

ramonzhina 26

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

buenos aires. septiembre/octubre de 2002

Después del Holocausto, ¿qué? (Segunda parte), por José Emilio Burucúa
Documenta 11

El lado oscuro del arte europeo, por Timo Berger

Entrevista colectiva a Okwui Enwezor, por Andrea Giunta

El arte: una extraña consecuencia, por Kevin Power

Nils Nova por Lux Lindner

Inscripciones del cuerpo en las artes visuales, por Alfredo Prior

Conversación: Xul Solar invocado por Mario Gradowczyk y Rafael Cippolini

La parte del león y las golondrinas (Segunda parte) por Mariano Oropeza

ramona Federal: Bahía Blanca, Córdoba, Olavarría, Rosario...escriben:

Benjamín Aitala

Azul phtalo

Darío Homs

Pablo Montini

Marcela Römer

Paola Vega

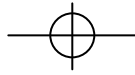
Beatriz Vignoli

¿Cuánto vale una obra de arte?, por Marina De Caro, Mercedes D. Araujo

Un poco más de fruta brillantada, por Juan Pablo Pérez Rocca

Pequeño Daisy Ilustrado, por Diana Aisenberg

Haikumentarios y mucho mas..



ramona

revista de artes visuales
nº 26, septiembre/octubre de 2002
Una iniciativa
de la Fundación Start

Editores

Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

Diana Aisenberg, Timo Berger,

Iván Calmet, Jorge Di Paola,

Nicolás Guagnini, Luis Linder,

Ana Longoni, Alberto Passolini,

Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone (menos la contratapa)

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

Coordinación de equipos y proyectos

Guillermo Faivovich

Implementación web

Alejandro Balbi

Producción

Milagros Velasco

Administración de agenda

Gabriela Galati

Equipo web

Marilú Dal Molin

Sebastián Martinena

Equipo Fotográfico

Gabriela Galati, Patricio Gil Flood,

Alejandro López, Vanesa Magneto,

Fernanda Martínez Rubio, Daniel Trama

Asistencia técnica

Matías Laufer

Líder digital en el exilio

Martin Gersbach

Suscripciones Julia Ramirez

ramona@proyectovenus.org

Distribución Gastón Cammarata

Publicidad Karina Farias, Silvia Perrin

Equipo venta-distribución

Agustina Marquez

Lucía Monti

Nicolás Monti

ISSN 1666-1826 RNPI

El material no puede ser reproducido sin

la autorización de los autores

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org

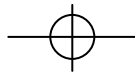
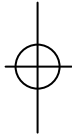
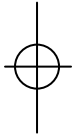
Fundación Start

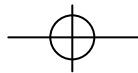
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

índice

- 3 Editorial
- 4 Después del Holocausto, ¿qué? (Segunda parte)
por José Emilio Burucúa
- 18 El lado oscuro del arte europeo
por Timo Berger
- 24 Okwui Enwezor por él mismo
por Andrea Giunta
- 32 El arte, una extraña consecuencia
por Kevin Power
- 36 'En el cambio de una cosa a otra está la realidad'
por Lux Lindner
- 40 Inscripciones del cuerpo en las artes visuales
por Alfredo Prior
- 46 Sesión espiritista con Xul Solar
Conversación entre Gradowczyk y Cippolini
- 58 La parte del león y las golondrinas ¡De eso sí se habla! (2ª parte)
por Mariano Oropeza
ramona Federal:
- 64 Bahía blanca, de colores y multiforme
por Paola Vega
- 66 Azul phtalo
por el grupo
- 68 Rompiendo la cubetera
por Benjamin Aitala
- 70 Potpourri rosarigasino
por Marcela Römer, Pablo Montini,
Dario Homs, Beatriz Vignoli
- 76 ¿Cuánto vale una obra de arte?
por Marina De Caro, Mercedes D. Araujo
- 80 Un poco más de fruta brillantada
por Juan Pablo Pérez Rocca
- 82 Pequeño Daisy Ilustrado
por Diana Aisenberg
- 86 Cartas de lectores
- 90 Haikumentarios
- 91 Muestras
- 94 Direcciones





La política es un problema de lenguaje - manifiesto

(2ª parte)

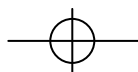
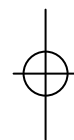
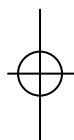
Muchísimo Ego y presente continuo fueron los dinosaurios del período cretácico de ramona (un cretácico de poco más de dos años de antigüedad: abril /mayo de 2000 - mayo de 2001). Si historiadoras del arte como Phyllis Freeman, escribieron alguna vez sobre una Era de los Manifiestos, el primer año de ramona casi podría definirse como una salvaje incubadora de entre 50 y 100 manifiestos de artista por mes desde 6 ó 16 pliegos (según los números).

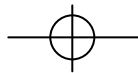
Hacia mediados de los noventa Gumier Maier declaró: "Podría decir que me caí de la palabra. Acercarse al mundo a través de la palabra trae aparejada una visión de conocimiento. La hipótesis que hay detrás de la palabra es la posibilidad de conocer (en un sentido occidental del término), escribir, llegar a saber qué es, cuáles son las raíces, por qué se hace, como es que funciona". Apenas un lustro después, fueron muy pocos los artistas que se privaron de escribir en ramona (por supuesto, Gumier, siempre coherente, fue uno de ellos).

La Historia, ya sabemos, comienza con la escritura. La historia de ramona, a su vez, se inicia con la publicación masiva de esbozos y fragmentos de diarios íntimos o cartas de amor (una tan a menudo intuitiva como masiva nueva edición de fragmentos de discursos de amor por el arte). En estas cartas de amor el Yo (que ama, que odia, que se quiere indiferente, que reclama) fue siempre protagonista (un protagonista rebotante de urgencias). Cada una de esas escrituras cumplió a pie juntillas el apoteagma predictivo de Laurie Anderson: "look at me, look at me!". No de otra manera ramona se convirtió en una publicación de escrituras para ser miradas (escrituras de artistas visuales, al fin y al cabo). Hasta donde sé, ramona es la única revista de artes visuales que tuvo expli-

tamente su sección de chismes (herramienta clave cuya valoración muchos desplazan con fáciles eufemismos): el arte, al fin y al cabo, es la circulación de una intimidad.

En la década del 70, en el año 1973 más exactamente, quienes editaban la ya mítica revista Literal (Osvaldo Lamborghini y Germán García, entre otros) elegían no firmar los artículos, articulando así una nueva y precisa política de autores. Durante más de 13 o 14 números, ramona se pobló de seudónimos y heterónimos, llevando al delirio la fórmula de Descartes "Larvatus prodeco" (avanzar enmascarado). Esta procesión canibal de máscaras postcartesianas (hasta las mismísimas teorías de Bajtin resultan tiernas de sólo recordarlas) fue el Caballo de Troya de una plácida guerrilla semiótica que contribuyó, como pocas veces en nuestro medio, a la saludable confusión general. Me consta que algunos números de ramona fueron escritos por no más de cinco o seis personas (yo mismo puedo adjudicarme una veintena de firmas) y, curiosamente, llegaron a ser saludados en los medios como "[una experiencia] hiperpluralista que se diferencia de las revistas culturales argentinas porque estas tienden a ser espacios de fracciones estéticas". Otros números fueron habitados por multitud de colaboradores, que lograron que, en tanto multitud, se hablara de un "estilo ramona", de una contagiosa experiencia estética (al mismo tiempo comenzaron a circular por Buenos Aires las teorías de Toni Negri sobre Arte y Multitud). No dudo que ramona debería ser canonizada, ya que nadie como ella llevó tan al extremo el concepto de ecumenismo (quien tenga completa la colección, posee uno de los catálogos más generosos en estéticas de escritura que se hayan producido en el país).





Plagiando lo sucedido en el doble 9/10 de diciembre de 2000 - marzo de 2001 (así avanzó ramona: plagiándose a sí misma, una vez que las cosas sucedían simplemente porque tenían que suceder, un poco al modo postsituacionista) el discurso fue transformándose en algo parecido a las aporías que sostienen la Biblioteca de Babel de Borges: ramona fue invadida por extensiones de más selva tipográfica, por trayectos de museo que desembocaron en la tribuna, de arqueología de saberes que delimitó una profusión de teorías. Nuevas especies se hicieron presentes entonces: escritores, historiadores, hasta algún crítico (esto, digámoslo, muy excepcionalmente). De la urgencia a la revisión, de la ansiedad a la promenade: ramona se largó a conquistar el pasado a fuerza de renovados relatos, donde convivieron tanto Duchamp y el peronismo, como el imaginario utópico con el examen fenomenológico (vía Plácidos Domingos). Explorando todavía esta extensión concluyó ramona su segundo año de vida.

