión es muy importante y en general la cultura contemporánea masiva no aporta eso. Yo viví en conventillos durante muchos años cuando vine acá y viví en Ranchos, en mi pueblo, y acá en Buenos Aires. Los dueños del conventillo en donde yo vivía eran cordobeses que eran los que escuchaban el cuarteto y la cambia antes de que se impusiera acá, mucho antes. Esta gente escuchaba día y noche todo lo que era música tropical: Pocho La Pantera, Alcides, etc. Yo soy muy del folklore, escucho mucho a Raúl Camota, Julio Lacarra, Jorge Marciati, Enrique Llopis y otros. Estaba escuchando un tema bellissimo de uno de ellos - no me acuerdo quien- y suben dos de estas personas a decirme: "¡Qué belleza lo que estás escuchando! ¿qué es? ¿dónde se escucha eso?" En las radios poco y nada, casi nada les contesto. Entonces me di cuenta que la gente consume los 40 temas que le dan o las películas que le dan pero les cuesta que les ayuden a descubrir que hay otra cultura también, que hay una historia oficial y una historia no oficial. Y desde ese lugar, me di cuenta que todo el mundo puede llegar a sentir cosas más profundas, pe-

ro me parece que la cultura de masas tiende a bajar el nivel de los productos. Por eso, a veces, me enojo con todo eso.

DA Está bien, yo entiendo. Lo que yo temo de esa historia es que en un punto también se transforma en un prejuicio.

JD Sí, sí, puede ser.

DA También eso tiene su límite como prejuicio cuando todos vivimos de algo, más ahora, más en este momento que es muy importante que lo que uno produce le alcance para pagar las cuentas y para poder seguir produciendo. Yo recuerdo que en los 80 había muchos artistas que trabajaban en una empresa y que tenían un sueldo y que cuando Ruth Benzacar les daba un contrato dejaban la empresa para ser artistas. Se supone que de esa manera el lugar social cambiaba. Por supuesto, después quedaban borrachos, quebrados, tirados por ahí... Ahora, en este momento, supongo yo con las vueltas que dio la actividad y la vida, y esa fusión y ese permanente cuestionar arte y vida y la relación entre ambas, ¡dónde es tan difícil poner el límite! Ya no existe más eso de trabajo diez horas y no tengo tiempo para ser artista. Si sos artista, sos artista a full, con lo que hacés y con lo que podés. Y todo lo que hacés es tu arte y de ahí vas a comer.

JD Sí.

DA Sea vendiendo cuadros, sea como sea, sea haciendo pinturas en la calle, no sé. La cuestión es que de tu arte vivís. Por eso creo que tampoco se puede ser prejuicioso en relación al producto.

JD Yo sigo creyendo que el arte, más allá de esa cosa manual, es una reflexión sobre el mundo. Yo sé que hay alumnos míos que se conforman con pintar el retrato, la naturaleza o el desnudo, pero es más compleja la cosa.

DA O sea, ¿que vos anularías a una persona que como artista lo único que le importa es pintar retratos y ahí tiene su pasión?

JD Si llega a decir algo a través de los retratos -como de hecho lo hace mucha gente a lo que yo quiero. Pero si se conforma con la cosa ilustrativa, el mío no es el taller para eso.

DA Pero ¿cómo sabés si es ilustrativo o no?, ¿cómo sabés si se conforma o no?. Se supone que si va a estudiar y tiene esa pasión es que algo buscará decir. Lo que yo entiendo es que las pasiones de los artistas pueden estar en muchos lugares y que hay muchas clases de artistas y que es genial que así sea y no le encuentro menos valor a uno que a otro. Simplemente entiendo que mientras uno sea eso que eligió hacer y tenga una entrega y un lugar en la producción del mundo, está bien, es lo que tiene que ser. No creo que haya un lugar a donde llegar sino simplemente estar donde

se tiene que estar, y si ese lugar es la plaza, ¡es la plaza!

JD Cuándo me llaman para tomar clases y les pregunto: ¿qué están buscando. Si me dicen "yo quiero pintar caballos", les digo que no; que hay artistas que enseñan pintura animalista. Me interesa, si es que pintan retratos o caballos, que detrás de ello haya un pensamiento. Cosa que en general no he visto en esos casos; entonces, el mío, no era un taller para ellos.

DA Sí, yo entiendo que hay gente que no es para el taller...

JD Hay gente que vos no tomás...

DA Sí, pero en mi caso yo no podría decir que los tomo o no los tomo según quieran hacer retratos o no. Es una actitud lo que miro. Puede querer hacer cualquier cosa.

JD Entiendo, claro.

DA Yo no podría decir: "no; si querés hacer retratos no sos para mi taller"...

JD Es la actitud de artista. Sí, ahí te entiendo, te entiendo totalmente, coincido con vos... No tienen ningún discurso y armar eso puede costar toda la vida. Pero te das cuenta por dónde van las inquietudes de la persona. La polenta que tiene.

GB ¿Y suele pasar al revés? Que te encontrás con un chico que llega y tiene demasiado discurso teórico...

DA Le digo callate y trabajá.

JD ¡Sí, sí! Hay algunos que tienen muy claro lo que tienen que decir (!) Es muy loco eso...

DA ¿Y qué decís de todos los artistas que dan clases cuando no tienen plata?

JD Una de las cosas que es cierta respecto del taller de Diana y el mío es que en épocas de vacas flacas y gordas seguimos dando clases siempre. ¿Tuviste momentos de vacas gordas?

DA Yo sí. Yo soy una vaca gorda (risas)

JD Yo no sé cual fue tu caso, yo desde que abrí el taller en el 83 y nunca lo cerré. Me parece que hay una continuidad por respeto a la persona que empieza con uno. Yo vi, por ejemplo artistas que tienen un contrato con una galería y cierran el taller de enseñanza, se quedan sin contrato o sin ventas, y lo abren nuevamente. Eso no es serio, porque no son referentes de continuidad.

DA A mí lo que me gusta de cuando hacen eso es que después te mandan los alumnos (risas). ¡Y te los mandan ya con el preparatorio hecho!

JD Es cierto, me ha pasado, gente que se ha ido a exponer en Europa y me quedan sus alumnos. Está bueno eso.

DA A mí, a veces, me llegan alumnos de alumnos míos que yo ni siquiera sabía que estaban dando clases.

JD Hay un tema que Diana por teléfono me hizo pensar y es sobre la supuesta desvalorización que el medio determina si el artista dicta clases. Diana piensa que saber social a veces es negativo si el artista dicta clases. ¿Pensas eso realmente?

DA Sí.

(...)

JD Vos sabés que yo siempre sentí la docencia como algo muy sagrado. Spillbergo, Castagnino, Joseph Beuys -que para mí siempre fue un referente de un tipo de enseñanza no imitativa a su maestro, a mí me gusta mucho el caso de él- Paul Klee, Kandinski, todos dieron clases. Pero sé que en los 80, en pleno auge de la pintura joven española, me llegaban comentarios de allá de que el artista que daba clases estaba muy mal visto; significaba que no vendía.

DA Hay una cosa así, inclusive hoy.

JD Pero también es cierto que en un mercado como el argentino, el que vende mucho, salvo algunos casos de buenos artistas, es porque la imagen es bastante sencilla de comercializar. Creo que hasta es un mérito que el artista dé clases, es una de las salidas posibles que tiene el tipo que tiene un diplomita de egresado de arte.

DA Mirá, yo recibo gente muy destrozada y de distintos lugares. De vos nunca me hablaron mal Doffo (risas). ¡No, en serio!, tengo entrevistas con gente de internar. En realidad yo tendría que grabar las entrevistas con los alumnos más que las clases. Llega mucha gente trastomada porque "tal" me dijo una cosa y "tal otro" otra.

JD Sí, sí.

DA Gente que carga años con frases muy nocivas.

JD Eso es muy destructivo. Un docente puede hacer muchísimo daño.

DA: Así como llega gente destrozada porque en el colegio tuvo un profesor de plástica que le cagó la vida porque le colgó las cosas y lo ridiculizó en frente de toda la clase y te llega a los treinta años con una depresión que cuando le hablás de eso se le caen las lágrimas y que no tocó más un lápiz y es lo que carga toda su vida, de la misma manera encontrás gente en un estado muy doloroso, que pasó por talleres y recibió ese tipo de trato. Y vos te querés matar y decís: "¿a quién salgo a matar?" Desde ese lugar, es desde donde yo te pregunto

si sentís esa responsabilidad social, histórica. Estás tratando con gente que te entrega algo de su ser que es muypreciado, muy delicado, algo que ni siquiera es transmisible directamente en palabras y que para llevarlo a la palabra hay que hacer un trabajo muy fino; y te está entregando eso. Eso es lo que yo siento como responsabilidad. Todos pintamos de chicos y en sexto grado aprendimos a no ensuciar la hoja y escribimos renglón tras renglón, esa es una estructura que se instala. Mucha gente llega a los cuarenta o cincuenta años con aquel recuerdo perdido, como si fuera irre recuperable. Vienen a buscar eso, te vienen a traer algo que, en los lugares donde esa persona se mueve, normalmente no lo muestra. Esa pérdida, que en parte es lógica por la educación y en parte tiene una carga hiper-represiva que es la de la educación que tenemos todos, te la vienen a traer a vos. Yo he visto mucha gente en ese estado, no solo en el taller; al Rojas llega mucha gente, de distintas edades, distintos estratos sociales, y eso es tal vez una constante, el momento en que perdieron algo que para ellos es fundamental en sus vidas y que no es algo que puedan compartir en el ser social que construyeron. Y vos tenés que trabajar con eso. Ese lugar es el que yo encuentro muy valioso, muy privilegiado y me parece que implica un respeto más que máximo. Es como que te dieran ese cristal que lo tocas apenas y se rompe, porque uno no va por el mundo diciendo me falta esto que no tiene ni nombre. Y por lo general es un lugar de intimidad, de conexión con uno mismo, de saber lo que uno quiere; yo lo llamo "el estado de beso", un estado muy específico que la persona vive si lo tiene registrado y cuando vuelven a buscar eso, es recuperar algo que es... no me sale la palabra... Cuando es la semilla de algo... Es ahí donde está todo, es de una gran infinitud eso que te entregan.

JD: Está la censura de esos docentes que han marcado mal y está la censura familiar también de mucha gente.

DA: Estoy hablando de la cosa social pero cuando se personaliza en un docente y se personaliza en un docente de arte. En una escuela todavía, porque podés enojarte con la escuela y con el sistema, pero cuando esto pasa en talleres privados donde los vínculos son tan personales y en donde es ese vínculo el que sostiene la estructura, es muy dañino. Y es algo que yo vivo con dolor. Y decís, bueno, ¿qué hacemos con esto?.

Lugares donde podés encontrar una ramona

En La Boca	En Recoleta
Facultad de Artes IUNA	Librería del Centro Cultural Recoleta
Fundación Proa	Librería de MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes)
Kiosco Nincola (Caminito)	Kiosco La Biela (Quintana 596)
En San Cristóbal	En San Telmo
Hotel Boquitas Pintadas	Kiosco La Plaza, Humberto 1º 408 (Plaza Defensa)
En el Centro	En Palermo
Galería Estudio GC	Galería Dabbah Torrejón
Librería CP 67	Librería Prometeo
Librería Documenta	Espacio de arte Juana de Arco
ICI	Objetos de Artistas Oda
Galería Ruth Benzacar	En Belgrano
Kiosco Albuin (Florida 1000)	Kiosco (Cabildo 2004/2092 y Juramento)
Kiosco La Paz (corrientes y Montevideo)	En Ciudad Universitaria
En Retiro	Librería Documenta
Kiosco Los Amigos, Juncal 871	En Almagro
En Congreso	Galería y librería Belleza y Felicidad
Librería Gandhi	En Caballito
En Barrio Parque	Fac. de Filosofía y Letras, Dep. de Artes
Galería Daniel Maman	
MALBA (Constantini)	

si querés podés tenerla
en la puerta de tu casa mandando tus datos a :
ramona@cooltour.org
o podes visitarla en su casa:

www.cooltour.org/ramona

Grados de iconicidad y retórica de la imagen

Por Raúl Moneta

con la colaboración de: Roberto Crespo, María Bibiana Anguio, Martín Patricio Barrios, Marina Burré (Facultad de Bellas Artes de la UNLP)

Introducción

La presente investigación fue motivada por la evidencia rotunda de dificultades en la articulación de conocimientos concernientes al funcionamiento de la imagen como modo comunicacional, observadas en los talleres específicos de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Si el actual desarrollo de las tecnologías de la imagen y de la producción estética se erigen en uno de los patrones básicos de nuestro contacto con lo real, resulta necesario un intento de superación de esas dificultades que se presentan en distintos niveles y ámbitos. La ampliación del dominio de las imágenes solicita de un sistema conceptual apto para su interpretación y transmisión de sentido más allá de las lecturas individuales o los grandes sistemas universalistas de interpretación (las lecturas simbólicas, por ejemplo el psicoanálisis) y para construir lo necesario reconocer los diversos órdenes de factores que constituyen los frenos que hasta hoy dificultaron la enseñanza de lo visual en un grado de amplitud tal que permitiera analizar imágenes correspondientes a cualquiera de los estatutos que estas adquieren (imperativo-estético-expresivo-etc.).

Estas cuestiones nos llevaron a reconocer un tránsito implícito en los sistemas académicos de enseñanza de la imagen desde la preocupación excluyente por los grados de iconicidad alcanzados por la imagen, donde la función de presentación y mimesis abarcaba el total de las conceptualizaciones hasta los intentos contemporáneos de una didáctica basada en la retóri-

ca de la imagen, donde el acento, sin olvidar el rol de la iconicidad, se pone en la función comunicativa, convincente y movilizadora de la imagen.

En primer término hemos recorrido las diversas metodologías que enseñaron imagen desde Siglo XVIII hasta nuestros días, atendiendo a su situación histórica y los fundamentos filosóficos que las sustentaron, así como los factores que cada uno privilegió y que se expresan aún hoy a través del vocabulario diario o técnico, con que nos referimos a las imágenes y que como es sabido sostienen resabios ideológicos que muchas veces creíamos superados.

Por otra parte exploramos los presupuestos subyacentes en los planes de estudio en uso en las escuelas de arte del país, en cuanto al rol de la imagen y la capacidad consciente del productor de controlar sus efectos.

Finalmente consideramos los aportes de diferentes zonas del saber que confluyen en la constitución de un lenguaje visual basado en la recuperación de la sensibilidad, complementada con el reconocimiento de los condicionamientos históricos en la circulación social de cada imagen y por último presentamos las ventajas prácticas y posibilidades conceptuales de una construcción teórica que habilite a leer imágenes evitando los prejuicios y permitiendo un saber coherente y útil a la producción.

Modelos históricos de enseñanza de lo visual

La actual enseñanza de la imagen en las escuelas de nuestro país se encuentra influenciada por tres principales corrientes pedagógicas:

- 1) La academia de artes propia del Siglo XIX europea que transitó por el neoclasicismo y el romanticismo y luego absorbió el espíritu revo-

lucionario del realismo y el impresionismo. 2) La estética derivada de las vanguardias artísticas europeas de principio del siglo XX, llamada postcubista (aunque abarca influencias de la mayoría de las vanguardias formalistas sin restringirse al cubismo) que comenzó a tener predicamento en nuestro país a partir del regreso de los pintores argentinos de la escuela de París en los años 40 y 3) la corriente perceptualista que con influencia de la psicología de la Gestalt tuvo su antecedente en la escuela del Bauhaus en Alemania entre 1919 y 1933 y se difundió mundialmente después de la segunda guerra europea, llegando a la enseñanza en nuestro país en los años 50-60 con el trabajo de R. Arnheim como conceptualización fundamental.

Las Academias

Para mediados del Siglo XVII los teóricos franceses vendrán a sustituir a los italianos. Ya para 1662 se publica la *Idee de la perfection de la peinture ...* y será en la academia donde en verdad se irá elaborando una doctrina sistemática del arte. Poco a poco las academias irán adquiriendo mayor soltura en sus debates y conferencias con la intención de confeccionar ciertas reglamentaciones para la enseñanza. Entonces será que la crítica a la obra individual irá abriendo paso a la discusión de problemas más generales respecto del color, del dibujo y de sus cualidades. Estas discusiones, para Gimpel, serán las que por primera vez en la historia, manifestarán tras una postura estética referida a las artes plásticas una concepción política: el absolutismo y la razón en oposición al sentimiento. Y si la academia de Le Brun da a la pintura un lugar que jamás había tenido, Roger de Piles la llevará a un lugar donde la forma primará sobre el

contenido tal como había ocurrido en la Italia de fines del Renacimiento, tal como pasará desde fines del Siglo XVIII hasta nuestros días. de Piles juzgará a la pintura según criterios que nada tienen que ver con lo representado, lo hará con criterios de composición, dibujo, expresión y colorido. Esta tendencia de juzgar fuera del tiempo y la nacionalidad, irá creciendo hasta mediados del Siglo XVIII donde se llegará a discutir el arte en abstracto. Desde entonces serán los literatos quienes guíen los modos del pensar en las artes plásticas, en algún modo se igualarán poesía y pintura, asegurándole a ésta aquel estatuto intelectual que tanto ambicionó desde el Renacimiento.

Ya nacida la estética como disciplina autónoma una interminable lista de filósofos reflexionarán sobre el Arte. Las teorías alemanas incidirán directamente en las nociones de arte de la Francia del Siglo XVIII. El romanticismo alemán de fin de Siglo y el francés de principios del Siglo XIX volverán a valorizar aquel ideal de artista del Renacimiento. Veremos que la academia de fin de siglo, todavía era una escuela de dibujo: "... dibujos que muestren las partes separadas de la anatomía ... proporciones de la cabeza ... la copia será la primer tarea continuando con el dibujo de figura de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de esculturas clásicas ..." – escribe Sulzer en "*Allgemeine theorie der bildenen künste*". Parecería que apenas si ha cambiado la academia desde el quinientos hasta el Siglo XVIII: dibujar de dibujos, dibujar de modelos de yeso, dibujar del natural.

En los comienzos el romanticismo reunía sólo un pequeño número de literatos, pero en medio de los hechos que la despojan de la acción política la burguesía se ve frustrada y recurre entonces a aquello misterioso, irreal, a lo fantásti-

co, a lo extraño. Se recluyen en sí y darán paso a un nuevo modelo, cual es el del intelectual romántico, éste que condena a la razón y encuentra en el arte consuelo a su frustración. "No puedes aprender eso como una suma, el arte es libre, no está sujeto a ninguna enseñanza" dice Heinze, y Fridrich corona: "dejad que cada uno tenga su forma de hacer y su forma de expresarse".

De tal modo fustigarán los románticos a la Academia. El romántico pondrá al artista en la cima de la jerarquía social le dará estatuto de semi-dios. Y nacerá pues, el arte por el arte, que será adoptado con gran entusiasmo por una generación de escritores neorománticos que se vieron decepcionados por las acciones de aquellos románticos que se habían comprometido ya con la burguesía, ya con el socialismo, y encontraron en los pintores el modelo de fidelidad a lo bello para transitar el arte por el arte hasta el Siglo XX donde encontrará su forma ideal.

La estética postcubista

Esta corriente es posiblemente la menos defendida en términos teóricos la menos formalizada ya que se la encuentra, no en el programa orgánico de una institución fuerte sino en la enseñanza dispersa de una serie de pintores-docentes que, mediante tratados establecieron criterios evaluadores de la producción en términos del acuerdo o no con las pautas compositivas de un determinado estilo.

De éstos el que tuvo mayor peso didáctico en nuestro país fue Andre Lhote con sus Tratados de la figura y el paisaje de mediados de los 40. En ellos el autor hace una lectura de la pintura de los grandes maestros desde el primer renacimiento hasta fines del siglo XIX, aplicando los criterios compositivos de la pintura de Cézanne, a quien erige como máximo exponente de una plástica de "nuestro tiempo", haciendo hincapié en los aspectos más racionales de su pintura. De él toma el lenguaje y al usarlo como contralor de la calidad artística de pintores de otros contextos socio-históricos, se ve forzado ha hacer traspolaciones que cuando no caen en lo

absurdo se tornan absolutamente literarias. Pero su discurso tiene un costado seductor y tranquilizador, tal vez motivo de su amplia utilización didáctica, es el costado de las certezas que subrepticamente se vuelven intemporales y lo convierten en un recetario de la buena pintura, garantizando el carácter plástico (??) de la producción.

El peligro fundamental a nuestro entender de teorías como la mencionada consiste en la suposición incuestionada de que todos los usuarios de lo visual deban atenerse a un determinado código de validez universalizada desde la soberbia del gusto.

El racionalismo perceptual

Según Gropius la Bauhaus tenía como objetivo brindar una respuesta a cómo ha de ser formado un artista para ocupar su puesto en la era de la máquina integrando el arte a la vida cotidiana. Este concepto, según van der Rohe encierra la esencia de la repercusión mundial de la escuela. Dentro de las aspiraciones artístico-vanguardistas encontramos empeños paralelos a la Bauhaus en el grupo holandés de stijl y en el arte de la revolución rusa. Así mismo las ideas fundamentales de la Bauhaus hallaron una nueva materialización en la Escuela Superior de Ulm durante los años 50-60. Entre los conceptos fundamentales esgrimidos por Gropius encontramos "el final de la vieja imagen dual del mundo (el yo en oposición al todo)" y "una nueva unidad que entraña en sí misma el equilibrio absoluto de todas las tensiones opuestas". Afirmaba que el arte como lujo fue un concepto generado por la academia cuyo producto final era el arte por el arte.