(Me reservo para otra oportunidad escribir sobre la dimensión web de ramona, que constantemente interactuó y alimento a su versión papel. Con sólo citar los mejores momentos del Café Ramona tendríamos para un ensayo de lo más voluminoso. La versión internet de ramona tampoco ha dejado de mutar en todo este tiempo: su expansión es increíble. No hay más que chequear la sofisticación de los envíos multimedia semanales. También me reservo para otro momento ensayar sobre otras experiencias tan cercanas a ramona papel, como el Proyecto Venus o Tatlin).

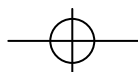
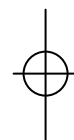
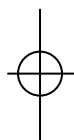
El tercer año de vida de ramona comenzó con el llamado a una asamblea para determinar su futuro. Bruzzone y Jacoby, editor y conceptual manager respectivamente, decidían así "entregar" el proyecto en pública reunión. Se realizó una lista de los presentes la noche del jueves 21 de marzo de 2002 en la Fundación Start y se gestionó un grupo de discusión en Internet. Si

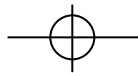
para algo sirvió este movimiento fue para comprobar su inutilidad. En realidad, ramona siempre se caracterizó por cobijar varios proyectos en uno (a veces incompatibles entre sí), todos en plena dialéctica y empujándose unos a otros, al mejor estilo autitos chocadores, hacia un futuro incierto. Se repitió más de una vez: ramona carece de línea editorial. Y éste, su secreto a voces, ahora como entonces, sigue siendo su mayor potencia. Quizá por esto último podríamos hablar de un clasicismo ramonil que muta ininterrumpidamente sin alterar su esencia.

Por supuesto, este clasicismo lo provee algo que ramona jamás perdió desde sus orígenes: ser un manifiesto en sí (por supuesto, un manifiesto-in-progress que modifica cada tanto sus mecánicas internas). Y un manifiesto no es otra cosa que una herramienta política, toda vez que la política no es algo distinto a un problema de lenguaje.

Y ramona es y será y seguirá siendo esto: más y más galaxias de lenguaje por amor al arte.

Rafael Cippolini
Primavera de 2002





Mediações: algumas questões em torno da prática curatorial

Por Ivo Mesquita

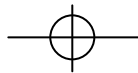
Os curadores e/ou comissários de exposições tornaram-se, nas últimas duas décadas, as figuras mais proeminentes na cena artística contemporânea, parecendo que são eles, e não mais os artistas, os atores principais da commédia dell'arte que se apresenta no circuito globalizado das artes visuais. São uma espécie personagem mediático, promovido e celebrado pelo sistema que cria as estrelas e dita as regras do consumo cultural. O grau de institucionalização é tal, que florescem cursos e programas para a formação de curadores, ao mesmo tempo que se instituem prêmios e recursos para reconhece-los como profissionais e sua prática como mediação necessária e final para o acesso e a compreensão da arte contemporânea. Desse modo, as exposições transformaram-se em objeto de estudo e seus organizadores, os curadores, transformaram-se em ... autores. Bem, eu não iria tão longe e tão rápido, mas o fato é que o curador, o antigo conservador das coleções, o historiador da arte, o especialista dentro do museu, uma profissão lentamente burocratizada desde a Revolução Francesa, foi substituído por um profissional ágil, cosmopolita e informado, uma espécie de artista (¡autor!) acima dos artistas, com trânsito em diversas disciplinas, e que hoje constitui uma constelação de notáveis que parecem regular o olhar e o gosto. Eles e elas são o sintoma de um procedimento contrário às normas sociológicas sobre o que caracteriza um processo de profissionalização, pois representam a evolução de uma posição profissional definida em termos do seu posto (curador, responsável pela coleta, guarda, estudo e difusão do patrimônio material e simbólico de uma comunidade) para uma progressiva

autonomização da função (fazer exposições, identificar, mapear e promover a produção artística recente), ela mesma capaz de autorizar uma posição mais independente e personalizada como aquela do autor.

A inflação de museus e centros culturais, de exposições e bienais, de feiras de arte e de publicações especializadas, multiculturais, interdisciplinares desde o final dos anos '70, aliada ao crescimento da indústria do turismo e do espetáculo da cultura, que demanda cada vez mais exposições, de preferência modelo blockbuster, criaram a necessidade de profissionais capazes de dar conta desse crescente segmento econômico, que atrai investimentos cada vez maiores e sem precedentes na história da humanidade. Naturalmente, dentro desse quadro, o nome, a importância e o poder dos curadores é apenas um valor que se foi agregando. Dinheiro, arte e poder sempre andaram juntos. Mas como chegamos a esse cenário?

Três fatores parecem ter propiciado essa evolução:

1) Primeiramente, uma mudança fundamental na função da instituição museal. Até o aparecimento do Moderna Museet em Estocolmo e do Beaubourg em Paris, a missão do museu era clara: aí se colecionavam obras de arte, que eram conservadas, estudadas cientificamente e expostas à visitação pública. O museu era antes de tudo um conservatório, responsável pelo acervo material e simbólico da nação, representando o seu mais alto grau de riqueza, poder, desenvolvimento e civilização. Ao final dos anos '70, entretanto, esse museu teve que se adaptar à nova realidade imposta pela crescente consciência da importância do tempo presente, da vida cotidiana, juntamente com os movimentos de questionamento e descon-

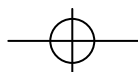
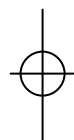
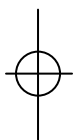


trução da tradição, das grandes narrativas e das categorias que organizavam o conhecimento, assim como o aprofundamento das perspectivas culturalistas na leitura e interpretação das práticas artísticas e criativas. Desse modo, diante de novas demandas conceituais e programáticas, foram criadas ou ampliadas as suas funções: ser didático e educativo num sentido amplo, engajar comunidades e ser popular, ser político e socialmente ativo e, sobretudo, atender aos patronos e patrocinadores que passaram a viabilizá-lo economicamente. Mas ainda que sob questionamento sistemático, o museu não perdeu a sua aura. Ao contrário, mais recentemente ela ganhou materialidade com a mercantilização dos acervos em empréstimos e alugueis e com a mitificação do número de visitantes que eles atraem.

Foi depois que as fronteiras entre as instituições que se ocupam da arte - museu, galeria, centro cultural - tornaram-se difusas, do mesmo modo que as atribuições e competências dos responsáveis por essas instituições, que se difundiu a curadoria como profissão visível no circuito, expandindo-a para além de uma prática definida num caderno de tarefas precisas. Agora, o conservador responsável pelo museu de belas artes pode se tornar um promotor da arte contemporânea ao expor um jovem talento emergente, um artista pode ser diretor de um centro cultural ou fazer curadorias, um filósofo pode fazer exposições e até alguns colecionadores conseguem apresentar-se em espaços públicos. Essas referências, apenas esboçadas aqui, ilustram, de alguma forma, uma perda na identidade institucional e profissional, e que resultou numa emancipação da exposição enquanto meio de divulgação da produção, do conhecimento e da tradição,

transformando-a num discurso sobre a arte e sobre a cultura. Além disso, diante da nova ordem, parte significativa da produção artística deixou de ter necessidade do museu como lugar de coleção ou apresentação, e as exposições passaram a poder ser em qualquer lugar: um parque público, edifícios abandonados, calçadas, uma fábrica, um apartamento residencial, a rede virtual etc. Dessa forma, um tempo mais dinâmico entra no espaço da instituição e a exposição temporária parece reger a finalidade do programa, imprimindo transitoriedade ao que fora fundado para a permanência.