En cuanto a la metodología de enseñanza de la Bauhaus, Gropius dijo: "la importancia de la pedagogía de la Bauhaus no residía en la promulgación de un concepto absoluto estilístico, sino en un nuevo comportamiento intelectual que debía proveer al creador de nuestro entorno de un modo de trabajar y de pensar objetivo desarrollado a partir de raíces elementales, articular su iniciativa artística espontánea en la vida de la

comunidad y preservarle de la propia arbitrariedad... nosotros intentamos situarlo sobre una base sólida procurando familiarizarlo con principios objetivos de validez universal que están en las leyes de la naturaleza y en la psicología del hombre".

Estos conceptos se emparentan con las posturas posteriores del perceptualismo científico basadas en la psicología de Gestalt y desarrollada por Arnheim en 1954 en *Arte y percepción visual*, donde haciendo un análisis de los elementos plásticos desde un criterio perceptual universalista ajeno a la dimensión del sujeto en su contexto prioriza el aparato fisiológico de la visión por encima de los procesos históricos y culturales.

El misticismo de Kandinsky y Klee

Desde una oposición fuerte hacia la filosofía materialista que reconocen como no superada en su época Kandinsky y Klee detallan en escritos impregnados de una profunda concepción mística sus posturas acerca del arte.

El primero señala en *"De lo espiritual en el arte"* de 1910 una esquemática representación de la vida espiritual: "un triángulo en movimiento continuo rotatorio y ascendente, dividido en varias secciones, de modo que lo que en un momento se encuentra en el vértice superior, en otro se hallará en la sección siguiente. En cada sección hay artistas que son los encargados de proveer el pan espiritual cuando el artista da obras impuras el movimiento del triángulo se hace más lento y en el caso de que se trate de artistas de la sección superior el retraso se traduce en decadencia del mundo espiritual ... El arte pierde su espíritu".

Paul Klee coincide con Kandinsky en que el arte debe llevarse a cabo desde la necesidad interior, enunciada en los siguientes términos: "la necesidad interior tiene su origen y está determinada por tres necesidades místicas. 1. El artista como creador ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad) 2. el artista como hijo de su época ha de expresar lo que le es propio de ella (elemento del estilo como

valor interno constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje del país) 3. el artista como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio del arte en general (elementos de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas se manifiesta en las obras de arte de cada artista de cualquier nación y época y que, como elemento principal del arte es ajeno al espacio y al tiempo". Ambos coinciden también en que necesariamente el arte debe ser abstracto ya que un alejamiento de los objetos materiales posibilita un acercamiento mayor a la esencia misma de las formas cuya selección se realiza por el principio de necesidad interior antes mencionado. La obra pictórica según Klee debe evitar el uso de materiales tangibles como madera y metal, entre otros, en beneficio de los datos ideales como la línea y el color, junto con este principio jerarquizan el concepto de intuición al que Kandinsky se refiere en varias oportunidades señalando en una de ellas: "en arte todo es cuestión de intuición especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por intuición y más aún cuando se inicia un camino ... es la intuición quien da vida a la creación". Esta exaltada defensa aparece como opuesta a la necesidad de recurrir a la matemática y la física que ambos autores recomiendan para asegurar el rigor de la objetividad y la lógica, sus leyes deberán ser acatadas aunque transgredidas en todos los casos en que no convengan a las necesidades del cuadro. En este sentido el análisis de los elementos plásticos y su comportamiento fue caracterizado por ambos autores siendo Kandinsky quien propone el desarrollo de una "ciencia artística" tendiente a sistematizar estas cuestiones.

Por lo antes expuesto consideramos necesario destacar que en primer lugar, por la explícita intención de jerarquizar la imagen abstracta en desmedro de las asociaciones propias que conlleva la representación de objetos la comprensión de las obras quedaría circunscripta sólo a aquellos que compartan esa particular sensibilidad de percibir propuesta por Klee y Kandinsky, frente a los despojados elementos plásticos y

en segundo término, que esta comprensión no contempla la carga de sentido que los objetos y la representación de los mismos imprime en los sujetos sociales.

El lenguaje visual como propuesta

A partir de la ampliación del estudio de los fenómenos comunicacionales al campo de las imágenes propuestos por Barthes en 1964 y complementada por nuestras experiencias didácticas en las artes visuales comenzó a formalizarse a fines de los años 70 el Lenguaje visual como nueva propuesta pedagógica que privilegia la función comunicacional de la imagen absorbiendo aportes de la psicología, la teoría de la comunicación, la sociología, la estética y el análisis del discurso.

La idea madre, diferenciadora respecto de todas las demás en un punto semejantes a pesar de las distancias que separan entre sí al perceptualismo del misticismo, el postcubismo o los academicismos consiste en la noción de que la percepción de las imágenes constituye un fenómeno social, siendo los estímulos entidades del mismo orden. Con social queremos indicar que aquello que se da a ver está incluido en una trama particular, homogénea – con las necesarias reservas – con la instancia que lo percibe. Toda percepción es situada y todo lo que se percibe es una cosa situada, en tanto humanos percibimos desde el entramado de determinaciones que llamamos cultura. En este sentido concebimos el lenguaje visual con el objetivo de familiarizar al estudiante (en los aspectos analítico y de destreza) con los procedimientos de que se valen las diferentes modalidades de lo visual para producir sentido. Entendemos como procedimiento no a la aptitud técnica para el manejo de un material sino al reconocimiento e identificación de las operaciones que organizan un campo perceptivo particular. Dichas operaciones, como se sabe, articulan la facultad de percibir con el campo de los reconocimientos sociales, constituyendo de esa manera diferentes grados de codificación. Es decir, los modos de consenso que hacen posible la comprensión o el contacto, fuente finalmente de la emoción

estética o del efecto comunicacional son códigos que afectan un alto grado de inestabilidad tanto temporal como espacial. La atención a este último inconveniente tiende a objetivar, dentro de lo posible, los comúnmente llamados contenidos estilísticos de la práctica visual con el propósito de evitar los estereotipos en la formación.

La nueva propuesta se define entonces como una enseñanza del lenguaje visual abarcativa y superadora (en tanto contiene aportes de diversos campos con el propósito de trascender a las subjetividades ya señaladas) que pretenden sintetizarse en los siguientes puntos:

- a) Carácter unitario de la enseñanza del lenguaje visual (porque su aplicabilidad es válida para todas las disciplinas vinculadas a la imagen).
- b) Ampliación y superación del perceptualismo, ya que lo completa, pero sujeto esta vez al contexto socio-cultural del emisor/receptor.
- c) Despliegue del campo de estudio sobre múltiples producciones visuales: el alumno capacitado bajo esta forma de enseñanza accede al análisis y a la comprensión de piezas de su disciplina específica, así como de otras cuya práctica no ejercita.
- d) Valoración del consenso grupal sólo se convalida aquel sentido de la imagen que es acordado mayoritariamente por el grupo (alumnos y docentes de la clase), evitando las interpretaciones meramente subjetivas.
- e) Potenciación de la capacidad para interpretar y actuar sobre la experiencia y cultura visual propia, atendiendo su entorno, reconociendo el carácter particular del mismo.
- f) No privilegio ni sectarización sobre forma estilística alguna, se intenta desarrollar una actitud crítica y analítica en relación al conjunto de los estilos.

Finalmente, el seguimiento de estas consignas, experimentando en la práctica áulica durante más de una década, ha posibilitado observar el crecimiento de las posibilidades de los estudiantes, tanto para expresar en la imagen propia el mensaje con los modos de representación más adecuados para enfatizar su sentido, como para leerlo en las ajenas.

Forma es contenido

Cruces entre lo local y lo universal del arte abstracto en Apex Art el 1 de julio de 2001

"Forma es Contenido" lectura transcultural de la Abstracción se desarrolló en inglés en Apex Art, Nueva York , el 1ro. de Junio de 2001 , fue registrado en video y transcripto. Ramona lo tradujo al español .

Graciela Hasper

Para comenzar quisiera recordarles el título de este encuentro; "Forma es contenido; Lectura Transcultural del Arte Abstracto ". Cada palabra en este título podría dar lugar a una discusión que nos llevaría toda a noche o bien toda la vida, permítanme entonces, explicar las motivaciones de este panel y los interrogantes en particular que me gustaría plantear.

Este panel se gestó a partir de la súbita sensación de desorientación que me invadió cuando al llegar a Estados Unidos me enfrenté con una comprensión de la palabra Abstracción muy diferente de la que yo tenía entendida en Argentina: La tradición de la Abstracción y el Formalismo en Argentina es contemporánea, pero no derivada de la tradición norteamericana; la misma ola de emigración artística proveniente de Europa, entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial alimentó ambas culturas, además hubieron teóricos independientes tales como Joaquín Torres García que crearon versiones locales del arte abstracto en América del Sur desde 1930 . En contraste con la relativa libertad que prevaleció en los Estados Unidos, el desarrollo del arte abstracto en Argentina fue afectado por fuerzas tanto culturales como políticas: en pintura la tradición muralista del realismo social fue históricamente dominante del Modernismo en América Latina que produjo una polarización , definiendo una oposición; mientras que a fines de los años cuarenta, la represión política hacia el arte abstracto lo condena doblemente por extran-

jerizante y no representativo de la cultura nacional deseada, lo que privó al artista abstracto de contar con apoyo y financiación.

Más aún, la visión argentina en la cual el arte abstracto, el conceptualismo y el minimalismo, se superponen e intersectan; es más fluida que la visión americana, que refleja la herencia de Clement Greenberg y sus particulares nociones y categorías de la modernidad. Para los seguidores de Greenberg, la pintura está escindida y es superior a los otros medios; y la abstracción, el conceptualismo y el minimalismo son esfuerzos separados.

La abstracción en Argentina estuvo también asociada a una gran profusión de textos y manifiestos que buscó definirse o explicarse desde 1944. Esto puede ser contrastado con la tradición del formalismo europeo, que citando a Yve-Alain Bois, "no sólo no negó el contenido y no hizo del contenido un condicional desmontable de la obra, sino por el contrario, se esforzó en atribuir significados profundamente ideológico a la forma en sí. Esta concepción de la forma contrasta con la visión simplista del realismo, en donde la forma es como una especie de embellecimiento del contenido, un accesorio decorativo falto de algún sentido ideológico propio. El formalismo por lo tanto redujo forma y contenido a un común denominador aunque con dos aspectos: 1) Forma y contenido eran ambos elementos constructivos en la unidad cerrada del trabajo, y 2) Forma y contenido eran elementos ideológicos. El principio de diferenciación entre forma y contenido fue, de este modo, eliminado."

El choque entre estos dos conceptos particulares de abstracción, el americano y el argentino, hizo que me preguntara si la cuestión no se trataba de algo más amplio que una simple definición de tér-

minos.

¿Existen algunos paralelismos entre los diferentes caminos de la abstracción en Europa del Este bajo el régimen soviético, y Europa Occidental, después de la Segunda Guerra? ¿Qué pasa con la relación entre el modernismo de Brasil, Venezuela y Argentina? ¿Y qué ocurre con Japón, Corea, Francia o Marruecos?

¿Hay conceptos universales de abstracción o varían en las distintas comunidades en base a la nacionalidad, etnia, clase social o lengua?

Y haciéndome eco del título del debate de esta noche, ¿hasta qué punto es nuestra experiencia artística, una experiencia transcultural?

Mi disconformidad creciente con las definiciones “verdaderas” de abstracción y los límites implicados entre ésta y otras operaciones artísticas, me hicieron pensar en una caja de Pandora repleta de interrogantes que involucran nociones tales como nacionalidad, diversidad y universalidad. Antes de que enumere alguna de estas preguntas, como un modo de encaminar la discusión me gustaría advertirles que la mayoría de ellas, si no todas, pueden parecerles irresponsibles.

Pero como Ernest Gombrich dijo, es un error pensar que lo que no puede ser definido, no debería ser discutido.

- 1) ¿Qué significa Abstracción? ¿Ha cambiado el término su significación en las últimas décadas?
- 2) ¿Tiene el arte abstracto un tema? Si es así, dé un ejemplo.
- 3) ¿Cómo la Abstracción articula sus contenidos?
- 4) ¿Es el abstracto un lenguaje universal?
- 5) ¿Cómo debemos definir “arte proveniente de otra cultura”? Si el trabajo hecho en Europa ha estado en el Museo Metropolitano de Nueva York por más de un siglo, ¿sigue siendo de otro continente, o se ha americanizado?
- 6) ¿Cómo diferenciar arte local y arte universal? Existe una diferencia significativa, objetiva?
- 7) ¿Qué podemos decir acerca del legado artístico y de la apropiación en ésta, la “era de la globalización”? ¿Qué tipos diferentes de legados artísticos hay? ¿Quién valida, cuáles legados artísticos merecen ser considerados?
- 8) ¿Qué significa transcultural? ¿Es el Metropolitan Museum un ejemplo de lo 10) transcultural con sus cuantiosas posesiones de tesoros egipcios y romanos? ¿Cuándo lo “underground” se vuelve “mainstream”, es ésto transcultural? ¿Es el arte del Tercer Mundo invariable-

mente transcultural?

9) ¿Cuándo es universal el arte? ¿Es siempre universal?

Volviendo a nuestra primera pregunta, ¿qué es lo abstracto?

Mientras ustedes piensan en estas preguntas me gustaría proponerles una cita provocadora, acerca de cómo encontraríamos una cultura que no es la nuestra, pertenece a Jesús Martín-Barbero, del grupo de Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia:

“Ya sea mediante el “acercamiento” que reduce las otras culturas a lo que ellas tienen de parecido con la nuestra, silenciando o adelgazando para ello los rasgos más conflictivamente heterogéneos y desafiantes, estilizando y banalizando lo que nos choca, ha de volver al otro comprensible sin inmutarnos. O por el contrario, mediante un distanciamiento que exotiza al otro, lo folkloriza, en un movimiento de afirmación de la alteridad, que al mismo tiempo que lo vuelve interesante, lo excluye de nuestro universo, negándole la capacidad de interpelarnos y cuestionarnos”

Esta noche, los panelistas discutirán cómo ciertos artistas, en los Estados Unidos, Polonia, Argentina y Alemania, ha trabajado dentro y han ayudado a definir, las nociones de abstracción prevalentes en sus comunidades. A medida que vayan respondiendo, confío en que arrojarán algo de luz sobre las preguntas “incontestables” que anteriormente les he formulado.

Me gustaría anunciar el orden de exposición para la discusión de esta noche. Les presentaré a nuestros cuatro distinguidos expositores, cada uno de ellos discutirá nuestras preguntas de acuerdo a su particular punto de vista cultural. Después de que todos hayan hablado, tendremos un período de preguntas y respuestas, comenzando con los panelistas a quien primeramente invitaremos a que respondan a alguna de las otras presentaciones - o a que revise o extienda la propia. Por lo tanto, confío en que después estarán colmados de preguntas o comentarios para enunciar.

Nuestro primer expositor es Barry Schwabsky, autor de *The Widening Circle: Consequences of Modernism in Contemporary Art* (Cambridge University Press) y coautor de Phaidon, monografía sobre Jessica Stockholder. Escribe regularmente para Artforum, donde también es co-editor de su sección internacional, así como para *Art in América*, *Art On Paper*, y muchas otras publica-

ciones.

Luego será Monika Szczukowska, quien es curadora y una compulsiva animadora cultural, actualmente radicada en Nueva York. Ella esta asociada a la Galería Foksal, un espacio artístico sin fines de lucro en Varsovia, Polonia, desde hace dos años. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto que fluctúa en torno a sonidos electrónicamente generados, imágenes, y pensamientos. Todo esto mientras colabora con una agencia internacional independiente de investigadores TLA (Three Letter Acronym) en la presentación de un nuevo film independiente polaco en Nueva York y en un website de net.art polaco. La siguiente, Carina Plath, doctorada en Historia del Arte por la Rhur-University Bochum, actualmente está estudiando en el Center for Curatorial Studies del Bard College. Ella ha curado muestras desde 1985, en Alemania y EE.UU.; y, desde 1994, ha escrito en forma regular reseñas, artículos y entrevistas para el Das Kunst-Bulletin (Zurich) y el Neue Bildende Kunst (Berlín). También ha desarrollado investigaciones en The Getty Research Institute, y en el Special Collections Department of UCLA.

El último expositor es Gabriel Pérez-Barreiro, quien es Director de Artes Visuales en The Americas Society en Nueva York. Antes de esa designación fue curador de la University of Essex Collection of Latin American Art (Reino Unido), y coordinador de muestras en Casa de las Américas en Madrid. Ha escrito profusamente sobre abstracción geométrica en Argentina, Uruguay, y Brasil, y tiene realizado un doctorado al respecto en la University of Essex.

Barry Schwabsky

Voy a ser muy breve con mis comentarios introductorios, no sólo porque estoy ansioso por llegar a las preguntas y a las discusiones, sino porque cuando observé la composición del panel que me entregaron con anterioridad, tenía la impresión de que todos los integrantes éramos de algún modo representantes de cada nacionalidad en particular o del ambiente cultural polaco, argentino o estadounidense, como es mi caso. Y, siendo el primero, me sentí sumamente intimidado debido a que yo sentía que, quizá los Estados Unidos han tenido ya su discurso, y que por lo tanto, los otros participantes tenían más necesidad de tiempo y espacio para exponer acerca de su lugar de origen. En cierta medida creo ver, fuera del público,

a muchas personas que conozco y a muchas personas de diferentes partes del mundo. Pero supongo que muchos de ustedes están bastante familiarizados con los fundamentos que la abstracción ha tenido en Estados Unidos y quizá, los que somos de Estados Unidos estamos relativamente desinformados acerca de qué tipo de abstracción o arte en general han tenido en muchos de sus países. Pienso que éste es, tal vez, uno de los problemas que se pretende enfocar esta noche. Por lo tanto, no quise repetir algo que ya era conocido, en lugar de algo más interesante. Pero en segundo lugar, dado que el tema era la abstracción, yo tenía inconvenientes con la pregunta en sí misma, en la medida en que se suponía que yo iba a representar algo, una nacionalidad o un grupo cultural, sin estar precisamente seguro de lo que la definición de esas cosas implique en los términos de nuestra hipótesis de trabajo. Ahora, voy a reiterar algo que ya he dicho muchas veces a lo largo de los años.

Hay dos formas de entender la abstracción en el arte, una es pensarla como un intento que un número de personas hizo en distintos lugares para encontrar las estructuras últimas o básicas del arte, ya sea que se piense en ellas como estructuras formales o composicionales, ya sea que se piense en ellas de algún modo como estructuras del deseo, si es que puedo usar ese término, o bien digamos que son tipos de estructuras neutralmente concebidas.

Un aspecto de la abstracción ciertamente triunfó en ese esfuerzo por llegar al fondo de qué es lo que nosotros queremos decir acerca de la idea del arte en general, y este tipo de abstracción o ese esfuerzo en la abstracción parece, en todo momento, querer mostrarnos lo que todo el arte ha sido siempre en esencia. Pero luego, hay otro aspecto de la abstracción, el cual es muy diferente, y que quizás sea el fracaso inherente al primero que he citado, que es decir que la abstracción es un género, un género particular del arte y no algo que proporcione la esencia de todo arte, sino simplemente un conjunto de temas y convenciones dentro de la pintura, escultura, así como cualquier otro y en el mismo sentido en el cual si uno mira una pintura y ve que hay una botella y pelo caído, uno sabe que está mirando una naturaleza muerta. En el mismo sentido, si uno mira una pintura y ve un cuadrado o un trazo de un pincel, sabe que está mirando una pintura abstracta. Entonces, un aspecto de la abstracción es simple-

mente este conjunto dado de temas, en función de explorar lo que se pueda lograr con ellos, lo que puedan significar, las emociones que puedan entregar. En ese sentido, la abstracción es básicamente similar a cualquier género artístico dado, que tiene convenciones particulares y opera con ellas, las modifica y trata de ver cuánto de ellas puede permanecer.

La cuestión relativa al significado de "abstracción", y por consiguiente la posible diversidad de significados de "abstracción", es tal que yo no creo poder abordar con exactitud éstos dos sentidos diferentes de "abstracción". Cada uno de ellos parece entender "significado" de una manera diferente. Quizá uno trate con un significado simbólico y otro trate con un significado alegórico, quizá uno de ellos trate con un significado referencial y otro trate con un significado expreso pero es muy difícil de saber dónde hacer los cortes entre esos tipos diferentes de significado exactamente. En lo que a mí respecta, supongo que estas cosas se han puesto mucho más problemáticas desde que comencé a realizar el trabajo que Graciela mencionó al dar mi reseña biográfica, es decir durante los últimos dos años en los que he sido co-editor de la sección internacional de Art Forum.

Yo creo que ahí tengo que tratar muy concretamente con la pregunta acerca de cual es el significado de la obra de arte sea abstracta o no, eso no importa; dentro de diferentes contextos culturales y con la seria dificultad de darle forma de un contexto a otro. Lo que significa que algo que parece estar en un lugar para ciertas personas y que lo dan como un hecho, en realidad, no lo está para otras personas que no están en ese lugar y que no están en contacto con las primeras. Cuando yo explico esto, de tener que hacerlo, en la edición de las publicaciones mencionadas, normalmente le digo a la gente que estoy tratando con una larga cadena de equívocos.