2) Em segundo lugar essa proliferação dos curadores deve-se também à noção de pós-modernidade e aos desvios e simplificações da sua compreensão e interpretação. As categorias artísticas e estéticas foram questionadas, redesenhadas, redefinidas, desfazendo-se das rubricas tradicionais que organizavam o campo ao longo das inovações e rupturas formais. Além disso, acrescente-se o intenso movimento de exploração das culturas, que estendeu os limites do território para as artes primitivas e populares, a art brut e psicopatológica, e que passaram, pouco a pouco, a compor a paisagem da ... "Arte". Esse processo veio acompanhado de uma abertura geográfica que, ao acelerar-se com a globalização, produziu mais que um alargamento do nosso campo de visão, mais que um simples deslocamento dos pólos de interesse: pôs em questão aquilo que estava estabelecido como as fronteiras do mundo da arte, a saber as fronteiras do mundo ocidental desenvolvido sob a hegemonia da Europa e dos Estados Unidos. Como não há mais modernidade nem vanguarda e, por consequência, a força inovadora do artista também foi posta em questão assim



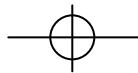
como autoridade do seu discurso, tornou-se necessário alguém que retomasse o seu papel para dar conta ou indicar leituras para a nova ordem estética e cultural. Daí exatamente o aparecimento do curador, alguém que trabalha como o artista pós-moderno. Com alta disposição para a mobilidade e com flexibilidade para a produção do trabalho, em lugar de juntar fragmentos e citações, ele ou ela podem dispor de artistas, trabalhos e obras de arte para fundi-los numa exposição, segundo um amplíssimo campo de possibilidades e critérios: toda a cultura visual contemporânea e todo o sociologismo sobre ela! Este conjunto heterogêneo refere-se facilmente aos princípios do pluralismo e da diversidade de um lado, e de outro à noção de obra aberta, de processo, que, infelizmente, na maioria das vezes servem apenas para encobrir a frouxidão das posições do curador e a falta de projeto e compromisso das instituições.

3) Em terceiro lugar, na determinação dessa proeminência do curador, está a nossa sociedade de lazer e sua disposição para um consumo voraz da cultura. Basta ver os números envolvidos - custos e público - em exposições como bienais e documentas, ou blockbusters como Matisse & Picasso ou Vermeer e o século de ouro da pintura holandesa ou ainda, e entre nós, a Mostra do Redescobrimento e Parade. Há hoje uma tamanha mobilização de patrocinadores e consumidores que museus, exposições e bienais tornaram-se importantes estratégias financeiras na manutenção de certos programas, instituições e mesmo administrações, públicas ou privadas. Além disso, na cultura do espetáculo, a exposição é um espetáculo respeitável. Divertimo-nos acreditando que estamos nos instruindo! Portanto, o res-

ponsável por um evento tão impressionante, tem que trabalhar de uma maneira incrivelmente profissional, conhecendo os tópicos que importam: mercado, estratégias publicitárias, gestão de orçamentos, relações públicas, patrocínio, bom gosto e uma cultura visual adquirida em viagens e publicações in. Sua responsabilidade é enorme: deve revelar novidades, cobrir os custos do seu projeto e produzir dados recordes. Seu status corresponde àquele das estrelas da mídia que fazem desaparecer toda sua equipe de trabalho.

Este consumo cultural organizado com a maior eficácia, não favorece a democratização da arte tantas vezes pretextada, mas, pior, promove antes a total desresponsabilização do público. A esse último, não se prescreve apenas o que ele deve ver - a saber, tudo o que é considerado um must - mas principalmente lhe é inculcado, graças a um eficiente arsenal didático, como ele deve olhar o trabalho de arte. Todos se adaptam às condições de produção em vigor. O patrocinador precisa da exposição para inserção social da sua imagem ou marca; exposição precisa do público para legitimidade financeira e ideológica; o público precisa do curador como autoridade delegada; o curador precisa da exposição para... a realização de suas aspirações pessoais, diriam alguns.

Por décadas vários artistas criticaram e exploraram o papel e o sentido da instituição museal como dispositivo de contextualização privilegiado para a apresentação e recepção do trabalho de arte. Mais recentemente, também os curadores começaram a apontar e questionar os modos como suas atividades sustentam esse princípio e passaram a problematizar como suas práticas governam e moldam a



experiência e a apreensão do objeto de arte. Por outro lado, as novas orientações do debate cultural propondo a substituição de revisões da história da arte por interpretações canônicas, propondo narrativas alternativas e novas seleções e ordenações no território dos museus de arte, propiciaram o aparecimento de novos métodos de montagem, de novos arcabouços crítico e estruturas conceituais que transformaram e expandiram o papel das exposições e dos acervos.

Hoje, o circuito ou o sistema das artes visuais constitui um potente setor econômico, com um sofisticado contingente de profissionais e técnicos, mantido graças a leis de incentivos fiscais e que mobilizam a filantropia individual e o marketing das corporações. Os confrontos no território se dão na proporção dos interesses e valores envolvidos e refletem na determinação das políticas, estratégias, disputas e desvios das organizações que trabalham o olhar e a percepção visual.

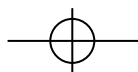
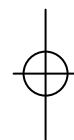
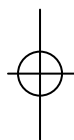
O curador tornou-se uma peça fundamental desse processo pois são as escolhas dele/dela que conferem legitimidade intelectual e pertinência ao projeto, qualquer projeto. Não importa o nome que se aplique ao curador - mediador, interprete, negociador, facilitador, autor, narrador, editor, crítico, ensaísta - a sua prática será sempre a partir de uma apropriação, seja do trabalho do artista, da idéia do filósofo, do método do antropólogo, da grana do patrocinador. E mais, o fundamental do trabalho será sempre uma mediação entre o artista e o público, entre arte e instituição. Daí a demanda de rigor ético e de transparência nas relações e procedimentos. Mas isso não quer dizer que não seja uma tarefa expressiva, criativa. Ao contrário, o curador aponta caminhos, revela

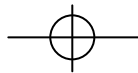
associações poéticas, formais, imaginárias existentes entre trabalhos e imagens recolhidos de um repertório, um contexto, um processo, onde ligações mais imediatas podem ser percebidas, enquanto relações mais complexas são sugeridas, às vezes forçadas pela fricção e o confronto entre eles. O objetivo é fazer emergir novas imagens, outros sentidos numa extensa rede de textos visuais, que contam histórias, produzem registros e memória, debatem e mantêm o campo em funcionamento.

Julho 2002

Leituras e referências

- Douglas CRIMP, "The art of exhibition", in *On the museum's ruins*, The MIT Press, Cambridge, 1993, pgs. 236-281.
- Bernard FIBICHER (org.) - *L'art exposé*, Musée Cantonal des Beaux Arts, Sion, 1995.
- Reesa GREENBERG, Bruce W. FERGUSON, Sandy NAIRNE (orgs.) - *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 1996.
- Mika HANNULA (ed.) - *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibitions*, NIFCA Publications nr.1, Helsinki, 1998.
- Carin KUONI (ed.), *Words of wisdom*, ICI - Independent Curators International, New York, 2001.
- Riet de LEEUW, Evelyn BEER (orgs.) - *L'exposition imaginaire*, Rijksdienst Beeldende Kunst, Gravenhage, 1989.
- Paula MARINCOLA (org.) *Curating now: imaginative practice/public responsibility*, Philadelphia Exhibitions Initiative, Philadelphia, 2001.
- Yves MICHAUD - *L'artiste et les commissaires*, Editions Jacqueline Chambon, Nimes, 1989.
- Peter WHITE (org.) - *Naming a practice*, Walter Phillips Gallery Editions, Banff, 1996.

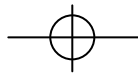




Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

Domicilio: Santo Domingo 3220 (1293)
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
Email: fundacion@fund.andreani.com.ar



Orbis tertius ⁽¹⁾

Por Daniel Link

"Su método micrológico y fragmentario nunca asimiló del todo la idea de la mediación universal que tanto en Hegel como en Marx fundamenta la totalidad. Sin ninguna vacilación [Walter Benjamin] se mantuvo firme en su principio de que la mínima célula de realidad contemplada equilibraba con su peso al resto del mundo. Interpretar fenómenos de modo materialista significaba para él no tanto explicarlos a partir del todo social cuanto referirlos inmediatamente, en su singularidad, a tendencias materiales y a luchas sociales".

Theodor W. Adorno. Prismas.

"**E**n un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometida del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte". Cualquiera de nosotros podría suscribir las palabras que acabo de pronunciar, pero lo cierto es que fueron publicadas en 1928 por Paul Valéry bajo el título "La conquête de l'ubiquité" (2).

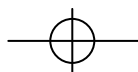
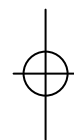
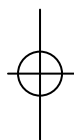
"Se podrá transportar o reconstituir en todo lugar", pensaba el poeta visionario, "el sistema

de sensaciones (o más exactamente, el sistema de excitaciones) que suscita en un lugar cualquiera un objeto o un acontecimiento cualquiera. Las obras adquirirán una suerte de ubicuidad". Para Valéry era la música, "por su naturaleza y el lugar que tiene en el mundo", la primera mutante de la modernidad, la primera de las artes en ser afectada "en sus fórmulas de distribución, reproducción y aún de producción". No es casual, pensaba Valéry, porque la música es "de todas las artes, la de mayor demanda, la más imbricada a la existencia social, la más cercana a la vida, donde anima, acompaña o imita el funcionamiento orgánico". (3)

Ocho años después, con el objetivo explícito de construir una teoría del arte con "conceptos" que resulten "por completo inútiles para los fines del fascismo", Walter Benjamin interpretará en clave baudeleriana-marxista esa "conquista de ubicuidad" de "la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (4). Si Valéry podía todavía pensar los efectos de la reproductibilidad como una transformación abstracta (sólo ligados a coeficientes o índices de eficacia de las artes respecto de la vida), Benjamin tiene ya que poner esa nueva "ubicuidad" del arte "en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días": hay que pensar una política de la reproductibilidad, pensaba Benjamin.

Si el profeta de la reproductibilidad es Valéry, y Benjamin su evangelista, Borges ocupa, sin lugar a dudas, el lugar de Cristo: al menos eso es lo que se deduce de su propia versión del texto del alemán (o del francés, según se prefiera) (5): el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", incluido en El jardín de los senderos que se bifurcan (1941).

En ese cuento (6), Borges reproduce el mismo gesto de Benjamin, leer las profecías de la reproductibilidad de 1928 en clave política: como una resistencia al fascismo, en el caso de Benjamin, como una resistencia al peronismo, en el caso de Borges (7). Ni una ni otra opción ideológica (el antifascismo de Benjamin o el



antiperonismo de Borges) merecen hoy mayor comentario porque constituyen, ambas, opciones históricas ante las cuales ya no nos encontramos. Pero, así como la filosofía más actual y más alemana (Peter Sloterdijk) (8) insiste en articular problemáticamente teorías sobre el ser y tecnologías de la reproducción (bio-tecnologías), la teoría estética no debería dejar de meditar sobre el arte en términos de lo que Benjamin consintió en llamar "sus tendencias evolutivas bajo las actuales condiciones de producción".

Nos tocaría hoy a nosotros, pues, examinar las transformaciones del estatuto del arte en el contexto de las nuevas tecnologías de reproducción digital. Lo que entendemos por arte (su posibilidad y su necesidad) no se modifica sólo como consecuencia de una mutación de la cultura (es decir: de los patrones perceptivos) (9), sino también por la mediación del aparato jurídico consagrado (hoy como nunca) al control de las libertades del público o, lo que es lo mismo, al control sobre los usos del arte (ese particular "sistema de excitaciones").

Lo que se llama "globalización" es el nombre de esa mutación cultural (10), de esa transformación de los patrones perceptivos y de una nueva legalidad para el arte, y nos obliga hoy, así como en 1928 a Paul Valéry, en 1936 a Walter Benjamin y en 1941 a Jorge Luis Borges, a situarnos políticamente en relación con esas transformaciones del arte: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital".

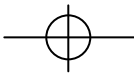
II

"Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar. El espejo inquietaba el fondo de un corredor en una quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la enciclopedia falazmente se llama *The Anglo-American Cyclopaedia* (New York, 1917) y es una reimpression literal, pero también morosa, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. El hecho se produjo hará unos cinco años. Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y

nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores -a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal. Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres"(11).

Con ese admirable veredicto (que alguna vez funcionó como chiste personal) (12), Borges sintetizaba a la perfección, además, la profecía de Valéry sobre la reproductibilidad, articulada en una misma frase respecto del arte (los espejos) y la existencia social (la cópula) y, de paso, suministraba un punto de vista aristocratizante (el de Bioy Casares, no el suyo) sobre esos "movimientos de masas de nuestros días" que ya habían llamado la atención de sus ilustres predecesores en la materia.

Como sabemos, Jorge Luis Borges puso siempre su prestigio personal al servicio de la difusión de un ideario herético, la gnosis (13), que fue condenada desde el comienzo como una antropología aristocratizante y una teoría elitista de la lectura. Borges editó los Evangelios apócrifos que los gnósticos reivindicaban como prueba de la verdad de su doctrina, pero además hizo de la gnosis (y de la matematización del mundo) el centro de su obra: el heresiarca de Uqbar es un gnóstico y es él quien habría pronunciado por primera vez ese famoso veredicto, cierto que con palabras "literariamente inferiores" a las que Borges atribuye a Bioy Casares: "El universo es una ilusión", dice la Enciclopedia, "Los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan". La repetida irritación borgeana ante la figura teológica de la Santísima Trinidad, esa "horrenda sociedad trina" (14), esa "deforma-



ción que sólo el horror de una pesadilla pudo parir", adquiere sentido como un gesto de militancia gnóstica, del mismo modo que su interés por la cábala que, por otro lado, Borges comparte con Benjamin.

Valéry pudo pensar, a partir de la reproductibilidad, en un arte ubicuo, "sistemas de excitaciones" completamente liberados de sus determinaciones fácticas: el arte en cualquier parte, en todas partes, al alcance de todos. Benjamin entendió que esa transformación afectaba el estatuto jurídico de la obra de arte al poner en crisis la noción de "autenticidad" y propuso, en consecuencia, una distinción entre reproducción artesanal (que viola el sistema de propiedad jurídica sobre la obra) y reproducción técnica (de la que "se sustrae el ámbito entero de la autenticidad"). El cálculo fascista, pensaba Benjamin, no podría recuperar para sus fines una teoría semejante y, más heroicamente, postulaba que esa teoría servía "a la formación de exigencias revolucionarias en la política artística".

Cinco años después, Borges, desgarrado entre el elitismo gnóstico (15) y la "horrenda sociedad trina", planea una fuga a partir de una teoría del complot: una secta secreta consagrada a inventar un mundo y a escribir la Enciclopedia de ese mundo. No es casual que en el cuento de Borges se multipliquen las referencias a la industria del libro. En *Tlön*, por otro lado, el planeta utópico propuesto por los conjurados, "es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo".

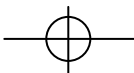
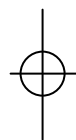
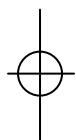
Dado que el arte, como quería Valéry, no es sino un "sistema de excitaciones", en *Tlön*, nos dice Borges, el arte no es, sino que hay arte. Al negar el ser del arte, lo que se niega es que pueda existir propiedad jurídica (firma o plagio) o, lo que es lo mismo: la reproductibilidad no puede estar regulada jurídicamente, como no lo estuvo en la época de la reproductibilidad artesanal (16). En *Tlön* no existen leyes de copyright.

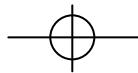
III

La "utopía de geopolítica anárquica" (17) que Borges ofrecía como solución histórica a un dilema sobre la articulación del arte con la existencia social (es decir: con la cultura industrial) recién hoy parece destinada a cumplirse. Y precisamente porque parece destinada a cumplirse es que se multiplica la paranoia estatal (en Washington, Brasilia o Bruselas) a propósito de la propiedad del arte y, por lo tanto, de sus usos. Citaré solo un ejemplo: en la reciente versión en lengua española de *Imperio* (18) de Michael Hardt y Antonio Negri se lee la siguiente reserva de copyright: "Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos". Si una biblioteca universitaria, por ejemplo, pusiera en préstamo una copia de *Imperio* de Hardt/ Negri sin autorización escrita de la editorial (Paidós, Paidós Ibérica o Paidós Mexicana) estaría cometiendo un delito. *Ex ungue leonem*.

Esa paranoia, expresión de un terror a propósito de la propiedad del pensamiento y del arte (lo que se llama copyright), se ha expresado con toda su fuerza jurídica en la *Digital Millennium Copyright Act* de 1998 (19), cuyos primeros efectos (como en épocas de Valéry) se hicieron sentir en relación con la música: la criminalización de los servidores de Internet del tipo Napster.