Esto empieza con el artista que malinterpreta el arte, de allí pasamos al crítico que entiende mal al artista, luego al traductor que entiende mal al crítico y entonces, al final, aparezco yo entendiendo mal al traductor e intentando interpretarlo, mirando otros documentos, mirando fotografías y llamando a personas por teléfono, preguntándoles lo que han querido significar, o preguntándoles por e-mail; intentando poner en una revista americana algo que debidamente o equivocadamente, por lo menos, le dé la idea a un lector americano de que

entiende algo sobre una obra de arte que se mostró en otro lugar y que él no ha visto. Esto refiere de un modo a ese lugar, que de hecho es muy diferente del modo en que se hablaría si las obras se hubieran exhibido aquí. Entonces, en cierto sentido, supongo que a donde yo quiero llegar, es a que simplemente nosotros estamos tratando con problemas de traducción, aunque no estemos tratando necesariamente con un texto lingüístico. Y la manera en la que esto se relaciona particularmente con la abstracción en oposición con las otras artes, es que el arte abstracto parece comenzar haciendo un cuestionamiento de lo que su propio significado es, por lo menos en este caso y ciertamente para ese primer significado de abstracción sobre la que yo hablé. Si existe un significado de lo abstracto como opuesto a un significado concreto, nunca podremos estar realmente seguros de que nosotros lo hemos aprehendido, es más, nosotros nos referimos a esto más allá de que podemos estar divergiendo de la motivación original. Y en cierto modo, éste es el problema en donde me gustaría ver cómo artistas y críticos, en situaciones culturales ajenas a mí, se refieren a él.

Monica Szczukowska

Me gustaría comenzar con una película polaca, una comedia, la cual fue realizada, creo yo, en 1970. Es una comedia de muy bajo presupuesto, por supuesto nadie le prestó atención en 1970, básicamente pasó inadvertida, pero con el resurgimiento de la moda de los '70 se convirtió en materia de interés para los jóvenes que estamos especialmente interesados en ver cómo fue la tan celebrada Varsovia de los '70. Porque la película muestra a Varsovia bajo una marcada arquitectura modernista que se intentó hacer en aquél tiempo.

Es básicamente una comedia, una simple comedia de enredos. Yo quiero mostrar un fragmento rodado en la Oficina Central de Exhibiciones Artísticas, la hoy llamada Galería de Arte Contemporáneo, quizás conocida por ustedes debido al reciente problema político con la obra de Maurizio Catelan, por el cual Anda Rottenberg, su directora, fue destituida (o renunció) a causa de su postura. Entonces, pasaré el fragmento y les haré la traducción directa.

Es acerca de un tipo que trabaja en un taller de reparación de cosechadoras al sur de Varsovia. Llega, justamente a Varsovia, con el fin de buscar repuestos porque la entrega está demorada junto

con el plan anual; y si no es astuto para conseguirlos, los campesinos comenzarán tarde a cosechar. Entonces, por accidente él se encuentra en esta galería.

-La panelista traduce en simultaneo del Polaco al Ingles mientras se proyecta el film televisivo donde el campesino encontrará el repuesto para su máquina en una escultura abstracta expuesta en un Salon de arte-

-Este es un concurso abierto para artistas, por un premio. La muestra es en 1970.

-Tiene suerte, todavía está a tiempo.

-Está pasando la entrada.

- ¿Cual es su nombre, de dónde viene?

-Del centro de reparaciones de cosechadoras.

-Número cuatro, por favor. Aquí no se permiten bestias.

-Cabrón, es indescriptible, sin compromiso político.

-Esto no es para llaves inglesas.

-Correcto, esto junto con los elementos verticales simboliza el impulso eterno del hombre de la modernidad.

-Un tornillo, oh Dios, un tornillo combinado

-¿Una o media pulgada?

-¿Es esta obra suya?

-¿Le gusta?

- Me gusta.

-Este es un milagro que nuestros trabajadores están esperando ansiosamente.

-Me enviaron aquí en un viaje de negocios a la capital y me dijeron que no volviera a Banche sin el repuesto, de otra manera nuestro taller se irá a la ruina y los campesinos comenzarán tarde con sus cosechas.

- ¿Cosecha tambien?

-Por supuesto. Qué día. Estoy tan feliz. ¿Por cuanto debo hacer el cheque?

- ¿El cheque? Usted me devolvió mi confianza en la gente. Durante los últimos tres años he estado haciendo esculturas modernas y nada ha pasado, y de repente obreros y campesinos no pueden vivir sin ellas, llévelas gratis.

-Tiene una tarjeta.

-Sí, tengo.

-Entonces, por favor, venga y visítenos y le haremos una reparación completa de su automóvil totalmente gratis.

-Gracias, muchas gracias.

Y los jueces se encuentran con algo no tan abstracto, más bien una declaración simple y sincera , la verdad.

Entonces pueden ustedes ver que esta película muestra en forma humorística la construcción dialéctica, sus aspectos formales e ideológicos y también muestra la imposibilidad del lenguaje artístico sobre la abstracción en la Polonia comunista donde las ideas de constructivismo utópico fueron incorporadas por el régimen y por eso fueron ridiculizadas.

Quisiera hablar hoy acerca de dos artistas con los cuales la Galería Foksal en Varsovia está activamente involucrada, Henryk Stazewski y Edward Krasinski y darle a mi exposición un título provisional, Márgenes de la Vanguardia Universal en la Esencia de la Localidad y el Departamento. Me gustaría empezar con una cita del pionero y artista constructivista más importante en Polonia, Wladyslaw Strzeminski que ya, antes de la Segunda Guerra proporcionó una descripción de lo que por entonces ya estaba interesado, en los problemas de cierta periferia , desde cuando vivía en Lodz, al sur de Varsovia, y Varsovia era la ciudad bohemia y Lodz era un lugar muy industrial.

Y Strzeminski, en algún momento entre 1929 y 1933 escribe acerca de Varsovia y acerca de Henryk Stazewski, diciendo que Stazewski es un hombre audaz, pero Varsovia (traducción de la cita) "Todos ellos admitieron cómo interactuaron en Varsovia, posaron como una etiqueta de moda, pretendieron erigirse en árbitros, fueron manipuladores de todo lo pretendido por Occidente y lo implantado en el Este, nadie sabe como hacer esto, pero, a falta de precisión, todos pretenden saber. Yo pienso que esta cita podría ser adecuada hoy mismo para Varsovia, puesto que es un lugar muy confuso considerando nuestra ubicación geográfica real y especialmente en lo cultural.

Henryk Stazewski nació en 1894 y falleció en 1988, y Edward Krasinski, que todavía vive, nació en 1925 ,los dos fueron integrantes de la desaparecida vanguardia polaca. El primero fue un pintor abstracto que después de 1956, fue el pintor más importante que permaneció entre la vieja vanguardia occidental y la bohemia local de la guerra fría.

El segundo, Krasinski, fue un intervencionista y artista de instalaciones quien empezó con una idea de transformar la escultura abstracta en una simple línea en el espacio.

Lo más importante acerca de ellos es que compartieron exposiciones en el mismo departamento en Varsovia, y que ese departamento fue un lugar

de encuentro para mucha gente. Fue un espacio para cualquiera que visitara Varsovia desde el exterior y, también un lugar de aprendizaje y esparcimiento para los artistas polacos de jóvenes generaciones.

Tal vez ahora les muestre las diapositivas.-La panelista comienza a mostrar diapositivas-

- Este es un proyecto de instalación de Henryk Stazewski para la Galería Foksal, que no se realizó durante su vida, y fue preparado por los artistas y críticos de la Galería en 1999, en el pasillo de la Galería. Tanto la composición de los colores y los trabajos que otorgan relieve son del mismo Henryk.

-Esta es una vista interior de la Galería.

-También de diferentes años entre 1960 y 1988, porque todos sus trabajos del período anterior a la Segunda Guerra fueron destruidos durante el bombardeo de Varsovia en 1945. Es así que él tuvo especie de empezar desde el principio.

-Este es Henryk Stazewski, en su departamento. Un lugar muy lindo repleto de sus trabajos e intervenciones.

-El departamento funcionaba al mismo tiempo como estudio y éstos son los trabajos de Henryk Stazewski.

-Este es Edward Krasinski, en el espacio compartido del living, con su trabajo. En el trabajo, en las pinturas geométricas del fondo puso, a la altura del corazón, la cinta scotch azul a la que llamó intervención. Y cualquiera que lo visitase del extranjero, o gente del lugar, tendrían que sentarse a la mesa y tomar vodka con Edward y las conversaciones que siguieron incluso después de que Henryk Stazewski falleciera, giraban en torno a cosas absurdas porque -y voy a referirme a lo que acabás de decir acerca de los posibles modos de arte abstracto- Krasinski estaba tratando de encontrar un camino fuera del arte abstracto con sus intervenciones porque era muy consciente del hecho de que no debía presentarlas dentro de algún modo gestual o expresionista.

- Esta es una instalación de Edward Krasinski y el trabajo que ustedes ven en primer plano son sus primeros trabajos de principios de los 60 cuando estaba trabajando en la idea de abstraer la escultura a una sola línea, que culminó en el objeto intervencionista de esta cinta scotch azul que colocó en todos lados.

-Esta es la última diapositiva.

Cuando pienso acerca del universo de ese lugar que tenían, ese departamento, y cuando pen-

samos acerca de todo este enorme universalismo, ideas y luchas para ser propuestas, para ser presentadas y no prestamos mucha atención a las pequeñas cosas que nos rodean, a los encuentros cotidianos, a las charlas de todos los días. Es interesante pensar cómo documentar eso, como escribir acerca de eso. Esto me lleva al asunto de los canales de intercambio ya que hay muy poca literatura ahora en Polonia acerca de cual fue el intercambio entre los artistas polacos, especialmente antes de la Segunda Guerra, y los constructivistas. Se conoce mucho más del intercambio con Francia, por ejemplo - porque Stazewski fue muy activo en ese círculo en Amsterdam, en el círculo de Mondrian - pero realmente no tenemos ningún documento. Tampoco conocemos los hechos, por ejemplo si Stazewski fue a París, que fue lo que pasó, a quién conoció, cuál fue el tema de sus charlas o que planearon juntos. Tampoco se conoce mucho acerca del momento en que Krasinski quiso crear el primer modelo de Arte Moderno en Varsovia en 1927, inspirado en el hecho de que Malevich llegó para visitar a un artista polaco en Varsovia por dos semanas. Y tampoco sabemos demasiado - hay un pequeño texto, un par de fotografías - sobre cuál fue realmente la esencia del intercambio con Malevich. Y lo que resulta interesante es que éstas cuestiones están mitificadas, porque en la medida en que no hay detalles, uno navega entre suposiciones que quizás pertenezcan al constructivismo ruso, pero quizás hubo un intercambio real y demás. Pero entonces, uno se pregunta por qué Krasinski - por ejemplo- emigró de Luck a Wolyn, ¿qué sucedió para que decidiera dejar esa situación perfecta donde todas las ideas políticas y sociales estaban comprometidas con en el arte abstracto? ¿Porque, entonces decidió irse junto a su esposa Anka Ptaszowska

De esta manera, me di cuenta, que hay una enorme necesidad de buscar los detalles y espero que los jóvenes historiadores de arte puedan conseguir el material, especialmente después de que Rusia está bastante más abierta y la posibilidad de acceder a los archivos es mucho mayor. Después de la Segunda Guerra Mundial en Polonia, se decía que era un tiempo perfecto para los neo constructivistas, pero trabajos recientes, especialmente de Historiadores del Arte como Piotr Piotrowski, tratan de comprender porqué artistas como Henryk Stazewski o Edward Krasinski decidieron cambiarse de este modo de entender el

arte abstracto como algo comprometido políticamente en el que la forma es la fuerza para crear cambios políticos e ideológicos en la sociedad. Y Piotrowski trajo una muy interesante observación y es que en la imposibilidad, en la ridícula situación del comunismo utilizando el lenguaje de los utópicos 1930, esta conexión de los artistas con sus compromisos sociales desapareció. Pero Piotrowski también sugiere que paradójicamente, esto puede significar que Stazewski se volvió aún más consciente de la idea de contexto político pero en una circunstancia totalmente diferente a la de la realidad circundante. De esta manera, Piotrowski lo ve en verdad como un artista responsable de posicionarse dentro de un contexto, consciente de él y no solamente atendiendo a cuestiones estéticas que hacían al arte abstracto de aquel tiempo. Esto es todo lo que me gustaría señalar.

Carina Plath

Yo voy a hablar menos de la práctica y más acerca de la recepción actual, de la ideología y las cuestiones de la abstracción en Alemania. Al principio, cuando me dijeron que presentara algo de la abstracción en Alemania, me sentí bastante incómoda con esta identificación nacionalidad de ser alemana y por supuesto, no tenía una opinión pensada sobre arte alemán contemporáneo en límites nacionales, y menos aún acerca de la pintura abstracta. Pero el problema comenzó a tornarse interesante cuando tuve que arribar a la conclusión de que no existe hoy una pintura abstracta alemana, lo que no implica decir que no haya artistas abstractos contemporáneos en Alemania, sino que no hay causa alguna para identificar esa abstracción como alemana.

¿Porque esto es así? En Alemania, la razón está siempre puesta en la historia. Intentaré rescatar algunos momentos de esa historia para proporcionar algún indicio de porqué la abstracción alemana ha sido siempre una práctica refutada. Voy a empezar con los tiempos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Una de las personas más influyentes después de la Segunda Guerra Mundial fue el austríaco historiador de arte, Hans Sedlmayr, que enseñó en Viena y más tarde en Munich, y publicó en 1948 un libro "Arte en crisis, el centro perdido". En este libro él intenta evaluar lo contemporáneo tomando al arte como síntoma y lo caracteriza como un tiempo enfermo, cuya enfermedad consiste en la pérdida del centro. Así,

él analiza la arquitectura moderna, la pintura moderna, por ejemplo, a Paul Klee, a Henri Matisse; y observa que el arte se torna centrífugo, que no es, que ha perdido el contacto con el suelo. Y como él dijo: la idea de espíritu humano o la idea de dios está perdida en el mundo del arte. Entonces, la abstracción a través de su búsqueda por autonomía se ha aislado a sí misma en su evolución de la representación, composición y a través de la equivalencia de la figura humana y el modelo. En 1950, en la famosa "Darmstädter Gespräch", en Alemania donde prominentes historiadores de arte y artistas fueron invitados a discutir "La imagen del hombre de nuestro tiempo". Ese fue el título para una controversia abierta entre Sedlmayr y el artista abstracto Willy Baumeister, quien lo acusó de seguir la misma línea de argumentación que utilizaran los fascistas para acuñar el término arte degenerado. También hay que decir que Sedlmayr continuó enseñando durante ese período y fue una figura pública y aunque fue suspendido en 1945, continuó siendo una figura muy influyente después de la Segunda Guerra Mundial. Baumeister por su lado vió, como muchos artistas de su tiempo, a la abstracción no como una pérdida, sino como una ganancia, no como deshumanización, sino como una expresión muy importante de la libertad recientemente conseguida. En su libro "Lo desconocido en el Arte" que apareció en 1947, se concentró en la experiencia de ver, en la percepción misma que pudieran ofrecer observadores desprejuiciados. Experiencias previamente desconocidas, en contraste con los principios de la Bauhaus. Tanto Baumeister como Joseph Albers quien más tarde publicaría, luego de emigrar a los Estados Unidos su "Interacción con color" entendieron "el mirar" como una forma de emancipación del artista. Por lo tanto, lo que impulsó a Alemania en la posguerra fue un conflicto entre un medio continuamente hostil para con la abstracción y por el otro lado el entusiasmo por el arte abstracto como un nuevo comienzo. Esto fue también expresado en las primeras tres Documenta que fueron instaladas bajo la supervisión de su fundador Arnold Bode, en Kassel, más tarde por el historiador Werner Haftmann, ambos defensores de la abstracción. Este acontecimiento fue la mayor empresa después de la experiencia del fascismo, también central para la ocasión. Bode alguna vez describió Documenta como su estrategia de supervivencia y eso no solo en términos de las ruinas en las que

su primer Documenta tuvo lugar en 1955, sino también refiriéndose a su propia participación en la segunda guerra mundial. El arte dominante en esta época era la abstracción llena de color en búsqueda de una nueva armonía, una armonía que tendría consecuencias en los códigos morales de la sociedad.

- La panelista comienza a mostrar diapositivas-
 - Les estoy mostrando a Nay, un pintor de Colonia . Esta pintura llamada "Azul Amarillo" es en realidad de 1968. Nay fue una figura prominente y apoyada por Haftmann, tanto como Bode. Por otro lado, frente de la pintura nacida fuera de la posición existencialista que une Francia y Alemania, los protagonistas serían Wolfgang Otto Schulze (Claude Wols), Schumacher, por nombrar tan solo dos de ellos. En la avanzada para Documenta 2, Werner Haftmann proclamó al arte abstracto como lenguaje universal y signatura global, pero cuando en 1964, Documenta persistió en seguir este camino denegando cualquier tipo de arte, como el arte pop, por ejemplo, fue excesivamente criticada como una tentativa de crear un arte oficial, un estado oficial del arte, el cual aunque no estaba políticamente comprometido, intentó realmente imponer la abstracción como código universal. A finales de los '50 la generación nacida en los años 30 criticó estas ideas. Un ejemplo es un grupo llamado "0"(como el número cero), que era un grupo de artistas que se dieron cuenta de que no había forma de seguir con esta clase de abstracción porque estaba demasiado cargada con la culpa y el resentimiento de estos artistas que habían atravesado la guerra e intentaron deshacerse de esto y realizarlo como un arte internacional, era realmente lo que pretendían.

Yves Klein y Lucio Fontana, también fueron en parte contactados por estos artistas que verdaderamente intentaron liberarse de esta atmósfera pegajosa de la Alemania de posguerra. Este pienso que es el motivo por el cual el arte americano tuvo semejante adhesión cuando llegó por primera vez a Alemania en el '58 o '59. Hubo una muestra de artistas abstractos organizada por el Moma que convulsionó Documenta 4 en 1968 y que se debió también al peso pesado del arte americano llamado " La Documenta Americana" y entonces, de alguna manera por este provincianismo alemán, los alemanes realmente adhirieron a esta abstracción como una auténtica liberación. Yo pienso que esa Documenta realmente marcó el final de la búsqueda de una abstracción alemana,

el internacionalismo se impuso.

De cualquier manera creo que existen dos puntos que continúan siendo característicos de Alemania. Uno es que la abstracción en Alemania ha estado y está siempre acompañada por la figuración, lo cual continuó en la antigua Alemania Oriental, con pintores como Bernhard Heising, Willie Sitte, Werner Tübke, quienes no fueron visibles en Occidente por mucho tiempo, pero varios artistas conocieron sus trabajos, e inclusive fueron oficialmente presentados en Documenta 6 en 1977.

Alemania no tuvo, en contraste con los Estados Unidos, teleología del modernismo, por lo tanto no había problema para pintar nuevamente como Max Beckmann, si el contenido era creíble, no en el sentido de que si se volviera atrás se estaría volviendo a la figuración. Y eso también tenía que ver con el segundo aspecto que era central quizás para los alemanes, pero también para la discusión europea, y es el hecho de que la pintura no era considerada tanto como un medio, sino realmente como una entidad y una totalidad que expresa el contenido. El término alemán "Bild" no refiere solo a la malvada pintura, refiere también a todo el concepto de una imagen donde la forma no está escindida del contenido. Hubo una muestra en Münster en 1992, llamada "Open Picture" que mostró directamente esto y así es como los pintores alemanes y europeos de alguna manera entendieron los límites de la pintura en función de investigar el cuestionamiento constante de sí misma , a menudo en términos materiales pero también en términos conceptuales.

Esta dialéctica de limitación y expansión es un rasgo característico de la pintura en Europa. Por lo tanto no hay una idea de una historia lineal del arte, sólo aquella que ejerce una presión sobre el cuerpo del sistema de creencias de la pintura. Por alguna razón, para los pintores alemanes de los 60 todavía no estaba muy claro que el solo hecho de abrazar el arte americano pudiera ser la solución que ellos estaban buscando para sus situaciones específicas y para un arte que podía ser auténtico en términos de su propia experiencia. Tampoco cuando pretender a la abstracción como un lenguaje universal no ayudó demasiado para ocuparse del holocausto, por ejemplo.

Otro aspecto fue por supuesto la presión creciente de la cultura de masas que no estaba para ser confrontada con el elitismo. Así el arte pop mostró una salida abrazando la cultura de masas, y, esto es irónico, en los artistas alemanes Gerhard

Centro Cultural Recoleta

CENTRO CULTURAL RECOLETA

Escultura

Omar Estela

Viernes de 18,00 a 21,00 hs.

Curso intensivo de resina poliéster

Lili Esses

Domingo 28 de octubre, 25 de noviembre, ó 16 de diciembre 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 11 de noviembre 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.

Curso básico de imagen

Roberto Camarra

Sábados de 16 a 18 hs. o Miércoles 19 a 21 hs. Inician el 3 o 7 de noviembre.

Taller de creación de imágenes

Roberto Camarra

Sábado 18 a 20hs. Inicio 3 de noviembre.

Curso de técnica fotográfica

Roberto Camarra

Domingos de 18:30 a 21 hs. Inicio 11 de noviembre

Curso intensivo de máscaras de látex

Lili Esses

Sábado 15 de diciembre de 14 a 20 hs.

Durante el verano:

Del objeto a la instalación

Eduardo Médici

Del martes 15 al viernes 18 de enero de 19 a 21 hs.

Actuación y textualidad

Alejandro Zigman

Miércoles 30 y 31 de enero de 18 a 21 hs.

Músicas alternativas: más allá de John Cage.

Daniel Varela.

Horario a confirmar

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.

Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg y el más tarde galerista Konrad Fischer que representaron el entonces llamado "Capitalists Realism", algunas performances hoy son consideradas arte pop alemán. Estos artistas de la misma manera que Imi Knoebel y Blinky Palermo no fueron hijos que pasaron la guerra, pero si son de la posguerra, del crecimiento del consumo cultural alemán por entonces llamado "milagro económico". Por supuesto Richter es central por su transformación de la pintura abstracta, por sus dudas acerca de la capacidad de la abstracción para articular significados.

Quiero enseñarles ahora (la panelista comienza a mostrar diapositivas)

(diapositiva) Esta mujer con sombrilla del año 64 es Jackie Onassis.

(diapositiva) Diez grandes gráficos a color de 1966.

(diapositiva) Pintura abstracta de 1980. No sé el título correcto.

(diapositiva) Paisaje de fines de los 90. Richter es una figura clave lo cual no es nada nuevo debido a su exitoso suceder de "la Tarea del Duelo" como Yve-Alain Bois lo ha señalado como esencial para la pintura abstracta por el hecho de que está trabajando hacia el final de la pintura en constante contradicción consigo mismo, dialogando con todos los géneros al mismo tiempo y en constante oscilación entre lo banal, lo producido en serie, por un lado y lo trascendental y expresivo por el otro. Benjamin Buchloh ha definido la pintura de Richter como y cito: "Ambos, el objeto y el proceso de la memoria "histórica", desarrollándose continuamente y precisando omisiones, recolectando significados; procedimiento diseñado para reconstruir las capacidades pictóricas pasadas y perdidas". Pero también quiero señalar que otros artistas como Blinky Palermo, Sigmar Polke, Imi Knoebel, que fueron de alguna manera menospreciados, también encontraron modos decisivos de repensar la abstracción. Quería mostrarles algo de sus trabajos.

(diapositiva) Ellos compartieron en parte con el minimalismo americano, en sus trabajos con material prefabricado, la necesidad de - tal como Donald Judd lo formulara aquí - deshacerse de lo expresivo y lo gestual. Les muestro entonces, de Imi Knoebel, las pinturas de madera laminada, las cuales son como diferentes hojas de madera laminada prensadas juntas, pueden ver que hay varias pinturas.

(diapositiva) Hay un dibujo , ustedes pueden ver diferentes capas de color prensadas juntas bajo una hoja de madera laminada.

(diapositiva) Blinky Palermo. Estas son dos pinturas hechas en tela, simplemente compro tela brillante y la cosió para esta pintura abstracta, frecuentemente consideradas paisajes, estas son de fines de los 60 (1967 a 1969). La de la derecha estuvo en la colección de Julian Schnabel por un tiempo.

(diapositiva) Otro Palermo, "sin título" de 1973.

(diapositiva) Polke en los 60 ya trabajando en tela, y, después más tarde, en los 80 trabajando con procesos químicos.

(diapositiva) Su contribución en la Bienal de Venecia en 1986 donde trabajó con químicos que respondían de acuerdo a los cambios climáticos, de la misma manera que en la ciudad, se veían diferentes a ciertos niveles de humedad.

Al mismo tiempo , sin embargo y ya de la figuración del 60, surgen pintores como Anselm Kiefer, Georg Immendorf, Penck, que yo ya les estoy mostrando. Veamos la siguiente.

(diapositiva) Una pintura de Gerhard Baselitz llamada "Four stripes Idyll" de 1966. Estos pintores son contemporáneos entre sí, sin embargo la percepción, en realidad , se tornó algo central recién en los 80. De alguna manera, la historia retorna en términos de emocionalismo y también de resurgimiento de los motivos fascistas, Lüpertz está tratando con la historia, Wagner y las pinturas de Anselm Kiefer.

La controversia acerca de estas pinturas explotó alrededor de la exhibición "Bilderstreit" que se tradujo en una lucha de estilos pero también iconoclasta y que, en 1989 en Colonia, favoreció radicalmente a este tipo de pintura. Esta muestra fue constituida en torno a la comparación de Europa con los Estados Unidos, y proclamó un arte de mucha presencia en Italia y Alemania que nuevamente reivindicaría a los más prominentes artistas americanos.

Entonces Schnabel fue confrontado con Lüpertz, Martin con Baselitz, y toda la muestra fue, de alguna manera, acerca de esta lucha de estilos pictóricos. Resultó muy criticada por esta falsa dicotomía y por la proclamación de un nuevo arte a lo largo del eje Italia-Alemania y por la no inclusión de grupos como "0" o de artistas como Gotthard Graubner o Emil Schumacher, pintores abstractos que estaban trabajando en aquel momento. Hay una continuación de esta figuración en Alemania

con pintores nacidos en los 50 que enérgicamente satirizaron aún más a la mezquina burguesía alemana.

(diapositiva) Este es, por ejemplo, "Retrato de Paul Scheber" de Martin Kippenberger, hecho en el 94. También quiero mencionar las pinturas tejidas de Rosmarie Trockel.

Hoy encontramos más pintura figurativa mezclada con un poco de realismo socialista en varios pintores, algunos de los cuales fueron educados en la antigua Alemania Oriental. Sólo quiero mencionar a Thomas Scheibetz y Neo Rauch quienes recientemente hicieron una muestra con David Zwirner galerista de Düsseldorf. Así, de alguna manera, los significados de la figuración aparecen nuevamente en la pintura que puede ser identificada, si uno quiere, como alemana en referencia a los motivos alemanes.

Los pintores de lo abstracto hoy, por otro lado, remiten a la tradición internacional o fundamentalmente a la tradición americana de la pintura abstracta. Voy a mencionar, por ejemplo, a Katharina Grosse, la cual pienso que no puede ser discutida en términos nacionales de alguna manera. Hay un último punto que quiero marcar: la abstracción en Alemania hoy parece ser la fotografía. Pienso en los Bechers, Andreas Gursky, también en Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff.

(diapositiva) Esta es una fotografía de los Bechers.

(diapositiva) Andreas Gursky que tuvo una retrospectiva en MoMa.

(diapositiva) Fotografía de Platino un fotógrafo de Stuttgart.

(diapositiva) Jörg Sasse, también Bechers, no encajan demasiado en lo que el mercado quiere que sean esos colores. Esto es de 1995.

Esto es lanzado por el mercado como un nuevo arte alemán, si se trata verdaderamente de abstracción alemana es algo muy dudoso para mí. Pienso que América lo considera como un nuevo arte alemán, tal como uno puede ver en la retrospectiva de Gursky, también en pintura con "At the Edge of the World" en el Walker Art Center, donde hubo solamente un fotógrafo incluido y fue Andreas Gursky.

Gabriel Perez Barreiro

Primero quiero hacer una aclaración. Yo he sido erróneamente incluido en este panel como argentino, y es un gran privilegio para mí ser la

única persona hablando aquí, esta noche, que es plenamente libre de cualquier carga étnica o racial. No tengo nada que ver, racial o étnicamente, con el arte acerca del cual estaré discutiendo. Entonces, de alguna manera, mi situación es un poco extraña.

Me gustaría agradecer a Graciela por organizar esto. Esta es una signatura muy cercana a mi corazón, realmente. Desde que vengo investigando el arte abstracto, el arte abstracto histórico, mayormente en Argentina y Uruguay, una cuestión estuvo saliendo a la luz una y otra vez: la cuestión del significado o del contexto en arte abstracto y su alcance. Para lo cual hay un problema, dada la escasez de modelos históricos que puedan manejarse, con esta contradicción aparente o con esta articulación entre lo local y lo global. Esto se torna particularmente diferente cuando nos referimos al arte abstracto, porque nos estamos manejando con un lenguaje que se postula a sí mismo como universal y al mismo tiempo está cargado de localismos. Eso es algo que sale a la luz una y otra vez, más aún, cuando uno está observando arte que no le es familiar. Pienso que cuando uno se aleja del arte de los Centros culturales esto aparece en la discusión en primer plano.

Yo creo que el problema tiene que ver con la manera en que automáticamente igualamos estilo visual con significado. Cuando miramos una pintura o una escultura instantáneamente pensamos que sabemos lo que significa: "Bien, es un trabajo expresionista, entonces esto debe significar xyz". Lo mismo sucede con el arte abstracto, uno sabe que tiene que ver con el racionalismo, con un sentido reductivo de la forma y todas esas cosas. Lo que es llamativo es que el arte en el que me he interesado no tiene en su mayoría nada que ver con esto, sino con algo de un orden completamente diferente aún cuando sea expresado en estos términos.

Me gusto mucho la idea de Barry acerca del malentendido y la traducción. Pienso que si comenzamos a ver al arte como una serie de malentendidos e interpretaciones equívocas producto de la traducción, la cuestión se tornará al menos por mí bastante más clara.

Entonces, tan pronto como nos situamos en América Latina como área geográfica o cultural, la historia del arte abstracto se torna aun más complicada y esto realmente tiene que ver con el deseo de ver al arte latinoamericano esencial-

mente como un arte con identidad social, y eso siempre significó arte figurativo.

En otras palabras, Diego Rivera, Frida Kahlo, cualquier cosa que sea profundamente mágica, mantras diferentes han sido el canon hasta hace muy poco. Pienso que sólo en los últimos años ha habido una apertura en esta forma de entender las cosas y la conciencia de que las tradiciones artísticas son diversas y mucho más amplias de lo que pensábamos que eran. Y, si uno mira hacia atrás; hace como cinco o diez años atrás, cualquier historia del arte latinoamericano iba a tener un pie de página en algún lugar diciendo: "hay algunos artistas abstractos, pero es algo que no es realmente interesante", este es el tipo de cosa que uno podía encontrar en el consultorio del dentista, "es una pintura despojada y verdaderamente no tiene ningún interés". Cuando miramos hacia atrás, históricamente nos damos cuenta que en realidad tempranamente en Argentina y Brasil, los ordenes políticos, sociales y filosóficos más radicales estaban articulados dentro de la tradición del constructivismo o del arte abstracto, mucho más que en la tradición figurativa. Y esto es algo extremadamente interesante que hace que uno se pregunte como funcionaron estos modelos históricos.

El otro problema, por supuesto, es una suerte de padecimiento, y es que Latinoamérica ha sido siempre vista como poco original. Este nuevamente no es el caso. El marco recortado fue inventado en Argentina en los '40 y no en Estados Unidos en los '50. La escultura de neón fue hecha primero en Argentina, dependiendo de que versión uno tome, pero ciertamente por los años '40 y '50 todavía no había sido inventada por Fontana, si bien él era mitad argentino. La idea de la ciudad en el espacio fue algo que sucedió en Buenos Aires más o menos simultáneamente con Constant en Holanda. Este es justamente otro problema histórico, tratar de llegar a un acuerdo con este material antes de seguir hacia adelante arrastrando el mismo problema.

Vamos a empezar mirando algunos de los trabajos en una suerte de recorrido completamente fortuito a través de algunos de estos artistas. No estoy tratando en lo absoluto de hacer justicia con estos países, con estas regiones, con estos artistas. Simplemente he seleccionado unos pocos trabajos en los cuales podemos ver esta cuestión de como el contexto local no puede realmente articular un significado. Espero que esto pueda ir

aclarándose. -El panelista comienza a mostrar diapositivas-

(diapositiva) Voy a contarles una pequeña anécdota para darle a esto cierto contexto histórico. En 1957, la artista uruguaya María Freire ganó una beca para ir a Bélgica. Viajó con su marido José Pedro Costigliolo, otro gran artista abstracto. Fueron a los museos e hicieron un estudio iconográfico muy exhaustivo del trabajo en metal - llaves, cerraduras - perteneciente al medioevo y produjeron una serie de trabajos de los cuales este es uno.

(diapositiva) En esta diapositiva vemos otro. Cuando ellos lo exhibieron en Bruselas en el 56 o 57, la audiencia que sabía que estos artistas eran de Latinoamérica comentaba: "Esto es inca, es un trabajo de piedra azteca, esto es América profunda, cultura precolombina" Esto simplemente muestra que este problema es muy antiguo, particularmente Uruguay, es un país prácticamente sin tradición precolombina alguna. Este trabajo responde a la iconografía europea y está hecho por dos inmigrantes europeos, hay muy poco en esto que uno pueda llamar latinoamericano.

(diapositiva) Esto es en Argentina. Alrededor del año 1944, 1945 hubo un repentino movimiento de jóvenes artistas que estaban comprometidos con la tradición constructivista e intentaron reinterpretarla acorde al orden local. Este es un trabajo de Gyula Kosice de 1944. Es llamado "Roi" que no significa nada, es una palabra inventada. Fue un momento realmente interesante, se crean ficciones alrededor del trabajo artístico. Se trata a todo el movimiento artístico como una ficción, se imprimen manifiestos de movimientos que nunca existieron, en el catálogo de la exhibición había toda una serie de personas inexistentes. Fue muy original y una suerte de movimiento subversivo en ese nivel. Entonces este trabajo es fundacional en un sentido, plantea una cuestión que estuvo en el corazón de muchos de los diferentes movimientos abstractos en Latinoamérica - en Argentina, en Uruguay, en Brasil, - y que es tratar de comprometerse directamente con el espectador, en otras palabras, no producir objetos terminados, perfectos, armoniosos u objetos para contemplar, sino objetos que pudieran ser manipulado.

(diapositiva) Por ejemplo, este trabajo como ustedes vieron, es efectivamente un móvil, es una pieza que requiere que el espectador camine hacia ella y se comprometa, si nos movemos a su alrededor no tendremos nunca una situación per-

fecta, sino una situación en la cual el artista ha entregado al público las herramientas básicas para finalizar el trabajo. Esta es una actitud extremadamente común, hay otras actitudes que ustedes conocen, y también hay un formalismo mucho más clásico en el cual no voy a adentrarme hoy.

(diapositiva) Aquí vemos otro trabajo de este movimiento, llamado movimiento Madí. Se trata de un trabajo hecho por Diyi Laañ a fines de 1940. La siguiente diapositiva les mostrará nuevamente cómo es un móvil y toda esta especie de estética del juego, del juguete, de algo con lo que hay que jugar, completar. El mundo del arte de Buenos Aires en este período era extremadamente conservador en el sentido de que inclusive el arte moderno era considerado en términos de obra maestra. Los artistas admirados en aquel momento, artistas modernos como Berni, Pettorutti, siguen produciendo objetos que eran objetos de arte reconocible. Por muy extraña que fuera la imagen seguía siendo un hecho ante el cual uno se paraba en frente contemplándolo y lo encontraba hermoso, desafiante, cualquiera fuera nuestro punto de vista.

Este fue en gran medida un compromiso para romper con esta distinción y relacionarse con el observador de una manera diferente.

(diapositiva) Esta es aún más radical. Se trata de un trabajo de 1944, nuevamente de Gyula Kosice y consiste sencillamente en bandas metálicas remachadas que han sido manipuladas. Hay algo significativo respecto del material de esta pieza. Gyula Kosice se ganaba la vida haciendo bolsos y esto era considerado un oficio típico de la clase obrera, los adelantos artísticos considerados le estaban en gran medida reservados a la clase patricia, entonces tomar herramientas del negocio -estas son las bandas metálicas que reforzaban los bolsos- unirlos con grampas y dejar esto ahí para que alguien juegue con él, es tan transgresor estético como socialmente y éste es en parte el sentido que mí me interesa desarrollar.

(diapositiva) Acá tenemos un ejemplo aún más extremo de algunos trabajos que hoy están extraviados pero que eran, básicamente un ensamble de trastos viejos de Kosice que estaban dando vueltas por ahí en la fabrica . Sencillamente las amontonó, sacaron la fotografía y eso fue todo. Estaban mucho más cercanos a la estética dadaísta o futurista, pero trabajando dentro de una tradición constructivista.

(diapositiva) El deseo utópico de transgredir el objeto artístico es algo muy común y este es un proyecto hecho por el mismo artista, Kosice, que iba a crear ciudades en el espacio. Hice referencia a esto antes, estos son lugares donde uno puede sentir cómo se manifiesta en su totalidad este deseo utópico. Es la negación del racionalismo en el sentido de que no son ambientes ideales, no se trata de un ambiente en el cual sea agradable instalarse y las paredes son transparentes porque es más higiénico, estos son sitios que no son desarrollados a partir de necesidad física alguna, son sitios en donde todo es simple experiencia pura y suspendida en el espacio. Se ha llegado verdaderamente más allá de la necesidad de la obra de arte , porque toda la situación de la vida ha sido radicalmente transformada.

(diapositiva) Foto del artista con "ciudad en el espacio"

(diapositiva) Este es el trabajo en neón, en una forma conservadora podríamos decir que data de 1952, pero podría ser anterior, esta temática es objeto de mucha controversia.

(diapositiva) Simplemente para mostrarles que no se trataba solamente de moverse en el espacio y tener experiencias trascendentales, estaba también esto en el antes mencionado "marco recortado" y el "marco estructurado, este tipo de trabajo fue producido a mediados de los 40 en Buenos Aires. Se trata de un trabajo hecho por Rhod Rhothfuss, un artista uruguayo.

(diapositiva) Aquí hay otro ejemplo, obviamente está desafiando el status del rectángulo dejando de lado la ventana de la perspectiva de toda la tradición del arte occidental.

(diapositiva) Este es un trabajo de Raúl Lozza, una figura muy bizarra, que inventó una ecuación matemática para deshacerse de cualquier sensación de ilusión óptica. Inclusive, dentro del arte abstracto él estaba preocupado por la abstracción tal como nosotros la entendemos, porque ésta seguía teniendo efectos de recesión a través del color, a través de la forma, entonces inventó una ecuación, "cualimetría", que sería una manera de medir la calidad de la forma. No era meramente una cuestión de lados o ángulos, sino de crear un trabajo artístico en forma matemática en el cual no hubiera en lo absoluto algún vestigio de ilusión. La ecuación es obviamente ficticia a pesar de que él lo desmiente, él ha venido desmintiéndolo durante los últimos 50 años, pero realmente, no funciona. Estos trabajos, les gusten o no, están hechos de

un modo completamente diferente, esta es la clase de ficción a la que me refería con anterioridad.

(diapositiva) Nos vamos al Norte del Continente, a Brasil, éste es un trabajo de Lygia Clark, llamado "Bichos" de los años 50, donde obviamente hay un desarrollo de la idea que estábamos viendo con anterioridad. Este es un trabajo que utiliza bisagras de metal y requiere del observador para reconfigurarlo en un número de formas cualesquiera. El título "Bichos" –que significa animales cómo incorporamos este elemento orgánico en la más severa geometría pura.

(diapositiva) La siguiente diapositiva que vamos a ver es un trabajo de Lygia Pape de 1959 llamado "Libro de Creación" y para todos aquellos que se perdieron la exhibición en la Sociedad de las Américas, el mes pasado y no vieron este trabajo, se los voy a mostrar como un ejemplo de este deseo de integrar la geometría, el observador y el resto del mundo, por llamarlo de alguna manera. Simplemente para explicar que es esto, les cuento que es un libro que consiste en 14 páginas coloreadas de cartón que tienen un relato: la creación del universo Este relato requiere del observador para leer cada página tocar y hacer distintas cosas con la misma, pero cada una de ellas es esencialmente geometría pura. No hay un solo elemento de representación.

(diapositiva) Esta página por ejemplo, es el retroceso de las aguas. Es cuando el agua se retira en el comienzo de la creación y consiste en tres piezas de cartón de modo tal que uno remueve una tras otra y eso es todo. Tenemos así la metáfora visual en su forma geométrica más pura. Se trata de una medición del tiempo, de cuando el hombre descubrió el tiempo. Esta es nuevamente una pieza de cartón con un círculo rojo y ustedes pueden ver básicamente que una forma desaparece dentro de la otra.

(diapositiva) La invención de la rueda. Aquí vuelve de nuevo a dos dimensiones. Yo debería decir algo acerca de las fotografías, este es un trabajo que puede ser presentado en el marco de una galería, sin embargo, ella lo presentó también afuera en la ciudad, en este caso Río, instalándolo dentro de situaciones cotidianas, donde habría un diálogo entre esta forma reductiva pura, el espectador y una suerte de contexto social más amplio, sin que haya ninguna contradicción.

(diapositiva) Esta es el descubrimiento del fuego.

(diapositiva) Esta es cuando el hombre vio el

alma, es una pieza de cartón perforada expuesta en un puesto de diarios.

(diapositiva) Este es el Sistema Solar.

(diapositiva) Esta dentro de una cabina telefónica, se trata de cuando el hombre descubrió que la tierra era redonda.

(diapositiva) Esta es la clave de la navegación, botes.

(diapositiva) Por lo tanto esto es algo que ha sido muy característico de la mayoría del arte abstracto producido en Latinoamérica, esta falla en ver una contradicción entre pura geometría y un mayor compromiso con lo social, lo individual, lo psicoanalítico, en cada caso toma formas muy diferentes, no me he referido al trabajo de Helio Oiticica, el cual con probabilidad la mayoría de ustedes conoce o a los últimos trabajos de Lygia Clark, pero están en gran medida dentro de esta veta.