En Brasil, los lobbies de grandes editores reclamaron y obtuvieron el 17 de julio de 2002 el veto presidencial a la Ley sobre numeración de libros y discos compactos. La argumentación de la Cámara Brasileña del Libro en su pedido de veto señalaba explícitamente que "desde el punto de vista de la productividad, la numeración de cada ejemplar, uno a uno, se revela como un





contrasentido técnico, pues anula las ventajas de la economía de escala, haciendo que el sistema de impresión retorne a un proceso prácticamente artesanal" (20). La curiosa ley brasileña opuso por un instante los derechos de los artistas y los intereses de los editores. Naturalmente, los grupos editoriales se encargaron de evitar toda discusión seria sobre el concepto de copyright en la época de la reproducción artesanal (cuando no lo había), en la época de la reproducción técnica (cuando era una regulación industrial) y en la época de la reproducción digital (cuando se ha transformado en un dispositivo de censura y castración, una "restricción draconiana sobre el público en general"). Tienen razón los ideólogos del copyleft (21) como Richard Stallman en su abominación de los libros electrónicos (22) porque cancelan insidiosamente derechos civiles (23). Pero no menos cierto es que la literatura (el arte, en fin) se vuelve, en la época de su reproductibilidad digital, completamente ubicuo, como quería Valéry. O, para decirlo como Borges: en ese mundo alternativo (es decir, posible) que es Tlön, el arte no es, pero hay arte. El arte como "sistema de excitación" (o como devenir menor).

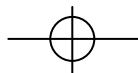
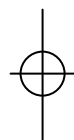
Es verdad que en la época de la reproductibilidad digital deberemos librar una batalla en el nivel de la axiomática (24) por los derechos de propiedad del arte y de los conocimientos (o lo que es lo mismo, por los derechos a los usos del arte y del conocimiento) (25) y esa batalla, como leemos en Mil plateaux, "es determinante" (26), pero también es verdad que "siempre hay un signo que demuestra que esas luchas son el índice de otro combate coexistente. El problema no es en modo alguno el de la anarquía o el de la organización, ni siquiera el de la centralización y la descentralización, sino el de un cálculo o concepción de los problemas relativos a los conjuntos no numerables frente a una axiomática de los conjuntos numerables. Pues bien, este cálculo puede tener sus composiciones, sus organizaciones, incluso sus centraliza-

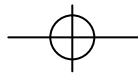
ciones, pero no pasa por la vía de los Estados ni por los procesos de la axiomática, sino por un devenir de las minorías" (pág. 474): la reproductibilidad digital hace del arte algo completamente ubicuo (como quería Valéry), lo lleva al paroxismo de lo político (como quería Benjamin). La intermitencia en un continuo: como en Tlön, en nuestra época, el arte no es, pero hay arte (27).

IV

Friedrich Kittler nos ha persuadido de los riesgos que entraña la privatización del conocimiento y ha insistido en que "las universidades son el mejor reaseguro contra las soluciones basadas en la propiedad de las bases de datos" (28).

En términos de relacionar la historia de la reproductibilidad y la producción de conocimiento, Kittler recuerda que lo que diferenció a las universidades, creaciones del Medievo europeo, de toda institución comparable de la Antigüedad, fue su hardware: "En la medida en que docentes y estudiantes estaban obligados a dedicarse al trabajo (y no al ocio, como los filósofos en Grecia), tenían que escribir. Es por eso que cada Universidad que se fundaba hacía surgir a la vez un scriptorium, una biblioteca y un sistema postal. El scriptorium, en el que se copiaban y reproducían los libros a mano, generaba exactamente la cantidad de libros que tenían que archivar las bibliotecas y que los correos universitarios trasladaban de una universitas litterarum a la otra. Durante siglos, ese triple hardware constituyó la base para la producción acumulativa del saber. Hasta que dos acontecimientos, acaso correlativos, modificaron todos los parámetros medievales del sistema universitario: la invención de la imprenta y el surgimiento de los estados territoriales (...). Así como las imprentas reemplazaron a los scriptoria universitarios, los estados territoriales con sus diversos servicios postales también reemplazaron o fagocitaron los correos universitarios (...). Desde entonces, la universidad





hizo de necesidad, virtud: de no producir más libros, pasó a crear un meta-saber sobre los libros y las bibliotecas. No son otra cosa los tratados teóricos en que se comentan libros o los seminarios (tan caros a Humboldt) de interpretación de textos" (29).

Se trataría, también en la perspectiva de Kittler, de un combate en el nivel de la axiomática que afecta radicalmente a la producción de conocimiento y, aún, a la supervivencia de la vida (30). El arte, si es que está destinado a salvarse, se salvará por su don de ubicuidad.

En sus ensayos sobre el barroco, Severo Sarduy diferenciaba la ruptura epistemológica de la fatiga epistemológica (en el sentido en que se habla de "fatiga de los materiales"). Hay una política heroica de la ruptura (de la lucha al nivel de la axiomática) (31) pero hay, también, otra política, la del cansancio, la fatiga o la pereza (en todo caso: la de la apatía) (32): el devenir menor.

Sabemos que "Tlön..." responde a esa política: "Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios" (33), nos dice el mismo Borges. Y sabemos, también, gracias a una carta con el sello postal de Ouro Preto, que Tlön es el resultado de un complot: una "sociedad secreta y benévola", una "dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo".

Sesenta años después de la fantasía urdida por Borges, podemos agregar algunos nombres a esa "perseguida fraternidad" de apáticos que escriben la Enciclopedia del nuevo mundo: los norteamericanos Richard Stallman o Eric Raymond (34), el finlandés Linus Torvalds, en fin, los inventores de Internet (35), los que escriben los nuevos evangelios apócrifos que tienen a los hackers como habitantes del Pléroma, fuera del cual ronda el mil veces maldito falso papa Bill Gates: El Evangelio según Tux (36), por ejemplo.

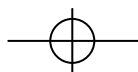
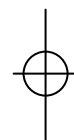
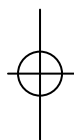
¿Cuál es el rumor que se escucha como respuesta a los insidiosos y envenenados ofrecimientos de la serpiente? ¿Qué contestan estos

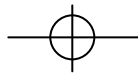
conjurados heréticos (para quienes las riquezas de este mundo nada significan porque trabajan en la misma escala histórica que los complottados de Tlön) cuando les ofrecen o reclaman reserva de copyright? "Preferiría no hacerlo".

"Preferiría no hacerlo": ésa es la apatía (la política) de la época de la reproductibilidad digital. Linus Torvalds ha propuesto una ontología del presente que opone la economía de la necesidad (agotada) a la economía del deseo (potlatch) (37). Hamlet (el héroe de la época de la economía de necesidad) se debatía histéricamente entre ser o no ser. Bartleby, con mayor modestia (y de manera más radical), se limitaba a contestar siempre "Preferiría no hacerlo".

La misma respuesta pronuncian hoy los ahorristas que en la Argentina prefieren no seguir guardando sus ahorros en los bancos. O quienes, después del 11 de septiembre, prefieren no seguir consumiendo (en Nicaragua, Alemania, Reino Unido, Argentina o Brasil). O quienes prefieren no votar nunca más en elección alguna. La debilidad de la axiomática actual es que ha basado su supervivencia no en una economía de la necesidad (38) sino en una economía del deseo.

Basta con que las muchedumbres cultivadas del mundo dejen de tener deseos (de consumir literatura de moda, de ir al cine, de llenar teatros de repertorio, de comprar discos compactos o de visitar museos), como efectivamente está sucediendo, para arruinar definitivamente las fantasías de la globalización en lo que a la propiedad (del arte y del conocimiento) se refiere (39). Los paranoicos obispos de las megacompañías de entertainment atribuyen tales mermas de público a la transgresión de sus leoninas reservas de copyright. Por supuesto, se equivocan. Es probable que una gran parte del público esté haciendo un uso irrestricto (y legítimo) de sus derechos en la época de la reproductibilidad digital (sobre todo, como en tiempos de Valéry, en lo que se refiere a la música). Pero también es cierto que la crisis de deseo o efec-





to Bartleby afecta, en primer término, a la cultura industrial (40). Y, sobre todo, que en la época de la reproductibilidad digital se modifica el estatuto del arte: hay arte digital (se trate de música, literatura o artes visuales) al alcance de todos (41).

El biografema borgeano "El universo (que otros llaman la Biblioteca)" (42) alguna vez pudo entenderse como un admirable ejemplo de ficción. Su traducción actual, "El universo (que otros llaman Internet)" se adecua a la realidad tanto como el mundo a la letra de la Enciclopedia de Tlön. Y no hay axiomática que pueda resistir ese compartido rumor, "preferiría no hacerlo".