Una de las ideas más interesantes que fue discutida y presentada en aquel momento fue la de Mario Pedrosa, que fue el teórico más importante del grupo y que propuso ver la historia del arte más que como una serie- secuencia de influencias, o del desarrollo de estilo, como una serie de interrogantes a resolver de diferentes maneras, en otras palabras, un modo no jerárquico, no lineal; y esta realmente parece ser una idea muy prometedora para tratar con este tipo de arte. Uno se deshace es de estas dicotomías como primer mundo - tercer mundo, acá - allá, primero - último, nosotros – ellos, sean las que sean.

Voy a robarle una idea a Nicolás Guagnini, que está en el público, que es artista y curador y participa de una muestra que vamos presentar en la Sociedad de las Américas (me disculpo nuevamente por la propaganda institucional). Estos son trabajos producidos por Cesar Paternosto, un argentino que ha vivido en Nueva York los últimos 30 años. Fueron hechos en 1969, 1970 y 1971. En ellos, como ustedes pueden ver, el frente de la telas es completamente blanco y todo lo relativo a la pintura sucede en un lado. Aquí entonces, él está obviamente trabajando dentro de el contexto minimalista norteamericano del "marco recortado", tal cual se lo entiende en términos norteamericanos.

(diapositiva) Acá tenemos otro, hecho de múltiples piezas.

(diapositiva) Esta es una toma de una exhibición de 1971.

(diapositiva) Y este es otro artista brasileño de fin

de 1950, Willys De Castro. Paternosto nunca conoció el trabajo de De Castro, ni De Castro el de Paternosto. Pertenecen a contextos muy diferentes. Este trabajo está más dentro de la tradición concreta de Brasil. No sé si ustedes pueden verlo, pero este es un trabajo artístico que nos llega en forma perpendicular y nuevamente está pintado en el costado.

Me pregunto - y esta es la propuesta que encuentro más interesante - qué pasaría si uno pudiera reunir artistas sin plantear cuestiones tales como quien fue el primero, quien el último, quien lo hizo mejor, quien peor; sino más bien decir que hay trabajos que pueden dialogar por sí mismos y seguir perteneciendo a tradiciones diferentes. Creo que, de alguna manera, éste ha sido el tema, del que hemos venido hablando esta noche, es decir esta transculturalidad, como un intento por tratar con lo local y específico, y lo universal sin que haya un conflicto.

Graciela Hasper

Antes de escuchar las preguntas del público, me gustaría invitar a los panelistas a que se hagan preguntas entre ellos y que amplíen o revisen sus exposiciones.

Barry Schwasky

Algo que realmente me impactó es cómo la presentación de Gabriel pareció retrotraernos a algo que observé en la de Monika, particularmente con la escultura de Kosice hecha de esas estructuras de metal provenientes de las carteras, que me regresaron a la escultura hecha de partes combinadas en la película. Me sentí un poco sorprendido, no absolutamente sorprendido, pero me preguntaba cómo podríamos hablar acerca de aquello en términos del sujeto de la abstracción porque yo lo concebía en términos del ready-made, y en este caso, la manifestación de cierto tipo de abstracción parece siempre traer aparejada la posibilidad de tornarse, por así decirlo, en algo no concluido (ready-unmade).

Se trata de volver al uso de cosas ordinarias que no son necesariamente visibles para todos como objetos de arte. Pienso que un trabajo como el de Kosice participa, deliberadamente, del mismo riesgo y, creo que lo que la abstracción comparte a veces con el ready-made es éste hecho de no ser reconocida como arte. Y simplemente tengo curiosidad por saber cómo esto es visto en los diferentes contextos. En cierto sentido la película,

desde un punto de vista un tanto filisteo, lo presenta en la medida de sus posibilidades, como una debilidad del arte; quizás, Kosice lo viera más como una fortaleza del arte que podía desaparecer.

Gabriel Perez Barreiro

Pienso que eso es cierto y que una de las cosas fascinantes acerca de la abstracción es verla de esa manera. Creo que el trabajo de Kosice era una forma de interrogarse acerca de esa cuestión. Él produjo diferentes tipos de obras, pero el trabajo en el que yo pienso realmente al hablar de esto, es en el trabajo tardío de Lygia Clark, donde algunos consisten en nada más que una bolsa de plástico y una piedra. Aquí no hay, obviamente, valor agregado al material, a la puesta de esos materiales, al hecho de colocar juntos esos materiales. Eran objetos para ser usados en un marco terapéutico o psicoanalítico. En otras palabras, eran simples herramientas para provocar la experiencia, para hacernos hablar.

Entonces pienso que esta idea del arte como una herramienta para algo más, es muy común y está en el trabajo de Kosice. Esto es absolutamente central en el trabajo de una artista como Lygia Clark donde se intenta enfatizar el valor del arte como una forma de comunicación o como una posibilidad para encauzar la comunicación en lugar de ser algo que en sí mismo tiene algún valor inherente. Es diferente de un ready-made.

Graciela Hasper

Por favor compartan esta discusión...

Monika Szczukowska

Yo sólo quise decir que pienso que al trabajo de Krasinski, lo conectaría en la línea que va de la abstracción a la ausencia y eso es a lo que la película estaba refiriéndose de alguna manera. Porque una vez que uno no ve como artista razones para hacer arte abstracto, porque las nociones asociadas a ello han sido ridiculizadas, entonces ¿qué se puede hacer? Si Krasinski hablaba mucho de la simulación de pintar una línea azul en una superficie plana y del acto de poner la cinta scotch azul marcando el espacio alrededor, fue una forma de salirse del espacio de la pintura a la arquitectura del espacio.

Barry Schwasky

Yo simplemente supongo desde mi punto de vista que ese tipo de gesto parece aparentemente mantener el enigma del arte y la pregunta de su existencia o inexistencia, pero de la misma manera que el esfuerzo de Lygia Clark por tornar al arte en terapéutico, de hecho pierde el interés en el enigma, dirige el significado o el uso del objeto en un sentido que lo borra del dominio del arte.

Gabriel Perez Barreiro

Estoy de acuerdo en cierto sentido, yo pienso realmente que nosotros nos encontramos con ese tipo de idea cuando nos referimos a Mondrian, en donde realmente mucho de esa idea original proviene del deseo absoluto de crear un arte como totalidad. Yo pienso que eso fue reinterpretado, por ejemplo, por Lygia Clark en dónde aún es fundamental, y en donde concuerdo en que este utopismo absoluto está encarado en algún grado de posibilidad.

Carina Plath

Yo tenía una pregunta para Gabriel, acerca de la muestra de la cual hablaste en el último minuto. Me preguntaba, si pusieras lo último que mostraste del artista, por ejemplo, al lado de una pintura de Judd en una muestra, vos dirías que hay que mirar estos objetos no en términos de su diferencia, si no te entendí bien vos corregime. Es decir, me preguntaba, si vos no estás pensando en esta cuestión de la abstracción como en un lenguaje universal que suprime las diferencias entre abstracto en Europa y abstracto en América.

Gabriel Perez Barreiro

Sí, es bastante gracioso que menciones eso, y yo no sé cuánto puedo decir para explicártelo, pero originalmente esta exhibición era una parte de dos series de exhibiciones y de otra más que tomaba el trabajo de Paternosto junto con el trabajo de Judd en donde hay una contemporaneidad muy interesante. Ambos trabajos se produjeron al mismo tiempo, en el mismo lugar, un artista se hizo famoso y otro cayó en el olvido, éstas son cosas que pasan. Me encantaría hacer esa muestra, pero no puedo debido a mis funciones que me limitan, hay cosas que yo no puedo hacer en los Estados Unidos, pero efectivamente, la extensión lógica de este modelo es no limitarse en absoluto a cualquier geografía particular, sin lugar a duda.

Carina Plath

La pregunta que yo tengo para hacer es entonces, ¿realmente pensás que podés capturar la diferencia si mostrás estos objetos o necesitás interponer de algún modo el contexto en el que el trabajo ha sido originado?

Gabriel Perez Barreiro

Yo esencialmente pienso que nosotros hacemos ambas cosas. El riesgo de este modelo es obviamente decir que todo es lo mismo y que el contexto local no importa, por supuesto que el contexto local importa, y es el contexto local el que nos va a dar el significado de cada uno de esos trabajos particulares. Ahora, eso no impide a los trabajos dialogar entre sí y es ahí donde yo pienso que es interesante mantener estas dos cosas simultáneamente. Éstos provienen de una producción específica y también funcionan en otro nivel que no tiene nada que ver con eso.

Graciela Hasper

Me gustaría que el público produzca algún comentario acerca de esto.

David Reed

pregunta (El publico no usó micrófono, y no quedó grabado).

Barry Schwabsky

Sí, realmente cuando dijiste... es una cosa particular, pero ella se precipitó por sí sola en ese olvido en un cierto sentido al rechazar su trabajo anterior. Hay muchos artistas que son parte de un contexto al que yo considero mi contexto, algunos de ellos no son conocidos fuera de ese contexto y otros son escasamente conocidos dentro del propio contexto. Algunos artistas viajan, vos sabés la manera en que algunos viajan y algunos no lo hacen, de ambas maneras, una de las preguntas que me surgieron esta noche es: - ¿qué hace que nosotros entendamos, o que pensemos que entendemos, tan bien a Gerhard Richter en Nueva York?

Nosotros podemos verlo casi como si fuera un artista de Nueva York y probablemente de una manera muy diferente a como él es percibido en Alemania. Creo que no estoy lejos de lo habitual al decir que no tengo la mínima idea de lo que

alguien obtiene al mirar una pintura de Imi Knoebel, y creo que ustedes quizá piensen que es mi problema, pero de hecho su trabajo ha tenido un impacto muy pequeño en Nueva York, aunque él sea constantemente citado si alguien va a Alemania, o si alguien va a cualquier Muestra de Arte o donde haya galerías alemanas representadas. Uno ve que él es representado como un artista mayor en Alemania.

No sé por qué ciertas cosas comunican fácilmente y otras lo hacen como a través de cierta proposición teórica, yo puedo discutirlo en ciertos casos y puedo ofrecer mis conjeturas, en este caso particular yo no tengo una conjetura pero...

David Reed -(...)

Barry Schwabsky

Bien, también es un caso en el que no hay mucho trabajo y es difícil de abordar, mostrar y demás....

David Reed-(...)

Barry Schwabsky

Bien, existe este fenomenal mito sobre Nueva York, y es que Greenberg define el modernismo en Nueva York, en donde él tiene la fortuna de haber sido en su momento una voz muy escuchada entre muchas otras, una voz fundada en ciertas cosas que él recibió de artistas y también de sus propios desarrollos intelectuales, pero ustedes saben que él mantenía diálogos con otras personas, y que muchas no estaban de acuerdo con él.

Amy Roseblum (...)

Nicolás Guagnini.(..)

Gabriel Perez Barreiro

Todo lo puedo decir es que pienso que están en lo correcto. Es realmente irritante que este tipo de arte deba retrotraernos al problema esencial de la identidad. Es realmente estúpido pero, entiendo a lo que querés llegar, en términos de que yo supongo que la forma más simple de preguntar es repreguntar a cada uno de estos trabajos y no necesariamente intentar seguir la ruta de una identidad esencial, ver qué más sucede realmente hoy, no lo sé.

Barry Schwabsky

Yo siempre le recuerdo a la gente los dibujo animados de Ad Reinhardt donde el tipo se sube a la pintura abstracta que pintó y que se compone de un manojito de líneas y dice: ¿que representa esto? y la pintura, las líneas que de algún modo se transforman en una cara volviéndose hacia él y mirándolo le dicen: "¿qué representás vos"? Tal cual lo veo es otro camino o fórmula que intenta volver la pregunta hacia el origen. Cualquier pregunta que uno haga sobre abstracción tiene una respuesta en alguna parte, pero una respuesta también es la posibilidad de cuestionar la pregunta. Pienso que es más interesante enfocar las cosas de este modo.

Carina Plath

Creo haber mencionado muy poco en mi presentación que nos permita aprehender la abstracción en Alemania. Veo como alternativamente van o no van juntas. Probablemente no habría sido ésta la pregunta que yo hubiese escogido, pero de algún modo me surge la duda de si preguntarse por la abstracción es correcto o si, en realidad, constituye el modelo para pensar sobre Alemania en este punto.

sin embargo a mí me parece también que en el caso de Alemania es algo absurdo preguntarse de esta manera. La pregunta que yo me hago es si uno puede afirmar que la abstracción sea un cierto genero o si, más bien, constituye todavía, un conjunto muy específico de interrogantes. Y si, además de esto, lo que encontramos son ciertas cuestiones que pueden enfocarse de distintas formas, algunas de las cuales son más interesantes que otras, por ejemplo. No estoy muy segura, pienso que en lo que respecta a Alemania es realmente difícil llegar a una definición, quizás sea diferente en América Latina o en Polonia, pero yo puedo...

Monika Szczukowska

El resultado en esta discusión planteada en Europa Oriental o Europa Central acerca de la idea de adquirir cierto lenguaje, aún si uno estuviera pensando, de un modo simple, a la abstracción como universal, el problema es adquirir el lenguaje o el problema son los mecanismos que

constituyen el soporte de las artes. Y una puede comenzar a partir de tantos puntos de vista diferentes, como los que hay en la formación de los artistas. Traducciones de textos de críticas de arte de diferentes partes del mundo son escasas, y si a una le están faltando traducciones de textos, la forma en la que se puede establecer un diálogo creo que es entonces muy dificultoso.

Gabriel Perez Barreiro

Precisamente iba a hablar de eso. Esta es una de las cosas interesantes acerca de la formas en que la abstracción ha viajado o en que su influencia ha viajado. Uno de los puntos acerca de las traducciones y los textos es que el conocimiento ha de ser extremadamente pertinente. Y, por lo menos en Argentina, uno tenía publicaciones con reproducciones circulando, en las que la gente miraba la historia de la abstracción en un orden erróneo, en un ordenamiento bastante arbitrario y al azar y con textos que tampoco estaban disponibles o en una lengua que nadie podía leer. Tanto es así que todos estaban convencidos de que Mondrian y Malevitch eran básicamente matemáticos interesados por la racionalidad. Nadie tenía ni idea que de lo que ellos estaban hablando era de filosofía y espiritualidad. El pintor Alfredo Hlito, purista de la escuela formalista suiza, viajó a Europa por primera vez en 1952 – según tengo entendido - La primera vez que vio un Mondrian en vivo, le produjo un gran impacto en su vida, se dio cuenta de que las obras realmente habían sido pintadas y que tenían una calidad pictórica que, por supuesto, estaba perdida en la reproducción. En este punto se rindió totalmente ante cualquier forma de abstracción e ingresó en ella pintando en el sentido impresionista, que nunca abandonó.

Entonces, existe este gran equivoco que en la traducción es tan importante en la medida en que uno tiene que mirar qué información llegó y entonces empezar allí. Y cómo hacer de eso algo dinámico, útil, interesante, simulando. No tiene nada que ver con la verosimilitud, es todo relativo y es ahí donde lo local realmente cobra importancia.

Público

Dónde aparecen las variables que afectan el diálogo entre, no solamente entre el objeto y una traducción de ese objeto, sino también las que conllevan la traducción sobre y al objeto. Si por ejemplo nosotros tomamos dos piezas diferentes que parecen iguales, de lugares completamente diferen-

tes y decimos: “miren la abstracción ocurre en lugares inmensamente diferentes y éstas parecen iguales, bien, entonces esto aparece como una noción potencialmente transgresora”...De modo que yo estoy preguntando, ¿cómo podés resumir la transgresión que está ocurriendo en este desarrollo?

Barry Schwabsky

A veces no hay ninguna traducción y yo pienso que eso es en parte a lo que vos quieres llegar, pero sabemos que, muy a menudo, el supuesto diálogo es un diálogo imaginario o un diálogo fallido y que esas personas están buscando nuevamente respuestas a las preguntas planteadas que no son las mismas preguntas con las que alguien comenzó. Por otro lado, también está claro que personas de contextos muy distintos se plantean, independientemente, los mismos interrogantes o proponen las mismas tareas o análisis, lo cual se deba, posiblemente, a alguna historia en común de la que ni siquiera ellos son conscientes.

Gabriel Perez Barreiro

Nuevamente, creo haber entendido esto de la misma manera en que vos lo hiciste. Seguramente en el caso que yo estaba discutiendo, cuando el material llegó, fue traducido en ese momento por la persona que lo estaba mirando. Lo que yo quiero decir es que si ellos quisieron ver que esa historia del arte en Europa era matemática, ellos lo habrían hecho, y de hecho, así fue. Así, en un sentido, dónde la traducción tuvo lugar, fue en ese momento específico en el comienzo, proyectando un deseo hacia eso, estableciendo una suerte de genealogías e interpretación de todas estas cosas. Puso en orden y, por supuesto, ese orden particular o secuencia, no tiene nada que ver con algo que nosotros reconoceríamos. Pero, en realidad, tampoco importa, pienso que, en definitiva, todo está basado en un deseo de ver algo de una manera particular. Yo no sé si esto es a lo que vos querés llegar.

Graciela Hasper

Estoy contenta de que hayan quedado aún muchas preguntas flotando en sus mentes, pero mientras tanto, me gustaría agradecer a todos aquí, los que me han ayudado a que esta noche sea un éxito: nuestros panelistas, nuestros patrocinadores incluyendo Apex Art; Beca Fulbright y Fondo Nacional de las Artes; a todos los amigos y

colegas que me ayudaron con sugerencias y finalmente a todos los aquí presentes. Gracias.

Acrílicos Madison **\$2,90**

x 60 cm3 cualquier color

Compralos en Belleza y Felicidad

Acuña de Figueroa 900 Pedidos al 4867 0073

Arguibel Art

Mortarotti 25/11 - 4/11
De Monte 7/11 - 30/11

Andrés Arguibel 2826 (Las Cañitas)
4899-0070
Martes a Domingo de 16 a 0 hs
arguibel@arguibel.com

Espacio Esmeralda

Espacio de arte dirigido por
Roxana Villarino / Paula Ferraresi

APERTURA
Muestra internacional de Mail-Art
Viernes 16 al viernes 30 de noviembre

LIBRO DE ARTISTA
EN UN POSTGRADO
Muestra colectiva
Lunes 3 al sábado 15 de diciembre

FERIA DE ARTE
Objetos de artistas
Lunes 17 al 30 de diciembre

Se reciben proyectos por correo-fax-e-mail
Esmeralda 486-9°C. (1007) Bs As-Argentina
Tel/Fax: (54 11) 43937446
e-mail:espacioesmeralda@uol.com.ar

Sylvia Vesco Galería de Arte

Carlos Gorriarena
"Dibujos y una pintura"

Del 19 de noviembre al 10 de diciembre
De 14 a 20:30 hs.
San Martín 522 1º "4"
E-mail: sylvia@sinectis.com .ar
Tel.: 4328-1535

La trivialidad de lo sublime

Un enfoque “queer” sobre la cultura contemporánea, extractado de la presentación de Silvia Delfino en Plácidos Domingos

Silvia Delfino

Estar aquí para mí es muy interesante porque sigo la propuesta de Ramona como un espacio experimental y de crítica. Hay algo así como una Internacional de la Revuelta —lo estamos presenciando desde hace casi dos años— y creo que Plácidos Domingos se puede considerar parte de esa revuelta. Cuando con Mariana conversábamos acerca de cómo podía incluirse una discusión que tuviera en cuenta estas condiciones de producción de cultura y de arte en el presente, pensamos que este título —“La trivialidad de lo sublime”—, podía servir para discutir cómo se produce valor cultural y político hoy. Estamos muy acostumbrados a escuchar enunciados de funcionarios sobre políticas culturales y sobre políticas públicas, que destacan tanto el carácter de patrimonio de la cultura desde el punto de vista nacional, como la posibilidad de que ese patrimonio sea redituable para participar en un mercado global de mercancías culturales. Esto tiene que ver, como ustedes han venido discutiendo en los “Plácidos Domingos”, con preguntarse cuáles son las condiciones de producción de valor. De hecho, la palabra “patrimonio”, tal como es reubicada en los últimos años, supone la puesta en valor de edificios, objetos, sentidos, relaciones culturales, relaciones sociales, etc; y esa puesta en valor hoy es especialmente política, porque se articula con otra cuestión, que también tienen que ver con lo sublime desde el punto de vista de la trivialidad, que es el peso dado a las diferencias culturales en las políticas sociales del presente. Recién conversábamos con Roberto y con Mariana sobre cómo la diferencia ha pasado de ser un espacio de singularidad a ser una mercantilización de lo exótico, lo peculiar; aquello que se exhibe en la industria cultural cuando se quiere incluir algo nuevo, algo que rápidamente sea

absorbido social y políticamente. Esta propuesta de discusión es importante porque habla de cómo se produce cultura y se organizan las instituciones culturales que tienen a su cargo el control de esa producción de valor.

También comentábamos hace un momento cómo la criminalidad o la delincuencia son leídas desde el punto de vista de su dato, de su presencia como una naturaleza en la sociedad, para evacuar los tonos de conflictividad posible de una sociedad en un momento dado. Sabemos que en los últimos años los organismos internacionales que administran la circulación del dinero financiero toman la pobreza como un dato para incluir dinero global en programas de control de la conflictividad que la propia pobreza genera. Esos programas suelen estar enunciados bajo la forma de la diferencia (de edad, género, nacionalidad). Se invierte en jóvenes que se suponen de riesgo porque han sido ubicados por un organismo internacional que los investiga. Entonces se inyecta dinero en un país y simultáneamente también se inyecta un modo de planificación cultural y social para administrar ese dinero; o se habla de la conflictividad social desde el punto de vista del control del descontento que genera el ajuste estructural.

Pero para compartir alguno de estos problemas a partir del lugar de la cultura en estos procesos históricos, podríamos plantear una serie de interrogantes acerca de cómo se produce ideología y valor en la condiciones de producción cultural del presente.

El primero es el valor de la diferencia como mecanismo de exhibición y control de la experiencia de la desigualdad. Justamente sabemos que una preferencia mercantilizada por excelencia en la cultura mediática es, hoy, la diferencia de género, edad, orientación sexual, raza, etnia, religión. El neoconservadurismo hace de esa exhibición parte de los mecanismos de control,

cuando luego reclama, a partir de convertir esos sujetos que exhibe en una peligrosidad potencial, mecanismos de vigilancia e incluso un incremento del poder de policía sobre esos grupos. Por lo tanto, el primer problema vinculado con la producción de valor tiene que ver con este doble juego de, por un lado, exhibir la diferencia y, por el otro, controlarla bajo la forma de políticas de policía o de diseño de una peligrosidad potencial. Esto es lo que se conoce habitualmente como "producción de pánico moral" alrededor de algunos grupos. El grupo por excelencia en torno al cual la sociedad capitalista produce pánico moral es siempre el de jóvenes -diferenciado por etnia, raza, orientación sexual o género. Estamos acostumbrados a ver en los medios a todo tipo de especialistas en análisis social y cultural que muchas veces no hacen sino confirmar las posiciones más conservadoras respecto de la desigualdad social, las crisis económicas e, incluso, la exclusión de grupos a partir de su edad, género o nacionalidad

El otro problema vinculado con éste, pero con condiciones y circuitos propios, es cómo las organizaciones internacionales que se dedican a políticas culturales han variado en los últimos 20 años. Esto es importante porque las instituciones culturales que se constituyeron después de la segunda guerra mundial para revocar la desigualdad en el acceso a la cultura, produciendo programas -fundamentalmente de alfabetización- que permitieran a zonas del planeta que estaban en desventaja un acceso a la tecnología y a la modernización. En las últimas dos décadas se ha intensificado la cultura organizacional como regulación de conflictos, especialmente de patrimonio y mercantilización cultural. Esto implica un cambio en las políticas internacionales: de trabajar -en el momento de su creación- la desigualdad en el acceso a la cultura, ahora trabajan en el control de la producción cultural.

Por lo tanto, el segundo núcleo acerca de la discusión de producción de valor en el presente, tiene que ver con cómo se regula de manera

global la cultura para dar cuenta, por un lado, de su precio, de su condición de mercancía y, por el otro, de la diferencia entre los sujetos como consumidores y de los sujetos como interventores activos en la misma producción de valor. Un poco como si nos preguntáramos, justamente, cuál es la diferencia entre la producción de cultura desde el punto de vista estético o social, en términos de la capacidad de acción de los sujetos, frente a un mercado global que regula esa producción poniendo precios a partir de la singularidad y la diferencia. Y es en este punto en donde se acerca el primer núcleo: discutir el uso de la diferencia en la producción cultural en el presente lleva también a discutir la organización global de la cultura en términos tanto de mercancías como de organismos que se ocupan de su control. Y aparece por primera vez en la Argentina el concepto de que la cultura no sólo se administra sino que también se produce desde el punto de vista de su regulación, y esto es netamente diferente de las propuestas culturales que ustedes discuten aquí, tanto en "Plácidos Domingos" como en Ramona, que se basa en la experimentación como parte y condición fundamental de la producción de cultura. La gestión cultural se apropiaría de esa experimentación desde el punto de vista de su puesta en valor. Por eso la pregunta que nos podríamos hacer es en qué consiste el enunciado sobre gestión cultural hoy cuando, por un lado, se estimula y, por otro lado, se controla en términos de censura, en términos de cuáles son los enunciados posibles que el neoconservadurismo admite. Por ejemplo, en el caso de la reforma educativa, incluso la reforma de los modos sociales de vinculación barrial, etc.

Y el tercer punto, el tercer núcleo problemático de la producción de valor en el presente es, justamente, el de las discusiones acerca de las formas tecnológicas y organizacionales de la producción de valor. Ya no a la manera en que las ciencias sociales o la estética a comienzos del siglo XX se preguntaban cómo los sujetos forman parte de comunidades heterogéneas y al-

ternativas —este fue el lugar del modernismo, como ustedes leen en la Ramona 12- donde aparece de manera explícita esta pregunta acerca de la distancia entre la representación estética y modos posibles de experiencia de transformación social desde la pregunta por las propias condiciones de existencia. En vez de preguntarnos por el vínculo de nuestras condiciones de existencia desde el punto de vista de a qué comunidad pertenecemos (¿pertenecemos a una comunidad en términos de articulación de diferencias, de exploración de diferencias?, ¿o pertenecemos a una comunidad en términos de control o censura de esas diferencias?), hoy el eje de la división económica y de gestión sobre la cultura pasa por cuáles son las formas organizacionales de producción de valor. Es decir, cuáles son las formas gerenciales por las cuáles no sólo se produce valor sino que se lo controla.

Entonces me gustaría volver al primer núcleo, que es cómo se usa la diferencia en la producción cultural en términos de mercancía. La primera frase es aquella que dije al comienzo: la industria cultural del presente, no sólo la televisión sino todas las formas de mercancía cultural, usan la diferencia como una exhibición para garantizar, por un lado, la novedad y, por el otro, el exotismo. Esto tiene que ver con el enunciado "la trivialidad de lo sublime", porque sería el uso contrario que de lo sublime hizo el romanticismo, por ejemplo, en el siglo XIX, cuando concibió al arte como un modo de saber con sólo enunciarse. Es decir: el arte producía un saber alternativo al de la sociedad en la medida en que sus valores tenían por objeto el desinterés, la falta de lucro o de beneficio. Por eso lo sublime, en términos culturales, está vinculado a la falta de finalidad o de adecuación medios-fines. La semana pasada, algunos de ustedes discutieron con Esteban Vernik los textos de Simmel, que es el primero que, en 1908, dice que lo sublime en arte está vinculado a la división social del trabajo, en la medida en que es lo que permite diferenciar el trabajo manual del trabajo intelectual: aquel lugar del arte en que esta especificación del valor estético -sin otra finalidad que el propio goce o que el goce comunitario en lo estético- es lo que garantiza que el arte sea una mercancía. Este es el primer problema cuando se discute el uso de la diferencia como mercancía. Por eso hoy —y esto Simmel, Marx y

Engels lo dicen desde la lectura de la constitución del proyecto de la modernidad- no habría actividad o producción cultural que no se integre como parte del circuito de producción de mercancías. Por lo tanto hay un problema político hoy cuando desde estos debates aparece una restitución romántica, que es aquella que sostiene que es posible una participación en la producción cultural que esté fuera del circuito de producción de mercancías. Y esto es importante en dos sentidos. Es importante porque nos permite pensar la diferencia desde el punto de vista de nuestro propio lugar en las distribuciones sociales, y porque nos permite pensar formas de producción de valor en el interior del mercado que tengan un estatuto crítico y revulsivo cuando enunciamos, precisamente, el carácter ideológico del valor cultural. ¿Qué quiere decir esto? Tiene que ver con un segundo programa de producción cultural en el presente: la exhibición de la diferencia y la mercantilización de esa diferencia como un objeto en la industria cultural —incluso en la producción artística; siempre hablamos de cómo el mercado internacional de arte se alimenta de diferencias regionales para producir exotismos o producir estímulos de contactos entre culturas como respuesta a las crisis de valor estético. Esta mercantilización de la diferencia está vinculada con los modos de distribución de lugares en los términos de las expectativas posibles de intervención en una sociedad. El modo en que experimentamos la diferencia desde el punto de vista de la exhibición y de nuestro propio lugar, está incluido en nuestra posibilidad de participación en los circuitos de decisión que afectan nuestras condiciones de existencia. La diferencia, tal como es exhibida hoy en la industria cultural, tiene como correlato la existencia de espacios de intervención para expertos que pueden ser consejeros de los organismos internacionales, que pueden incluirse de manera banal y ser absorbidos por la industria cultural o ser críticos del propio lugar desde esta conciencia de la mercantilización de las diferencias. Esto tiene que ver con una pregunta clave que es cuál es valor crítico de la diferencia en los movimientos que no se basan en la mera identificación positiva respecto de la diferencia. Esto significa no reproducir los modos de estratificación social respecto de la desigualdad en el acceso a la educación, el trabajo o la posibilidad de disfrute

de la cultura sino incluir en el interior de esa desigualdad social una pregunta por las diferencias culturales a partir del modo en que éstas legitiman formas de desigualdad. Esto sería lo contrario de la administración de lo políticamente correcto. Sería lo contrario de sostener la diferencia como una identificación positiva que le daría a cada grupo un sentido interior o un sentido de autovaloración. En esta línea Simmel había advertido que la diferenciación produce un valor inmanente en el interior de los mecanismos de integración que permite formar tanto logias o sociedades secretas, mafias, matrimonios, iglesias o sectas. Dicho de manera más simple, la diferencia no es pensada como un rasgo particular de los objetos sino como parte de la producción del vínculo entre materiales simbólicos y valor cultural.

Y acá aparecería el segundo núcleo: cómo la diferencia forma parte de las formas de administración de cultura a nivel global y, esto es obvio, objeto central de organismos como el Fondo Monetario, el Banco Central, la UNESCO e incluso de las pequeñas organizaciones que, desde un lugar de inclusión en estas políticas internacionales, van amortiguando los conflictos de desigualdad y diferencia. Es en este punto donde la diferencia entendida como negatividad respecto de la desigualdad, permite construir hoy políticas alternativas no basadas en la diferencia de un valor restrictivo sino, por el contrario, en la puesta en discusión de los mecanismos de menosprecio y discriminación que están incluidos tanto en la desigualdad social como en la estratificación social. Es ahí donde la crítica negativa a las políticas de la diferencia sostienen que la mera tolerancia lo único que hace es proponer políticas tanto de discriminación como de exterminio en dos términos: por un lado, hacer inviables amplias zonas del planeta e incluso grupos completos -étnicos, religiosos o de género- de modo que incluso sabemos que el planeta, a nivel internacional, está siendo valuado por los organismos de distribución financiera, hasta el punto de asegurar que en algunas zonas no es necesario volcar dinero porque resultan inviables para el capitalismo y para la rearticulación de este control de la diferencia. Esta inviabilidad estaría dada no sólo económicamente sino por el peso de la discriminación e, incluso, del exterminio en términos de grupos que, como decíamos, son considerados inviables y directamente vueltos opacos o in-

visibles para el capitalismo. En este sentido, la mera tolerancia de las diferencias estaría confirmando una rearticulación de estos organismos financieros internacionales, que administrarían ese dinero para garantizar el equilibrio de los conflictos mientras exhiben su capacidad de absorción de esas diferencias. Es en este punto en que se dice que el capitalismo exhibe la diferencia pero invisibiliza la condiciones de pobreza, represión e, incluso, exterminio que esa diferencia sostiene. Es lo que se suele confundir cuando uno habla de el resurgimiento de absolutismos étnicos o religiosos: en realidad no estaban esperando agazapados en algún lugar de la barbarie, sino que forman parte constitutiva del capitalismo, porque éste se expandió articulando dominios sobre esas diferencias étnicas. Por lo tanto, no se trata de un resurgimiento de un modo de barbarie, sino que se trata de la barbarie propia de la expansión del capitalismo que sólo puede sostenerse económicamente si va incluyendo, incluso bajo la forma de la guerra, diversas zonas del planeta. La guerra forma parte de la expansión del capitalismo: esto es muy obvio desde el punto de vista del armamentismo, desde el punto de vista de la reactivación económica, justamente, cuando se traslada a la periferia parte de los conflictos y a su vez se vuelven el margen o el exotismo de algunas partes del planeta un eje de la cultura cosmopolita. Por eso se dice que cuando se habla de la globalización del capital se piensa que el capital efectivamente ha perdido el vínculo con el estado nación, en realidad se han rearticulado algunos núcleos que siguen siendo nacionales. Siempre se dice -y en este caso forma parte de la formación de valor- que cuando una empresa multinacional tiene un problema no es el gerente de la India o el gerente de Singapur el que plantea las discusiones políticas -y el caso de la Argentina de IBM es paradigmático - sino el embajador de los Estados Unidos. Esto es lo que demuestra que el capital global no ha perdido límites nacionales, sino que se ha expandido borrando las diferencias para rearticularlas en términos de desigualdad. Por eso los grupos que proponen la unión y la articulación de luchas compartidas en términos de comunidades que no tengan la diferencia como una pauta positiva, sino como una pauta de crisis del resto de las desigualdades en el capitalismo, plantean en la forma de distribución de valor, como primer problema, la distancia entre el consumidor como su-

jeto de la cultura global y el productor en el acceso a la cultura como un ejercicio de la productividad y el propio lugar. Dicho en términos más simples: diferenciar la soberanía de los consumidores de la productividad cultural, desde el punto de vista de las propias condiciones. Discutir la mercantilización de la cultura, discutir los lugares del consumidor desde el punto de vista del anti-capitalismo, en principio, parece cándido o inocente, pero sin embargo pone en riesgo el lugar controlador de esos organismos internacionales. Por eso se dice que uno puede integrar una asociación, en términos de alternativas culturales, que meramente aconseje o forme parte de los organismos internacionales o puede ser el lugar de lo negativo desde el punto de vista de las condiciones de producción de cultura. Es decir (y esto es algo que habrán discutido con Esteban la semana pasada), el lugar donde lo singular es no lo distintivo propio de un grupo sino aquello que hace visible las condiciones de dominio. Y este es el punto donde la trivialidad de lo sublime estaría indicando la mercantilización de la industria cultural. Esto sería lo trivial del valor de la cultura: el hecho de haberse convertido en una mercancía que circula en el conjunto de las mercancías globales y sociales, frente a la posibilidad de articular luchas que tengan, por el contrario, no una pauta –insisto– positiva, sino una pauta de negatividad respecto de las propias condiciones. Entonces, por complicada que sea la lucha, requiere salir de sus propios límites, integrarse con otras comunidades en términos no de las discusiones acerca del valor propio, sino del valor de la diferencia como antagonismo, en términos de lo que seguramente les decía Esteban la semana pasada respecto de la conflictividad social que tiene un valor cultural cuando hace visible las condiciones del dominio y cuando permite discutir la regulación internacional del acceso a la riqueza y a la cultura.

Por eso, podemos pensar en tres núcleos de debate que pueden retomarse en esta parafernalia que es, por un lado social, por otro cultural y por otro lado es política. El primer núcleo de debate es el lugar de la producción de objetos culturales en la economía. El vínculo entre cultura y economía tiene que ser discutido desde los modos específicos de producción de valor. En términos más técnicos sería: ¿Qué tipo de plusvalía constituye la cultura en términos de nuestras acciones

cotidianas? Y esto implica pensar qué tipos de asociaciones pueden producirse en términos de esa producción específica. Y es entonces donde podemos decir: la burguesía, -y los modernismos estéticos de principio del siglo XX lo discutían- ha producido, tal como el modernismo lo dijo, tal como las vanguardias lo dijeron (las vanguardias en ese sentido no han perdido su valor cultural y político) una cultura a la vez mezquina, en términos de imaginación, e inmoral, en términos de productividad ética. Por eso decía que el capitalismo, en términos más generales, ha puesto en cuestión, incluso, la continuidad del sistema del cual se alimenta, bajo la forma de crisis permanentes sobre las cuales no puede producir ninguna previsibilidad. Uno puede decir que esto confirma el carácter crítico de las vanguardias, que en vez de haberse agotado se sostienen sobre esta denuncia de la mezquindad imaginativa y la indolencia ética propia del capitalismo. Por eso el primer punto del debate es: ¿Qué lugar tiene la producción de valor cultural en la economía del presente? El segundo punto de debate, que quizás es más interesante, es qué tipos de políticas se producen por asociaciones de muy diversa índole en el presente, cuando no tienen por objeto la singularidad positiva –insisto: un mecanismo de identificación interior- sino, por el contrario, la puesta en crisis de los límites del grupo o los límites de la comunidad. La pregunta sería: ¿Qué tipo de comunidad se formula ante las formas organizacionales y tecnológicas de control de la diferencia? Y el tercer núcleo: ¿Qué tipos de políticas culturales se producen en el presente para estimular la producción cultural y, al mismo tiempo, garantizar el control de los objetos que esa producción está poniendo en primer plano? Desde este punto de vista, uno podría pensar qué lugar tiene hoy la gestión cultural como administración de las diferencias, qué lugar tienen hoy las políticas que enuncian permanentemente el valor del patrimonio, simultáneamente, como un rasgo de cultura nacional –nosotros leemos de "dominio"- y un rasgo de mercantilización de la cultura nacional en el mercado global.

Arte menor en el espacio urbano

Berlín horadada por activistas callejeros

JEAN-MICHEL BASQUIAT, ARBEITEN AUF PAPIER/TRABAJOS SOBRE PAPEL, GALERIE PICTURESHOW, ORANIENBURGER STR. 27, BERLÍN, HASTA EL 23/9.

STAN DOUGLAS, LE DÉTROT/EL ESTRECHO, INSTALACIÓN FÍLMICA, HAMBURGER BAHNHOF - MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, INVALIDENSTR. 50-51, BERLÍN, HASTA EL 1/11.

EL HOMBRE ANÓNIMO QUE PINTA SEIS, INTERVENCIONES ARTÍSTICAS POR EL ESPACIO URBANO, VISTO EN TODA LA CIUDAD DE BERLÍN, DETALLES DESCONOCIDOS.

EDMUNDO BEJARANO, DIE WIEDERERWACHTE KUNSTER BEGEGNUNG/EL RENACIDO ARTE DEL ENCUENTRO, BARRIOS DE STEGLITZ Y KREUZBERG, BERLÍN, TODO EL MES DE AGOSTO Y SETIEMBRE.

Por Timo Berger
(desde Berlín)

Hoy en día todos comenzamos así: se inventa un personaje, una seña inconfundible, una combinación singular de colores y motivos; se sale a la calle en las últimas horas de la noche para dejar signos efímeros por el espacio urbano: pequeños y simples dibujos, cifras, autógrafos en letras ininteligibles, fotocopias de fotos pegadas sobre muros, una dirección web pintada en blanco sobre un señal de tráfico. Todo hemos comenzado así, algunos siguen desarrollando ese lenguaje artístico a la perfección; intervenciones artísticas que se ocupan de esos lugares no sagrados proliferándose sutilmente por sitios dejados, descuidados y devastados. Algunos artistas callejeros procuran afiliarse a la subcultura del graffiti acep-

tando no sólo una determinada iconografía sino todo un estilo de vida; otros se quedan con sus tizos de óleo, con sus markers, con sus pinceles, con su soledad nocturna. En vez de adjuntarse a una banda de jóvenes vestidos de raperos, vagabundan por las calles trasnocheras de la ciudad. Empiezan a desenvolver un lenguaje pictórico que se centra en signos a la vez repetibles y variables (¿será cuestión de Marketing esa necesidad de crear objetos reconocibles?) Basquiat fue uno de ellos, Jean-Michel Basquiat, artista neoyorquino, al que la galería Pictureshow dedica su reciente muestra de trabajos sobre papel. El mito cuenta que Basquiat le llamaba la atención a Warhol, con sus pequeños dibujos que dejaba por las paredes de Nueva York. Basquiat se lo encontró de casualidad y le vendió una postal con un esbozo suyo. A Warhol le gustó la postal y aún más el artista; lo invitó a quedarse en su taller a pintar juntos. Con todo esto comienza otra historia, la del Basquiat, super-estrella de las escena de arte de los principios de los años '80. En el 87 murió de una sobredosis de heroína, no aguantó la soledad de la fama, pero sí que bancaba el aislamiento del artista menor, lo que fue antes del 82, cuando aún paseaba por las calles haciendo pequeños dibujos sobre las paredes con tizos de óleo y color acrílico. Lo que distingue su trazado del graffiti es justo que evita el manierismo de aquéllos; lo que sí tiene que ver es un uso constante de colores fuertes, casi todos primarios. Sus líneas no son claras sino temblorosas, sus motivos son huesos, cráneos, señales de tráfico, coronas, seres humanos, robots. Sus figuritas emergen con un par de rayos, a veces son pintadas a la inversa, como radiografías. El personaje que se inventó Basquiat es en esa

primera época de su trabajo artístico todavía omnipresente. Después desaparece; no obstante, fue ése que llamó la atención de los críticos. Parece que a Basquiat no le gustaba esa reducción que conllevó el rol de Samo. Él como único artista negro (los padres de el son de Puerto Rico y Haití) que ingresó al circuito de la Vanguardia Nueva Yorkina, sólo lo podía hacer asumiendo otro papel, el de Samo. Quería valer por sí mismo, tampoco sólo como artista negro que brindaba así una especie de coartada para ocultar el carácter racista de la escena del arte (la próxima Documenta mostrará si cambió algo del racismo inherente del Arte occidental que siempre se definió en un gesto de defensa contra su propia construcción del Otro, comunmente conotado con el concepto de Oriente.)