Ahora, en la época de la reproductibilidad digital, se entiende cabalmente el misterioso final del cuento de Melville:

"¡Oh Bartleby, oh humanidad!".

Apéndice: Escritura automática de tercera generación (43).

1. Antecedentes

Estaba yo escribiendo una ponencia con el pretencioso título "La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital". Una persona de mi más íntimo círculo iba a pasar a buscarme para ir al cinematógrafo. De modo que, habiendo terminado de trabajar, yo esperaba esa llegada, entretenido en navegaciones inconsecuentes a través de la red. Se me ocurrió tipear tres palabras al azar en el buscador Google (que amo como otrora un amanuense podía amar una pluma de ganso particularmente dúctil a la caligrafía). He aquí el protocolo de esa experiencia.

2. Protocolo

Miré las cosas que había en mi escritorio (el número de la revista Artefacto sobre biotecnologías que había usado para una clase

reciente, una credencial de prensa para la última edición de la Feria del Libro) y en mi biblioteca de trabajo (el Diccionario de psicoanálisis de Roudinesco y Plon). Escribí en el Google:

1) Artefacto Feria Psicoanálisis

y obtuve, en primer término, un texto con el título "Si del malestar se trata, el porvenir del psicoanálisis no cesa de escribirse" escrito por Carlos Brück (psicoanalista argentino). Allí decía:

"En una maniobra maniquea, la Red de Redes convertida en un ángel caído, se traviste en un temible artefacto que solo puede traer el mal, porque -se argumenta- no permite el contacto personal (sin considerar las variantes de lazo social que muestra), porque neutraliza los efectos de un mayor compromiso (sin advertir las posibilidades de pronunciamiento), o porque restringe los modos de escritura (aunque entre otras cosas, haga retornar el arte de la misiva y el seudónimo e innove en la biblioteca virtual)... Podríamos considerar que estos deslizamientos hacia un lado y hacia otro, siguen una línea que insiste desde la aparición de la imprenta, cuando algunos doctores de la iglesia discutían el carácter supuestamente perverso del artefacto llamado libro (...)

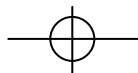
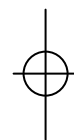
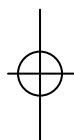
Y un nuevo paso en un mismo camino se habría establecido: de los fenómenos de feria a los fenómenos de mercado.

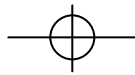
Momento inaugural, aunque repetitivo, para la nominación errónea de los semblantes del malestar actual en la cultura".

(el texto completo puede leerse en <http://www.topia.com.ar/congreso/inscriptos/leertrabajo.asp?ldtr=90>)

Por supuesto, me sentí interpelado. El texto hablaba, grosso modo, de aquello que yo mismo había estado escribiendo.

En segundo término, encontré el texto "Mitologías: personajes liminales como identidades transhumanas" por el Dr. Martín Mora Martínez del Departamento de Estudios Socio-Urbano





de la Universidad de Guadalajara (e-mail: plek-topoi@terra.com.mx), donde podía leerse una discusión sobre

"una tendencia hacia la construcción de otras formas de identidad social y de definición de lo humano. Como consigna Virilio (1999), en marzo de 1997 un genetista francés, Premio Nobel de Medicina y miembro del Comité de Ética (no menciona su nombre), declaraba con total desparpajo que: «La humanidad es lo que queda cuando se ha quitado al hombre todo lo que se toca y todo lo que se ve». Ni más ni menos que la muerte de la última ilusión posible: la del ser humano y su sensualidad. Quizá por esa razón, Virilio muestra una exasperación que también compartimos, (a excepción del matiz que él concede a la idea de transhumanidad):

Transgénico, transhumano, tantas otras palabras que marcan la huida hacia delante de una comunidad transpolítica de sabios únicamente preocupados por actuaciones acrobáticas, a ejemplo de esos espectáculos de feria organizados en el siglo XIX por aquellos que se creían «matemáticos-magos» (1999: 153).

En este inmenso deseo por borrar todo vestigio de lo corporal, en esa corriente «posthumana» adoradora del artefacto que pretende sustituir absolutamente al cuerpo, nosotros compartimos el sentimiento que Sennett describe en el prólogo de su libro *Carne y piedra*. Allí relata lo que dicho libro le debe al trabajo conjunto con Foucault. Merece ser citado in extenso:

Comencé a estudiar la historia del cuerpo con el malogrado Michel Foucault. Fue una colaboración que iniciamos a finales de los años setenta [...] Foucault imaginó el cuerpo humano casi ahogado por el nudo del poder en la sociedad (por el psicoanálisis, por ejemplo). Cuando su propio cuerpo se debilitó, intentó aflojar ese nudo. En el tercer volumen publicado de su *Historia de la sexualidad*, e incluso más en las notas que redactó para los volúmenes que no llegó a concluir, intentó explorar los placeres corporales que no son prisioneros de la sociedad. Una cierta paranoia sobre el control que

había marcado buena parte de su vida lo abandonó cuando comenzó a morir (1997: 29).

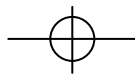
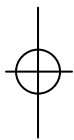
(el texto completo puede leerse en <http://www.geocities.com/Paris/Rue/8759/liminales.html>)

Mi sorpresa fue mayúscula. Había estado hablando con mis alumnos de cosas semejantes. ¿No había, en mi busca, un exceso de conciencia (un exceso de mí)? Entonces me di cuenta de mi error: nada de "azar objetivo" conducía mi búsqueda: mi escritorio soy yo mismo, he ahí la potencia del ser, una conciencia operando (aún cuando se tratara de una conciencia exteriorizada en objetos dispersos). ¿Cómo iba yo a obtener resultados diferentes de mis propios pensamientos? ¡Era como mirarse al espejo! (Y ya sabemos que "los espejos y la cópula, etc..."). Debía empezar todo de nuevo. Traté de pensar en cualquier cosa. Salí de mi escritorio y elegí "al azar" otros tres objetos:

2) Cuchara Porro Artefacto

y apareció una nómina de textos intercambiados en un foro sobre "fútbol sala" cordobés de España, no de Argentina, aunque la hiperestesia en la que me encontraba, de todos modos, me hizo sentirme interpelado de nuevo. Leí (corrijo sólo la puntuación y los acentos):

a) "Me gustaría apuntar dos cuestiones: primero, felicitar a Tomas por el fantástico trabajo realizado y animar a todos los que os gusta este deporte, a participar de manera activa con esta página para que sea un foro de debate continuo sobre el fútbol sala cordobés. En segundo lugar espero que no sea mal usada por los graciosillos de turno cuya inteligencia se reduce a ser capaces de llevarse la cuchara a la boca una vez al día porque dos veces es demasiado esfuerzo para ellos, me refiero concretamente al que ha firmado con mi nombre unas líneas arriba. Intentemos entre todos que el esfuerzo de Tomás no quede en saco roto.



Un saludo para todos, y enhorabuena, Tomás."

b) "Quiero quejarme de la forma en la que la FCFS designa a los seleccionadores cordobeses ya que no es justo que haya seleccionadores que todos los años vayan por enchufe sin haber tenido ningún éxito deportivos con sus clubes. Hay muchos entrenadores en Córdoba que de verdad le gusta el fútbol sala y que se merecen una oportunidad por ejemplo el año pasado yo solo estoy de acuerdo con la elección de seleccionador juvenil por que lo ha ganado prácticamente todo y sabe y le gusta este deporte otros entrenadores han hecho la lista de convocados sin verlos en sus clubes ni ver ningún partido de liga solo por nombres. Creo que por un premio y respeto a todos esos chavales que dedican su tiempo a enseñar y fomentar nuestro deporte hay que darles una oportunidad.