El hombre que pinta seis

Debe haber otro excéntrico, obviamente, que recorre la ciudad dibujando. Y lo que deja sobre postes de electricidad, señales de tráfico, carteles y afiches, piedras grandes, tablas de madera, cercado, ventanas o directamente sobre el asfalto, es sólo la cifra seis. El seis tiene siempre más o menos el mismo tamaño, está pintada con una sólo pincelada en color blanca y en su simple trazado conserva aún una fuerte marca de estilo personal como si fuese un autógráfico. Abundan las copias truchas que se delatan rápido: nadie sabe pintar el seis como ese hombre anónimo (al menos su sexo reveló en una entrevista bajo pseudónimo en la TAZ, diario alternativo). Aunque no deja que se sepa su nombre ni paradero, ya es una persona conocidísima en Berlín. Y como los intentos de copia demuestran, tiene adeptos y seguidores. Las citas prueban su notabilidad, las referencias a él también se encuentran en otras manifestaciones de arte callejero: Hay otros artistas que pintan cuadros más grandes que combinan planos expresionistas y formas abstractas con cifras y direcciones web.

Stan Douglas - Le Détroit

El artista canadiense lleva hace dos años un trabajo de investigación sobre el espacio urbano de Detroit, E.E.U.U. Él se ocupa sobre todo

de zonas abandonadas, antiguos areales industriales, plantas de fábricas en ruinas, un teatro transformado en playa de estacionamiento. Su instalación fílmica expuesta en el Hamburger Bahnhof se sitúa en uno de esos nuevos desiertos urbanos de Detroit. Una mujer negra llega en su coche a una casa abandonada y decaída, entra y recorre las habitaciones rebuscando cosas. Después sale de la casa y quiere arrancar su coche, pero el motor no anda más, vuelve a la casa, hace otro recorrido y vuelve al coche. Repetición y variación, elementos de una película escalofriante se mezclan con una búsqueda de identidad. El yo recorre los lugares de la memoria, la mujer negra como una Wiedergängerin, como la vampira de los habitantes anteriores que se busca alimentar de sus objetos dejados, de los artefactos restantes. La técnica de proyección de la película también deja insinuar que el significado del film no se restringe en un plan realista: la pantalla semitransparente está colgada en el medio de la sala, en sus dos lados se encuentran los dos proyectores sincronizados y un poco corridos que dan a la vez la película y su negativo. De tal forma la imagen adquiere una calidad extraña que marca el contorno y que llena los planos de gris, o como dice el artista le brinda a la imagen la capa de la memoria. No se sabe si los acontecimientos están sucediendo en la realidad o en el acto de recordarse. Como la película se repite sin marcar el final del episodio, la/el espectador/a presencia una eterna re-presentación al que él/ella puede interrumpir cambiando la imagen con su sombra. Mientras que la protagonista no puede escapar del loop, el/la espectador/a desarrolla alternativas en su reacción frente a la repetición de ese movimiento vaciado de sentido e intuye las referencias políticas del film.

El Arte del encuentro está por renacer

A contrario de Douglas que muestra el aislamiento existencial de las personas marginadas en las metrópolis, la apuesta de Edmundo Bejarano apunta hacia otra dirección. El poeta y pintor tarijeño, radicado en este momento en Berlín. Steglitz anhela recuperar el arte del encuentro.

Explica en una entrevista: "Muy pocas veces, la

gente de hoy, se da cuenta de que lo esencial de la vida humana no está en que cada uno lo pase, solipsísticamente, a su manera, sino que es importantísimo encontrarse en el medio, juntarse, solidarizarse, vencer un poco el anonimato de las grandes ciudades. No hace falta que haya un movimiento político, basta con dos personas que se cruzan delante de una casa, basta con empezar a hablar. Por eso yo me quedé días enteras afuera en las calles de mi barrio, Steglitz, y después en Kreuzberg, que es el barrio multiétnico de Berlín, y de ahí surgieron encuentros accidentales, gente me empezó a hablar, yo les hablé a ellos y después de cada encuentro dejé una marca. Dibujé una pequeña caricatura de las personas que participaron en el encuentro. Puse los nombres, la fecha y la hora. Al día siguiente una amiga pasaba para sacar fotos. Tengo que admitir que muchas veces yo le empecé a hablar a la gente, porque la

gente al principio no se quería acercarse, pero después de haber visto a otros charlando conmigo, venía más y más gente y yo hasta en un punto no pude dibujar más porque me dolía la mano”.

No ha terminado todavía su acción, por eso, se ven diariamente más dibujos de Edmundo Bejarano en los dos barrios mencionados. Sitios dónde yo encontré sus huellas fueron: un puesto de comida rápida al lado del parque de Görnitz; la pared de una librería de segunda mano de libros en castellano; un banco frente a la biblioteca central de Kreuzberg (Amerikanische Gedenkbibliothek); el puente ferroviario por el río Spree, en la sala de entrada de una escuela de idiomas; el balcón de una estudiante sueca; la fuente en el Oranienplatz; una tienda de ropa fashion en Schlossstraße 151; una discoteca gay cerca del Nollendorfpplatz.

Taller Marco Otero

Clases de pintura
Expresionismo Abstracto

154 493 5500
Palermo Viejo
www.marcootero.com.ar
marcootero@arnet.com.ar
(10-19 hs.)

Observatorio

Nora Dobarro y Horacio Zabala

Seminarios de clínicas de obra
un cruce entre la innovación y la tradición
un foro de discusión de fronteras abiertas
una elección libre y responsable

ndobarro@yahoo.es
hhhorus@hotmail.com
encuentro informativo: jueves 1º de
noviembre a las 20.30 hs.
Reconquista 890 2º B. Bs. As.4313-2892

Cursos de Historia del Arte

Lic. Laura Batkis

4777-8915
laurabat@ciudad.com.ar
Cerviño y Sinclair

Pequeño Daisy Ilustrado

Definiciones cortas e inconclusas

Por Diana Aisenberg

Al que guste colaborar: busco definiciones citas acercamientos explicaciones reflexiones pistas recetas acerca de cualquiera de estas palabras Muchisimas gracias Diana Aisenberg, feliz 2001.

Escribir a daisy@2vias.com.ar. Toda participación es bienvenida.

afecto

* medio de conocimiento y signo de mediación en el cual algo se manifiesta.

Alberto Brandt

* maldito venezolano que perteneció al grupo neo-dada de su país El Techo de la Ballena, el cual se conectó con el mundillo literario de izquierda porteño a través de Aldo Pellegrini. Vivió en París, N.Y y Londres (la ruta Dior) y murió prematuramente al final de los 70.

autodidacta

* El saber de los autodidactas denota siempre una característica un tanto pesada y unilateral.

I Ching

automatismo

* sin conciencia reflexiva ni discernimiento.

autorretrato

* espejo de varias caras. Autobiografía.

* la compleja historia del autorretrato o, de modo más exacto, del género del autorretrato. desde los graffiti de los artesanos en los arquitecturas medievales hasta la autopresentación de un Giotto o de un Fra Angélico entre los espectadores de una escena bíblica, desde Rembrandt hasta Picasso, implica deslizamientos radicales e intentos de equilibrio en las identificaciones de lo que es carnal y lo que es espiritual, de lo que es público y lo que es privado en la persona. Rudolf Steiner, el animal del lenguaje.

bibliografía

* sitio donde se invocan las obras de otros, como último recurso para justificar la de uno.

bidimensión

* chato que no tiene volumen.

calidad

* cantidad.

* movimiento de cintura.

caos

* generalmente se piensa que caos tiene que ver con desorden, esto no es correcto, de hecho es casi lo opuesto. Caos se relaciona, mas exactamente, con impredecibilidad.

casa

* un lugar a donde no haya problema ¿crees que existe un lugar como ese, Toto? Tiene que existir. No es un lugar a donde puedas llegar en barco, o en tren, esta lejos, muy lejos, mas allá de la luna, mas allá del arco iris.

DOROTHY, en el Mago de Oz (1939)

certeza

* la verdad es falseable, cuestionable, la certeza no.

* hemos conseguido la maravilla de andar certeramente por caminos inciertos.

José Antonio Marina

* la experiencia es madre de toda certeza.

Leonardo da Vinci

concepto

* significados que la inteligencia profiere.

conclusión

* es la paradoja misma de una presencia ausente, de una presencia realizada gracias a una ausencia. Artefacto plenamente cultural.

compulsión

* se diferencia de la impulsividad porque es una acción reflexiva que va acompañada de lucha interna.

José Antonio Marina

contorno

* límite de la figura.

control

* la mejor forma de controlar a una oveja o una vaca es darles una extensa pradera.

* seguir reglas no significa estar bajo control.

Susuki, Mente de principiante

cubo

* doce aristas, seis caras, tres ejes, y un centro.

Símbolo esotérico: el mundo.

disciplina

* delimita el objeto de estudio. Se multiplican

con el desarrollo de la humanidad.
 encuadre
 * determinación del punto de vista.
 enfoque
 * "allí donde varias señales se disputen nuestra atención no sabremos donde mirar primero y de nuevo nos sentiremos inquietos, sin que nuestra mirada logre encontrar reposo(..), buscamos un enfoque"
 Gombrich, El Sentido Del Orden, Colección debate, pag.121
 factura
 * hay buena y hay mala.
 * grado y calidad en la terminación de la obra.
 falo
 * "miembro inspirador de ternura"
 L. Bourgeois, Memoria y arquitectura, Cuaderno Didáctico, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía.
 feo
 * ver: El jorobado de Notre Dame.
 * lo absurdo lo discordante, se vuelve "bello".
 fucsia
 *arbusto de flores colgantes, rojo violáceas, originario del norte de Sudamérica, que el explorador Charles Plumier llamó así en 1693, en homenaje a Leonhard Fuchs, afamado botánico alemán del siglo XVI. La materia sintética es la fucsina cuyo color y correspondiente anilina llevan también el nombre de magenta y solferino.
 happening
 * "milenios de hacer arte y ciencia transformarán finalmente la tragicomedia de la vida en un happening", Gunther Stent. Marshall Berman, Todo Lo Sólido Se Desvanece En El Aire, La Experiencia De La Modernidad.
 idea
 * trata a tus ideas como a huéspedes. Lao Tse
 ignorancia
 * mi (la) ignorancia supera la capacidad de mi (la) propia imaginación.
 irrealidad
 * suma de trayectos posibles dibujados en la realidad.
 jurado
 * juro que no los entiendo.
 logro
 * el logro de lo no logrado y el logro de lo ya lo-

grado.
 láser
 * son las siglas de "Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation" (amplificación de luz estimulada por emisión de radiación, en inglés).
 literatura
 * José Antonio Marina: manual de educación sentimental.
 * según Blanchot es el derecho a la muerte.
 límite
 * los límites son nuestra condición. Empezamos a morir cuando nacemos.
 * los artistas irrumpen los límites, no para agruparse y conformar nuevos límites, sino para encontrar el límite siguiente.
 mainstream
 * tendencia dominante de carácter temporal y mutable.
 mancha
 *(...) Horacio se había quedado mirando una mancha de sol que tenía en la manga del saco: al retirar la manga la mancha había pasado al vestido de María como si se hubiera contagiado.....
 Felisberto Hernandez, Las Hortensias.
 mapa
 * representación gráfica, a escala, de la Tierra o parte de ella en una superficie plana.
 * Internet es el nombre de un nuevo mapa geográfico.
 maquillaje
 * el maquillaje del alma no enamora porque el sentimiento no se puede falsear con constancia; solo se consigue mortificar el cuerpo y el saldo es una tristeza mas honda que la tristeza de partida.
 marco
 * organización del conocimiento.
 * parte institucionalizada en la codificación de textos
 * los cuatro costados de un marco están entre las partes mas importantes del cuadro.
 Henri Matisse
 * Tenía que detenerla, limitar su desquiciado desborde. Un marco, cómo no me había dado cuenta antes, necesitaba un marco, era tan obvio que no me podía perdonar la omisión, una joya se guarda en un cofre, una mascota en su jaula, un cuadro se enmarca.

Felisberto Hernandez

milagro

* no es lo que sucede contrariando a la naturaleza sino a lo que nosotros conocemos sobre ella. misterio

* preferiría seguir siendo un misterio. No me gusta explicar mis motivaciones. Si lo hago es cada vez de un modo diferente y soy intencionalmente contradictorio".

Warhol

mito

* en el Diccionario Filosófico de Voltaire no se consigna la palabra mito. Si Voltaire se hubiese decidido por incorporar el término en cuestión, éstas hubieran sido sus palabras vecinas: milagros, misa, Moisés y moral.

neo

refrito

nihilismo

* Nada de nada:

es todo.

Así te quiero, nada.

¡Del todo!...

Para nada.

Oliverio Gironde

objetividad

* consenso suficientemente amplio sobre la veracidad, existencia u ocurrencia de un hecho u objeto.

* confianza colectiva en el sentido de una cosa. pastiche

* repetición neutral de una mueca una estatua ciega una ironía vacía(en el modernismo el estilo era único, como el cuerpo propio) ahora se practican las colecciones de fragmentos la práctica fortuita de lo heterogéneo lo fragmentario, lo aleatorio.

percibir

* tener o poseer instantáneo.

plástica

* que se puede moldear.

* contrario de elástico, lo plástico es una materia que se transforma, lo elástico cambia de forma, pero retorna a su modo original.

ruido

* obstrucción del paso del aire en la faringe; zumbido.

* pérdida de información.

* mala transmisión

sinchronicidad

* cuando sucede una cosa, hecho, pensamiento, invento por lo menos. en dos lugares, o en

dos personas al mismo tiempo

sexy

* todos los animales en general son sexys, yo hice una serie de cuatro fotos dedos langostas cogiendo en un maizal, en córdoba, las fotos fueron tomadas con intervalos de ponele cinco segundos; las langostas estaban quietas, pero ¿sabes qué era lo único que aparece en las fotos en diferentes posiciones, con movimientos regulares?... las antenas del macho. Los bichos estos tenían colores verde, rojo, amarillo, negro, se los veía sexys , inmóviles, posados sobre una hoja de maíz, una de las miles que los rodeaban.

Luego en Tucumán saqué una foto de dos moscas cogiendo, no te puedo decir que se los veía sexys, pero estaban a full.

talento

* (...) tienes talento, y el talento es el don más valioso que nos concede Dios. No lo malogres. Investiga y estudia todo lo que ves, reprodúcelo con tus pinceles, pero procura encontrar en cada cosa su sentido interno y, más que nada, afánate por descubrir el gran misterio que es la creación. Bienaventurado el elegido que llega a penetrarlo. Gogol, El Retrato.

técnica

* la técnica no puede resolver ningún problema, sino las personas que dirigen la técnica.

* instrumento para sustentar el optimismo.

* el pensar técnico se ha vuelto en nuestros días, ideología dominante.

* voluntad de dominio.

universal

* caminar, comer, reír, hacer arte.

* la tristeza, el dolor.

vergüenza

* sentimiento que nos lleva a bajar la cara para eludir la mirada del otro.

zapping

* surfear por la información.

En la construcción de estos términos colaboraron, Christian Ferrer, Daniel Trama, Eli Sirlin, Ernesto Ballesteros, Gabriela Grangel, Graciela Hasper, Lux Lindner, Marcelo de la Fuente, Mariela Scaffati, Marina De Caro, Marina Rubino, Martín Kovensky, Nazarena Pereira, Pablo Ziccarello, Silvana Franzetti, Vanesa Sacca, Víctor Winograd.

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

Cartas de lectores

La caída de la metáfora: cuando lo real se adueña de la escena

Quiero debatir la absurda teoría de que el reciente atentado terrorista a las Torres Gemelas sea "la mayor obra de arte que haya existido jamás". Esa burda creencia revela, por lo pronto, una doble ignorancia: de la historia del arte y de la historia de la violencia (puedo remitir bibliografía, si lo desea). Al crítico de arte de La Nación que reivindica semejante idea le preguntaría por qué "olvida" interpretar los hechos que tan prolijamente describe. ¿Acaso no entendió que las "violencias" de las vanguardias históricas renovaron los códigos de comunicación y que fueron aventuras de espíritus libres y no actos destructivos en sentido literal? Los artistas sublimaron su intolerancia en obras maravillosas y sus rupturas aceptaron un orden simbólico. Nunca produjeron la destrucción concreta de personas, ni nada comparable al mencionado acto de barbarie. Es increíble que diferencias tan elementales deban ser recordadas. Cada expresión artística utiliza su propio lenguaje, pero todas, se valen del "como sí" del arte y elaboran una ficción. La materia prima que nutre al artista la podemos rastrear en la sociedad y su contexto histórico, político, cultural o religioso, pero la clave para que una obra de arte funcione como tal, es la creación de metáforas. La concretización de la violencia en un acto destructivo nunca logra consumir una experiencia artística. Aunque los medios organicen una "mise en scene" con los aviones atravesando las torres, los infelices arrojándose al abismo, las llamas consumiéndolo todo, frente a los cuerpos desgarrados de las víctimas se produce una violenta caída de la metáfora. La escena de la violencia excede los dominios del arte. Son lugares infranqueables, puntos de opacidad donde lo simbólico se detiene. El arte se define por la búsqueda de producir sentidos, y se valora de acuerdo a su intensidad formal y ética. La belleza es un velo, un disfraz, una elaboración

metafórica que opera al borde del caos, y el artista con su trabajo le otorga forma, palabra, imagen, sonido...

Corinne Sacca Abadi

(crítica de arte)

corinne@sinectis.com.ar

R. de r.: el que dijo los de la obra de arte no fue ningún crítico de La Nación, fue Karlheinz Stockhausen

Queridos amigos de ramona:

Soy Martin Calcagno, escultor y este mes estoy exponiendo en la muestra colectiva "naturaleza artificial", en la Casona de los Olivera, Parque Avellaneda. Me llego la info que estuvieron por la muestra sacando fotos de la exposicion e intento entrar en su pagina para ver si habian sacado algún artículo. Les comento que me fue imposible. Por favor mandenme la direccion de su pagina (a lo mejor yo la tengo mal) o contestenme si es que no sacaron ninguna nota.

Espero que mi trabajo les haya gustado (realicé una instalacion con un perro embalsamado) y aprovecho la oportunidad para decirles que el 14 de noviembre voy a realizar una exposicion individual de escultura en el Palais de Glace. Creo que va a ser bastante importante y me gustaria que ustedes estuviesen.

No los molesto mas y ¡fuerza Ramona!

gracias por su tiempo

Martin J. Calcagno

R. de r.: entrá www.cooltour.org/ramona y si, me encantan las instalaciones con perros embalsamados, pero los de la Casona no nos quisieron prender la luz de la instalación.

Sres. editores de ramona:

Fui invitada a colaborar en el n° 17 de ramona, presentándoles un artículo que titulé "El reloj peronista: la política y sus imágenes". Al ver la revista, me encuentro con la sorpresa de que el

título del artículo ha sido cambiado por "Chalecitos kitsch, columnas dóricas y Le Corbusier", sin haber sido consultada al respecto.

Si hubiera sabido que los editores acostumbraban cambiar los títulos de los artículos, no habría colaborado con ramona, ya que no puedo avalar tal falta de consideración hacia los autores. En el caso de mi trabajo, el cambio de título introduce un problema adicional en la lectura del artículo, ya que el párrafo inicial del mismo hacía referencia al título original. Por consiguiente, el cambio de este último dejó sin sustento la forma en que había elegido presentar el tema.

Les solicito que den a publicidad esta aclaración, al menos en el correo de lectores de ramona, ya que la torpeza editorial de la revista no sólo perjudica mi trabajo sino que involucra a los lectores.

Anahi Ballent

R. de r.: Si, Anahí, ya tuve este problema en el número 2, 5, 6, y 12. Ya perdí varios amigos por esa misma causa. Por eso pensaba que ya todos los colaboradores conocen las mínimas reglas editoriales de ramona. Muchas disculpas.

ramona semanal 17.1

Muito obrigado pelo envio de Ramona.

Abraxas

Floriano Martins

Agulha - Revista de Cultura

<http://www.agulha.cjb.net>

floriano@secrel.com.br

<http://florianomartins.cjb.net>

Hola

Adherimos de manera permanente a Ramona.

Lectores silenciosos pero fieles.

Gracias por mantenernos a los diseñadores del estudio atentos a las tendencias.

Lucas López
de PumpDiseño

R.de r.: Adherido y fieles, son para casarse, chicos...

Querida ramona

Quisiera saber si se pueden obtener los números del 1 al 14 de Ramona, en papel, y también cuanto cuesta.

Los felicito por la iniciativa, la continuidad y la constancia en el proyecto, que muestra un cambio en la tradición efímera de las grandes propuestas.

Suerte

Chempes

R.de r.: del 1 al 12 están en libro (\$25) y luego, cinco pesos cada número, en Fundación Start

queridos amigos

muchas gracias por enviarme el maravilloso work art you do

EL ARTE TIENE LA COSTUMBRE DE ECHAR A PERDER TODAS LAS TEORIAS ESTETICAS Y YO AGREGO..... hay muy buenos pintores muy buenos escultores pero pocos artistas ARTE ARTEW ARTE PARA TOOOOOS LA MEJOR ONDA Y THANKS A LOT marta minujin

R.de r.: ¿No te querés suscribir?

Querida ramona:

Cosas para aclarar entre Jacoby y Lo pérfido (perdón pero no me anda bien la barra del espaciador)

Después de leer la pelea entre Uds. en Radar Libros deseo decir algunas cosas sobre cues-

tiones que están demasiado claras y de las otras.

Sí, mi estimado Jacoby. Ud. está fuera de la Historia. ¿No se enteró los cursos que dicta la U.B.A. para el área?. ¿Cómo se llaman? ... de gestión cultural. Y es evidente. Hay que ser gestor para cumplir con todos los requisitos que hacen falta para convertirse en protagonista de la cultura argentina, según sus palabras. Pero le doy un consejo, hágalo rápido al curso antes de que la privaticen. Mas vale una Universidad arancelada en mano que cien Universidades Privadas volando.