Además el fútbol sala es un deporte que a evolucionado mucho de x años aquí y por lo tanto entrenadores como Juan Moreno (Modas levante) no están capacitados para dicha evolución. ADEMÁS ESTE HOMBRE ERA PORTERO Y DE LOS MALOS y presiona con pivot y solo juega en rombo (estilo Porro). Un saludo a los grandes estrategas de este deporte y a Francisco Mercado (gracias por todo lo que haces por nuestro deporte y sigue luchando campeón)".

c) "Un saludo a todos los apasionados del Racing. La oferta del Opel Corsa Blanco con 10000 Km me parece bastante buena, ofrezco 1.500 euros por tan lujoso artefacto, ruego se pongan en contacto conmigo 666304040, llamar solo de 4 a 7 de la madrugada. Gracias"

¡Toda una novela epistolar! ¡Qué personajes!
(el texto puede leerse en <http://www.net-ilusion.net/visitas.cgi?user=3945>)
Decidido a investigar hasta las últimas consecuencias las posibilidades del "azar objetivo" y la "escritura automática" en la época de su reproductibilidad digital, tipeé:

3) Portugués Cigarrillo Negro

y apareció un cuento de la escritora argentina Ana María Shua (que puede leerse en <http://www.imaginaria.com.ar/03/1/shua3.htm>). La persona querida que venía a buscarme para ir al cine tocó el timbre. Cogí las llaves del auto y bajé presuroso pensando, como el Borges de "La Biblioteca de Babel", que ya todo había sido escrito en un libro infinito.

Daniel Link
abril de 2002

Notas:

1) Leído en el VIII Congreso Abralic: Mediações (Belo Horizonte, 24 de julio de 2002)

2) E incluidas más tarde en su libro *Pièces sur l'art* (1931)

3) Es curioso verificar hasta qué punto, ya en épocas de Valéry, había sido naturalizada la reproductibilidad técnica de la escritura.

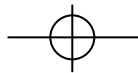
4) Benjamin entiende por "reproductibilidad técnica" sistemas de reproducción analógica. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1982).

5) Es probable, aunque no seguro, que Borges conociera las tesis de Benjamin. No hay dudas de que conocía los textos de Valéry, cuyas posiciones productivistas ("Pourquoi ne pas concevoir comme une oeuvre d'art l'exécution d'une oeuvre d'art?", en *Pièces sur l'art*) se encargó de llevar al límite (por ejemplo, en "Pierre Menard, autor del Quijote").

6) Cfr. "Borges, ele mesmo" en *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002

7) Lo que se nota, por cierto, en el más famoso veredicto de ese "artículo", que es un veredicto clasista y aristocratizante. Volveremos sobre el punto.

8) Cfr. Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque*



humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger. Madrid: Siruela, 2000 y "El hombre operable", Artefacto. Pensamiento sobre la técnica, 4 (Buenos Aires: octubre de 2001).

9) Uno de los ejes de argumentación que Benjamin elige (y el que más ha privilegiado la teoría cultural de inspiración benjaminiana).

10) Que, por prudencia expositiva nos abstenemos de examinar en esta comunicación, sobre todo para no tener que discutir Imperio.

11) "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en Ficciones. Madrid: Alianza, 1971, pág. 13-14.

12) Si a muchos puede sorprender el papel meramente reproductivo que en este texto se asigna a la cópula, hay que recordar que el hombre maduro que es Borges en 1941 atribuye la sentencia a su joven amigo, el veinteañero Adolfo, un mujeriego empedernido con más de un vástago no previsto en su trayectoria amorosa. Como quien dice, "qué abominable, che, me pasó de nuevo".

13) Valentin llegó a Roma hacia 140 y predicó una versión del cristianismo fuertemente impregnada de tradiciones gnósticas. Probable autor del Evangelio de la Verdad (uno de los documentos gnósticos hallados, en traducciones coptas, cerca de Nag Hammadi, Egipto, en 1945) y de la Epístola a Reginos sobre la Resurrección. Su doctrina y la de sus discípulos (que funda en la generación gemelar su mito sobre la naturaleza de Dios y de Cristo) fue condenada por Ireneo en *Adversus haereses* (ed. Harvey, Cambridge, 1857) y por Tertuliano en *Adversus Valentinianum* (<http://www.thelatinlibrary.com/tertullian.valentinianos.html>). No vale la pena detenerse en la exposición del bello sistema gnóstico, suficientemente documentado en Internet. Por otra parte, la historiografía nuevotestamentaria ha determinado, casi con certeza, que Jesús (quien por otro lado no pudo morir en la cruz, como pretende la Iglesia) tuvo no sólo hermanos, sino un hermano gemelo, Judas Tomé, el Didimo, que tiene su propio Evangelio apócrifo.

14) "Una vindicación de la Cábala", incluida en *Discusión* (1932). Cfr., también, en el mismo libro "Vindicación del falso Basíides". En "Muriolo, o surrealismo e a religião" (leído en el coloquio "Passagens e impasses do poético", UFSC, nov. 2001), Raul Antelo (un neumático, sin lugar a dudas) también examina el lugar de la herejía gnóstica en la obra de Borges.

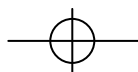
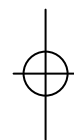
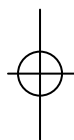
15) Por cierto, inaceptable hoy para nosotros: "Todos los hombres", refiere Borges que sostiene una de las iglesias de Tlön, "en el vertiginoso instante del coito, son el mismo hombre". En esa fantasía de varones que es "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" no hay lugar para las mujeres (salvo que se trate de la princesa de Faucigny Lucinge). Pero esto sucede irremediablemente por la presión del género ciencia ficción. Cfr. Link, Daniel. "Escada para o céu" (en *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002).

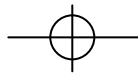
16) La importancia que Benjamin otorga a las artes visuales en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" es lo que ha hecho anteponer a muchos lectores la teoría de la percepción que allí se lee a la teoría de la propiedad que de ese artículo se deduce. Pero Benjamin insiste en las artes visuales porque se refiere sobre todo a la reproductibilidad analógica y en el mismo sentido en que Valéry ponía en primer término a la música. Se trataba, entonces como ahora, de coeficientes de eficacia. Richard Stallman (op. cit.) ha historizado en tres tiempos la reproductibilidad (artesanal, mecánica o analógica y digital), en relación con los problemas de copyright, la función autor y los derechos civiles.

17) Cfr. Antelo. op. cit.

18) Barcelona: Paidós, 2002 (traducción de Alcira Bixio).

19) Para una descripción detallada de las relaciones entre copyright y globalización en la época de las redes de computadoras, cfr. las intervenciones del fundador del movimiento GNU, Richard Stallman, en particular "Libros, derechos y tecnología", reproducida en Radar-





libros, suplemento literario de Página/12 en tres entregas sucesivas (Buenos Aires, domingos 10 de marzo de 2002, 17 de marzo de 2002 y 24 de marzo de 2002).

20) <http://www.cbl.org.br/destaque.asp?id=20> 21) Cfr. "Cooperación sin mando: una introducción al software libre" de Miquel Vidal (<http://www.inisoc.org/mvidal1.htm>). El copyleft protege el uso en vez de la propiedad. "La GPL o Licencia Pública General es la plasmación jurídica del concepto de copyleft. Con el tiempo, la GPL se ha convertido en el cimiento del software libre, su baluarte legal, y para muchos constituye un extraordinario ejercicio de ingeniería jurídica: con la GPL se asegura que trabajos fruto de la cooperación y de la inteligencia colectiva no dejen nunca de ser bienes públicos libremente disponibles y que cualquier desarrollo derivado de ellos se convierta como por ensalmo en público y libre. La GPL se comporta de un modo 'virico' y, como un rey Midas del software, convierte en libre todo lo que toca, es decir, todo lo que se deriva de ella". El cumplimiento del mandato deleuziano: "Oponemos la epidemia a la filiación, el contagio a la herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexual" (en *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos, 1988).

22) "Que esta novela se reedite en 2001 - declaró Jorge Asís, el más cínico de los escritores argentinos, a propósito de su libro *La manifestación-*, significa pasar en limpio mi historia y asumir hasta la última coma de mi producción literaria. Por otra parte, que mi primer libro realmente importante aparezca bajo los formatos más modernos y tecnológicamente más innovadores indica una situación de readaptación a los tiempos que corren que me gusta mucho." En:

<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/libros/01-08/01-08-12/nota4.htm>.

En Brasil, la Cámara Brasileña del Libro patrocina los experimentos de edición digital e impresión a pedido. De ese modo, se lee en su sitio de Internet, las empresas podrán seguir

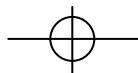
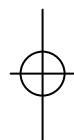
editando aún los libros cuya demanda no justifica una tirada regular", con un precio apenas un 15 % superior al de un libro hecho según el método tradicional"

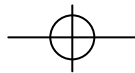
(<http://www.cbl.org.br/mercado.asp?id=28>). Lo que la CBL confiesa es que pretende vender (a un costo superior, claro está) hasta lo que no se vende. Lo que calla es que, de ese modo, los grupos editoriales retendrán prácticamente para siempre la reserva de copyright: no habrá más dominio público ni caducidad de los contratos.