Le voy aclarando que la idea de que poetas, escritores, artistas, críticos e historiadores se conviertan en "proveedores del estado" (las minúsculas son una sutileza) es justamente esa.

Su duda de que si "los protagonistas de la cultura independiente" deben financiar al Estado durante doce meses lo que cobrarán con suerte... es injustificable. Ni con suerte lo van a cobrar y si no me cree le presento algún amigo proveedor del estado que le cuenta. ¿Patacones acepta?. Y una cosa imperdonable, Jacoby, ¿cómo va a ir a molestar al Señor Secretario de Cultura y Medios de Comunicación para mangarle un subsidio para su revista con dineros que son de todos los argentinos? ¿No ve que después lo anda desparramando por ahí?.

Al señor Lo pérfido le digo que estoy harto de los que analizan y no hacen lo que deben. No me alcanza que me digan que "basta analizar los subsidios entregados en la última gestión menemista". Quiero el responsable, con nombre y apellido. ¿De quien habla, de Jorge Asís?. Y si lo que hizo es digno de denunciar, hágalo con las pruebas en la justicia porque le aclaro que como responsabilidad, si tiene las pruebas y no las ejecuta, Ud. está faltando a sus deberes como funcionario público. Y yo como ciudadano necesito saber en que se gastan los fondos públicos, por

esto del déficit cero, vio. Hablando de ese tema, me gustaría saber cuanto cobra el jurado porque se habla de cifras, de montos asignados, pero ese dato me falta.

No es su caso "codearse con los grandes grupos (supongo que editoriales) y salir en las fotos con los escritores de best sellers" ni tampoco "legitimar el status quo".

¿Sabe como se terminan "las injusticias del mercado editorial y el abandono de la literatura argentina"?. Cuando deje de salir en las revistas cholulas (el otro día lo vi en una mientras esperaba turno en el dentista), cuando use en su lenguaje menos palabras inglesas para expresar sus posturas (le recomiendo la hamburguesa de pollo y ni espere que le diga donde) y cuando el Estado por Ud. representado tenga políticas culturales públicas y POPULARES (perdón por el término). Cuando el Estado sea proveedor de poetas, escritores, artistas, críticos e historiadores y no viceversa.

Creo haber escuchado alguna vez que " en este país o diagrama el Estado o diagraman los Monopolios". Y sí, seguramente me dirá que soy un nostálgico de los 70. Pero prefiero eso a pertenecer a sus antecesores menemistas o a sus seguidores, que si de legitimar el status quo hablamos, firmaron el Pacto de Olivos. Ud. dirá quién carajo es este que me escribe. Apenas soy un escritor de tiempo compartido que tuvo el honor de estar invitado en Santiago de Cuba a algún Congreso Internacional de Poesía y también integrante (como escritor) de un grupo latinoamericano de Muralistas con sede en México, países ambos que destinan recursos del Estado para que la cultura de sus países trascienda las fronteras hacia una hermandad latinoamericana.

Fernando Arrizurieta

noviembre - diciembre

Ostromujoff, Mónica	Alfredo Cattaldo	Pinturas	24.10 - 24.11
Di Camozzi, Fabhio	Alianza Francesa (Centro)	Peluche y otros	17.10 - 12.11
Fractman, Margarita	Alianza Francesa (Centro)	Fotografías	31.10 - 30.11
Jorh	Alianza Francesa (Centro)	Historieta	31.10 - 30.11
Aramonti, Gori, Lehmann, Cabriada,			
Negróni, Nakamura, Pita, otros	Alianza Francesa (Centro)	Técnicas varias	31.10 - 30.11
Wajntrob, Lia	Alicia Brandy	Técnicas varias	18.10 - 10.11
Kapustin, Marta	Arcimbolo	Acrílicos	25.10 - 3.11
Mortarotti, Marcello	Arguibel	Fotografías	25.10 - 4.11
De Monte, Claudia	Arguibel	Objetos	7.11 - 30.11
La Padula, Pablo	Arte x Arte	Técnicas varias	3.11 - 15.12
Abadi, Solange	Arte x Arte	Fotografías	3.11 - 15.12
Schmidt, Sergio	Auditorium de Quilmes	Artes Plásticas	26.10 - 17.11
Svensen, Jan	Auditorium de Quilmes	Grabados	24.11 - 12.12
Agote, Cachorro	Bambú Café	Pinturas	6.9 - 3.11
Kovensky, Martín	Beckett	Arte Digital	9.10 - 5.11
Subosky, Carlos	Belleza y Felicidad	Técnicas varias	6.10 - 7.11
Inchausti, Agustín	Belleza y Felicidad	Pinturas	6.10 - 7.11
Scaffatti, Mariela	Belleza y Felicidad	Instalación	29.10 - 7.11
Nicolás Domínguez Nacif	Belleza y Felicidad	Instalación	10.11 - 10.12
Fernanda Laguna	Belleza y Felicidad	Técnica mixta	10.11 - 10.12
Andrés Sobrino	Belleza y Felicidad	Técnica mixta	10.11 - 10.12
Calvo, Eugenia	Bis Rosario	Fotografías	18.10 - 10.11
Cava, Hugo	Bis Rosario	Arte Digital	18.10 - 10.11
Dauría, Teresa	Bis Rosario	Impresiones	15.11 - 13.12
Batistelli, Leo	Bis Rosario	Cerámica y fotos	15.11 - 13.12
Londabaire, Lopez, Pastorini,			
De Loof, Rios, Balbuena, Goldenstein,			
Goldstein, Pinta, Laguna, Bejerma,			
Pavón, Lezano, otros.	Boquitas Pintadas	Técnicas varias	20.10 - 20.12
Rosenthal, Martín	British Art Center	Técnicas varias	3.10 - 28.11
Ziccarello, Pablo	Brodersohn-Martinez	Fotografías	18.10 - 16.11
Palacio, Bustos, Britos, Daghero,			
Buede, Colombo, Alessio, otros	Casa 13	Técnicas varias	12.10 - 12.11
Crusate, Lauga, Castillo, Fontes,			
Espósito, Giarcovich, Mercado, otros	Casa Cabrera	Pinturas, fotografías y objetos	15.11 - 24.11
Fernández, Soledad	CC Borges	Fotografías	8.10 - 4.11
Colección Arxiu Nacional e Catalunya	CC Borges	Técnicas varias	11.10 - 4.11
Pequeños y jóvenes creativos	CC Borges	Técnicas varias	30.10 - 6.11
Artistas varios	CC Borges	Gráfica	5.11 - 19.11
Gruneisen, Isabel	CC Borges	Pinturas	8.11 - 25.11
Hoppe, Sánchez, Arcos, Brantmayer,			
Vial, Del Piano, Montes y Flores	CC Borges	Fotografías	8.11 - 25.11
Goy y Marazina	CC Borges	Grabados	15.11 - 2.12
Bonadeo, Victoria	CC Borges	Instalación	8.11 - 2.12
Luh, Wolfgang	CC Borges	Esculturas	15.11 - 3.12
Expo tipoGráfica I buenosAires	CC Borges	Gráfica	5.11 - 5.12
Berni, Antonio	CC Borges	Técnicas varias	16.10 - 30.12
Juan, Andrea	CC Recoleta	Video instalación	4.10 - 4.11
Cómic e ilustración Injuve 2000	CC Recoleta	Historieta	11.10 - 4.11

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

Artistas varios	CC Recoleta	Pintura y gráfica	22.11 - 11.11
Pollini, Luis	CC Recoleta	Pinturas y Dibujos	18.10 - 11.11
Gamarra, Jorge	CC Recoleta	Esculturas	25.10 - 11.11
The Beitler Foundation	CC Recoleta	Textos , Fotografías	1.11 - 18.11
Capurro, Juan Carlos	CC Recoleta	Pinturas	1.11 - 18.11
Camporeale, Sergio	CC Recoleta	Pintura y textos inéditos	10.10 - 18.11
Viola, Osvaldo Walter	CC Recoleta	Pintura	9.11 - 23.11
Raynaud, Jean Pierre	CC Recoleta	Instalación	25.10 - 25.11
Daskal, Ana María	CC Recoleta	Grabados	1.11 - 25.11
De La Orden, Fernando	CC Recoleta	Fotografías	1.11 - 25.11
Meana, Héctor	CC Recoleta	Pinturas	9.11 - 25.11
Trotti, Griselda	CC Recoleta	Pinturas	9.11 - 25.11
Concurso Médicos pintores	CC Recoleta	Pinturas	8.11 - 25.11
Madanes, Edgardo	CC Recoleta	Instalación	1.11 - 25.11
Artistas varios	CC Recoleta	Textos - Fotografías	15.11 - 2.12
Brodsky, Marcelo	CC Recoleta	Textos - Fotografías	15.11 - 2.12
Díaz Rinaldi, Alicia	CC Recoleta	Técnicas mixtas	22.11 - 16.12
Concurso fotográfico Metrovías	CC Recoleta	Fotografías	29.11 - 16.12
Artistas varios	CC Recoleta	Fotografías	29.11 - 16.12
Artistas varios	CC Recoleta	Técnicas varias	29.11 - 16.12
Camporeale, Vandamme	CC Rojas	Técnicas varias	10.10 - 3.11
Ainbinder, Alicia	CC Rojas	Fotografías	10.10 - 5.11
Ajler, Ricardo	CC San Martín	Pinturas, fotos y objetos	4.10 - 4.11
Larminat, Isabel	Cecilia Caballero	Pinturas y grabados	17.10 - 15.11
Salgueiro, Adrián	Club Creativo	Fotografías	7.10 - 2.12
Corriarena, Bengoechea, Demirjian, Alvaro, Roux, Melcon, Astica, Alisio, Cernadas, Elia, Bobbio, Iniesta, otros.	Costa Salguero	Técnicas varias	22.11 - 24.11
Jitrik, Magdalena	Dabbah Torrejón	Pinturas	8.11-15.12
Macció, Rómulo	Daniel Maman	Pinturas	1.10 – 14.11
Restany, Pierre	Daniel Maman	Presentación libro	19.11: 19.30
Laborde, Isabel	Daniel Maman	Pinturas	27.11-20.12
Iommi,Quin	Del Infinito	Técnicas varias	3.10 - 3.11
Reyna, Martín	Del Infinito	Pinturas	8.11 - 8.12
Schneider, Karín	Duplus	Nuevos medios	5.10 - 2.11
Rolla, Marco Paulo	Duplus	Técnicas varias	13.11 - 14.12
Muestra Colectiva	E. Nacional de Fotografía	Fotografías	2.11 - 5.12
Muestra Colectiva	E. Nacional de Fotografía	Fotografías	2.11 - 5.12
Fernández, Silvia	El Gato Viejo	Esculturas y grabados	19.10 - 16.11
Milano, Mauricio	El Gato Viejo	Esculturas en chatarra	19.10 - 16.11
Luna, María Elisa	El Gato Viejo	Pinturas	19.10 - 16.11
Tavolini, Alejandra	El Pasaje	Pinturas	17.10 - 17.11
Bodini, Ana	Elsi del Río	Pinturas	9.10 - 9.11
Grupo Isidro Miranda	Elsi del Río	Objetos	6.11 - 20.11
Mayol, Lluç	Espacio Vera	Pinturas	12.10 - 12.11
Artistas varios	Espacio Esmeralda	Arte Digital	16.11 - 16.12
Jobke, Fernando	Espacio Río	Electroacústica	10.10 - 10.11
Martínez, Constanza	Espacio Río	Diseño textil	10.10 - 10.11
Barílaro, Javier	Espacio Vox	Fotografías	19.10 - 19.11
Mittag, Miguel	Espacio Vox	Dibujos	19.10 - 19.11

Caterbetti, Jorge	Filo	Técnica del quemado	16.10 - 11.11
Bueno, Rafael	Filo	Fotografías	20.11 - 9.12
Forcadell, Lardiés, Ueno	Fundación Klemm	Fotografías	16.10 - 16.11
Borja, Charly	GD Galería de Arte	Fotografía y arte digital	2.11 - 12.11
Hasper, Gachi	ICI	Instalación y fotos	16.10 - 16.11
Luna, Mariano	Imaginario Cultural	Pinturas	10.10 - 10.11
III Feria "Arte Córdoba 2001"	Jockey Club	Técnicas varias	31.10 - 5.11
Masvernat, Julia	Juana de Arco	Técnicas varias	9.10 - 9.11
De Caro, Aisenberg, De Sagastizábal, Mangiante, Stupía, Ballesteros, Kovensky, Ranzoni, Gallinari, otros,	La Casona de los Olivera	Dibujos	3.11 - 9.12
Galera, Celina	La Nave de los sueños	Técnicas varias	26.10 - 3.11
Di Capua, Nino y O'Connor	La Nave de los sueños	Pinturas	9.11 - 16.11
Porta, Carla	La Nave de los sueños	Pinturas	16.11 - 23.11
Biasioli, Natalia	La Nave de los sueños	Pinturas	23.11 - 30.11
Amenedo, Gustavo	La Nave de los sueños	Pinturas	30.11 - 7.12
Segura, Cristian	MAC de Bahía Blanca	Objetos	6.10 - 14.11
Lozza, Nigro, Silva, Wells y otros.	MACLA (La Plata)	Técnicas varias	16.10 - 16.11
Colección Constantini	MALBA	Técnicas varias	20.9 - 1.11
Gonda, Tomás	MamBa.		20.8 - 28.11
Paternosto, Cesar	MamBa.	Instalación	31.10 - 30.11
Basilico, Gabriele	MamBa.	Fotografías	31.10 - 2.12
Museo Nacional de Bellas Artes	MNBA	Libros	11.10 - 11.11
Rodin	MNBA	Esculturas	16.10 - 16.11
Artistas contemporáneos argentinos	Museo Castagnino (Rosario)	Indumentaria y arquitectura	21.9 - 21.12
Artes decorativas de los s XIV al XX.	Museo de Artes Decorativas	Mobiliario, pintura,	10.1 - 10.12
Colecciones Zubov,			
Asinari Di Bernezzo y Errázuriz Alvear	Museo de Artes Decorativas	Miniaturas	10.1 - 30.12
Artistas textiles	Museo de Artes Decorativas	Ponchos	24.10 - 25.11
Artistas varios	Museo de la Ciudad	Fileteado	1.10 - 31.12
Artistas precolombinos	Museo Etnográfico	Objetos	30.8 - 30.12
Arrechea, Horacio	Ombak	Pinturas y objetos	10.10 - 3.11
Doberti, Kirnos, Plúas, Rudolf, Weiss	Pabellón 4	Técnicas varias	30.10 - 19.11
Fader, Fernando	Palais de Glace	Pintura y textos inéditos	3.10 - 25.11
Diciervo, Jorge	Palatina	Dibujo, escultura y pintura	24.10 - 12.11
Tucker, William	Parque de la Memoria	Esculturas	30.4 - 30.11
Belgrano, Nottage, Spinadelli	Plaza Defensa	Pinturas y esculturas	5.10 - 2.11
Ortigueira, Jorge	Praxis	Pinturas	16.10 - 10.11
Cugnasco, Pietro	Quitapesares	Fotomontaje digital	3.10 - 10.11
Testa, Clorindo	Ruth Benzacar	Técnicas varias	3.10 - 3.11
Luján Abram	Ruth Benzacar	Técnicas varias	3.10 - 3.11
Harte, Pombo, Suárez IV	Ruth Benzacar	Técnicas varias	7.11 - 7.12
Gallinari, Adrienne	Ruth Benzacar	Técnicas varias	7.11 - 7.12
Zuik, Martha	Samotracia	Pinturas	22.10 - 13.11
Amengual, Alvaro	Sara García Uriburu	Pinturas	24.10 - 17.11
González, Corujo, Cusenza	Sonoridad Amarilla	Luces	20.10 - 18.11
Gargano, Germán	Sylvia Vesco	Pinturas	15.10 - 17.11
Gorriarena, Carlos	Sylvia Vesco	Tinta y técnicas mixtas	19.11 - 10.12
Werthein Rousseaux, Ana Lía	Tobago Cigar & Arts Caffè	Pinturas	23.10 - 30.11
Bottaro, Silvina	Van Riel	Pinturas	16.10 - 10.11
Chiesino, Kantor	Virasoro	Pinturas	18.10 - 18.11
Curatella Manes, Pablo	Zurbarán	Pinturas	7.11 - 7.12
Genovés, Graciela	Zurbarán Alvear	Pinturas	25.10 - 19.11

direcciones

Alfredo Cattaldo	Ricardo Gutiérrez 4426	
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alicia Brandy	Charcas 3149	
Arcimboldo	Reconquista 761 PB 14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 16-00
Arte x Arte	Vuelta de Obligado 2070	LU-LU: 14-20; MI cerrado
Auditorium de Quilmes	H.Yrigoyen esquina Garibaldi	LU-SA: 17-20
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
Brodersohn-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
Casa 13	Belgrano y Pasaje Revól	
Casa Cabrera	Cabrera 3653	
Cecilia Caballero	Suipacha 1151	LU-VI: 11-13, 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-FER : 10-21
Centro Cultural Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 10-22
Centro Cultural San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Club Creativo	Montevideo 1161	
Costa Salguero	Pabellón 6	JU-SA: 15-22
Daniel Maman	Av. Del Libertador 2475	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1º2	LU-VI: 11-19
El Gato Viejo	Av. del Libertador 405 Galpón 1	LU-VI: 10-15; SA: 11-15
El Pasaje	Cordoba 954 Pasaje Pam	LU-VI: 9-13-16-20
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Escuela Nacional de Fotografía	Bulnes 1383	
Espacio Vera	Vera 431 2ºA	
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9ºC	MA-SA: 14-20
Espacio Río	Alicia M. de Justo 1848 PB13	
Espacio Vox	Zeballos 295	
Filo	San Martín 975	LU-LU: 12-0
Fundación Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
GD Galería	San Luis 3316	LU-DO: 15-20
ICI	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
Imaginario Cultural	Guardia Vieja y Bulnes	
Jockey Club	Av. Gral. Paz y Colón	
Juana de Arco	El Salvador 4762	LU-SA: 11-20
La Casona de los Olivera	Lacarra y Directorio	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La Nave de los sueños	Moreno 1379 2º	
Museo de Arte Latinoamericano	Calle 50 e/6 y 7	
MAC de Bahía Blanca	Sarmiento 450	
Museo de Artes Decorativas	Av. del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-JU-DO: 12-19:00; MI: 12-21
MamBa	Av. San Juan 350	MA-SA-FER: 10-20; DO: 11-20
Museo de la Ciudad	Alsina 412	LU-VI: 11-19; DO: 15-19
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-21
MNBA	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Ombak	Nicaragua 5888	LU-VI: 14-20
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Parque de la Memoria	frente al Carrito 57	
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
Samotracia	Beruti 3733	LU-VI 10-13, 16-20; SA: 10-13
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 PB	
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	
Sylvia Vesco	San Martín 522 1ºA	MA-VI: 12-2; SA-DO: 17-2
Tobago Cigar & Arts Caffè	Alvarez Thomas 1368	MA-SA:14-20:30
Van Riel	Talcahuano 1275	
Virasoro bar	Guatemala 4328	
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-DO: 11-21
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU-DO: 11-21

Editorial

Los poemas y textos de Antonio Berni que abren éste número son poemas a otra Ramona, pero no me da celos. Supuestamente irían al número 1 de mi revista.

Pero todo lleva su tiempo. Debían cumplirse 20 años de la muerte de Antonio para que se pudieran publicar y aquí están, para el aniversario.

Qué me importa si los poemas son excelsos o no. Son poemas de amor y eso me basta.

Amor, detestación, obsesión, ambición, desapego, inteligencia, desprecio, intensidad. No sé qué es el arte. No lo sabemos.

Pero sí pienso que no es, que no debe ser, que no puede ser una ocupación entre tantas. El arte demanda un exceso de cualquier signo.

En estos días también se abrió la muestra de los "monstruos" de Berni (entre ellos alguna Ramona pero no me ofendí). Allí Berni tomó los materiales que ya habían utilizado los informalistas italianos y los "destructivos" argentinos, es decir, desechos, basura. Usó esa basura más allá del mal gusto, más allá del ridículo.

No sé si son obras excelsas. Son obras de amor detestación, obsesión, ambición, desapego, inteligencia, desprecio, intensidad y eso me basta.

Berni no fue el primero en hacer arte

con residuos y tampoco el último. Hace dos semanas Damien Hirst inauguró una instalación en una galería de Mayfair, Londres, pero la misma noche de la inauguración el encargado de la limpieza la destruyó pensando que habrían bebido demasiado y por eso estaba todo tan desordenado y lleno de puchos y vasitos de plástico. Por suerte el señor de la limpieza no había tirado todo, de manera que, más o menos, pudo rehacer la instalación que Hirst firmó de inmediato entre contorsiones de risa.

Algo similar le había sucedido en Ulm a Joseph Beuys con el envoltorio de un pan de manteca enchinchado en la pared con el que unos pintores (de brocha gorda) hicieron un bollito.

Estos cuentos no tienen moraleja, salvo que no es sencillo reconocer cuando la basura se torna arte.

Quizás sea más fácil ver cuando el arte es basura, pero en ese caso nadie lo tira.

En esta edición también se trata sobre otros monstruos, de aquí y de allá, y de la contribución del arte para que el silencio no nos ensordezca del todo.

Y como siempre: voces de artistas, textos de artistas, caprichos de artista.

Arte hasta hartarte.

cariños, ramona