23) "El copyright ya no actúa como una regulación industrial sino como una restricción draconiana sobre el público en general. Solía ser una restricción sobre los editores por el bien de los autores. Ahora es una restricción de los derechos del público para provecho de los editores" (Stallman. op. cit.).

24) Lo que hace el capitalismo "es ligar las cargas y las energías en una axiomática mundial que siempre opone nuevos límites interiores al poder revolucionario de los flujos descodificados (...). La esquizofrenia no es, pues, la identidad del capitalismo, sino al contrario su diferencia, su separación y su muerte" (El Anti-Edipo, Barcelona: Barral, 1974, pág. 253-254). "[El arte y la ciencia] obligan a la axiomática social a complicarse cada vez más, a saturarse más, hasta el punto de que el artista y el sabio pueden estar determinados a ir a dar una situación objetiva revolucionaria en reacción a las clasificaciones autoritarias de un Estado por esencia incompetente y sobre todo castrador." (AE, pág. 389). "Los cuatro flujos principales que atormentan a los representantes de la economía-mundo o de la axiomática son: el flujo de materia-energía, el flujo de población, el flujo alimentario y el flujo urbano" (Mil mesetas, pág. 472). La historia (de la materia, del tiempo y del espacio, para citar una vez más a Valery) de los últimos veinte años ha demostrado que en la última enumeración sobra el "flujo urbano" y falta el "flujo de información".

25) Es también interesante, pero nos abstendremos de plantearlo aquí, el caso de la propie-





dad intelectual del correo electrónico, que no puede ser utilizado como elemento de prueba jurídica sin autorización de su emisor, tal como puede leerse ya al pie de muchos mensajes electrónicos emitidos por empresas. O sea: quien reciba una intimidación por correo electrónico no puede utilizarla como prueba sin la autorización de quien lo intimida. Es, puesto en los términos de Sloterdijk, el fin del humanismo como política de cría, de reproducción y como dispositivo de amansamiento. Para mayores precisiones ver Link, Daniel y otros. La carta: historia, tipología, transformaciones (en prensa).

26) "A los niveles más diferentes: lucha de las mujeres por el voto, el aborto, el empleo, la lucha de las naciones por la autonomía, lucha del tercer mundo, lucha de las masas y de las minorías oprimidas en las regiones del este o del oeste".

27) Cfr., en apéndice a esta comunicación, un protocolo de escritura automática de tercera generación.

28) Kittler, Friedrich. "Universidad = democracia", Radarlibros, III: 126 (Buenos Aires: domingo 2 de abril de 2000).

29) Kittler. op. cit.

30) Ni siquiera podemos referirnos aquí al problema del patentamiento de material genético, sobre lo cual también deberemos dar batalla próximamente.

31) A esa forma de la política se refiere Walter Benjamin.

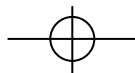
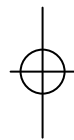
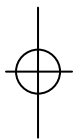
32) Raúl Antelo ha realizado una genealogía de la apatía. Cfr. "American Acephale. Notes on a Transatlantic College of Sociology", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 9: 3 (Londres: diciembre de 2000, p.349-365), "El vidrio y los insectos", *ramona*, 16 (Buenos Aires: septiembre de 2001), "El ciclo de la nada", en Benson, Ken y Rossiello, L (eds.). *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Actas del VII Congreso Internacional del Celcirp*. Gotemburgo: Celcirp, 2001, p.129-140 y "Megalopatía", *Radar Libros*, suplemento lite-

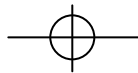
rario de Página/12 (Buenos Aires: domingo 27 de enero de 2002).

33) "Prólogo" a "El jardín de senderos que se bifurcan" en *Ficciones*. op. cit.

34) En su manifiesto "La catedral y el bazar" (<http://glug4.netfirms.com/documentos/catedral.html>), el también tlöniano Eric Raymond recordaba la irónica definición de Linus Torvalds: "Básicamente soy una persona muy perezosa que gusta de obtener el crédito por lo que realmente hacen los demás". Raymond diferencia el modelo "catedral" (piramidal, centralizado y cerrado) del modelo "bazar" (abierto, descentralizado y desjerarquizado) en la programación de software: en el primero, "los errores y problemas de desarrollo son fenómenos truculentos, insidiosos y profundos. Generalmente toma meses de revisión exhaustiva por parte de unos pocos para alcanzar la seguridad de que han sido eliminados del todo". En el estilo bazar, por el contrario, "se asume que los errores (...) pueden volverse relativamente evidentes cuando se exhiben a miles de entusiastas desarrolladores asistentes que colaboran a la par sobre cada una de las versiones". Inspirado en esas metáforas, el sitio en Internet de la revista Punto de vista se llama BazarAmericano.com.

35) "Cuanto más pensaba en los hackers informáticos, más palmario resultaba que lo más interesante de ellos era el enorme desafío espiritual que suponían para nuestra época", leemos en Himanen, Pekka. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (Buenos Aires: Destino, 2002, pág. 8). Pekka opone puntualmente la "ética del hacker" (que no es el cracker, ese "criminal informático" que anatematizan los medios masivos de comunicación) a la ética protestante tal y como la define Max Weber (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza, 2001). La mejor historia del nacimiento de la época de la reproductibilidad digital sigue siendo *La era de la información. Economía, sociedad y cultura de Manuel Castells*. Tomo 1: *La sociedad red* (Madrid: Alianza,





1996), tomo 2: El poder de la identidad (Madrid: Alianza, 1997) y tomo 3: El fin del milenio (Madrid: Alianza, 1998).

36) Tux es el nombre del pingüino mascota del sistema operativo informático Linux, creado en 1991 por el hacker finlandés Linus Torvalds a la edad de veintidós años. En los últimos años, Linux ha llegado a ser muy conocido como uno de los desafíos más serios al papado de Microsoft. Herejías gnósticas que la Iglesia rechaza.

37) Cfr. Torvalds, Linus. "¿Por qué el Hacker es como es? La ley de Linus", que funciona como prólogo del libro de Pekka Himanen. op. cit.

38) Aunque los argentinos no podamos hoy aspirar siquiera a eso.

39) El arte al alcance de todos. "Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno", dice Borges en "La biblioteca de Babel" (op. cit.).

40) O, lo que es lo mismo, a la cultura de la época de la reproductibilidad técnica del arte.

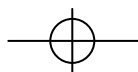
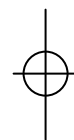
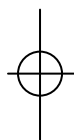
41) "Tlón, Uqbar, Orbis Tertius" puede leerse

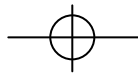
en Internet, lo mismo que Imperio, en versión castellana de Eduardo Sadier

(<http://groups.yahoo.com/group/siglo20/files/>), el libro del Apocalipsis, bellamente iluminado (<http://usuarios.lycos.es/liberapocalipsi/>), Molloy de Samuel Beckett (<http://www.geocities.com/SoHo/Atrium/1788/bios/beckett/molly1.htm>) o, por señalar sólo un repertorio mínimo, la versión en castellano de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (<http://www.hipersociologia.org.ar/biblioteca/textos/>). La revista de artes plásticas ramona presenta las mejores páginas de arte en Internet (<http://www.proyectovenus.org/ramona/>).

42) Cfr. "La Biblioteca de Babel", fechado también en 1941 e incluido en El jardín de los senderos que se bifurcan (op. cit.).

43) A propósito del método serial de Salvador Dalí en El mito trágico en el 'Angelus' de Millet (Barcelona: Tusquets, 1978). Una versión considerablemente reducida de este protocolo fue publicada en Radarlibros, suplemento literario de Página/12 (Buenos Aires: 19 de mayo de 2002)





Épicas Lluvias de Septiembre

Por Lux Lindner

1. Monólogo interior del rezagado

Cammarotta me tiene harto. Me viene a visitar a Lucerna de vez en cuando porque está al pedo en Ginebra con sus amiguetes manteca al techo, que encima ahora, en una etapa superior del tedio, se han hecho progresistas y quieren divertirse/escandalizarse a mi costa. No es que mis opiniones sean muy osamas...muy osadas quise decir, pero a esta gente cualquier cosa que no sea resignación y buen gusto la escandaliza. Parásitos que se la pasan de brasserie en brasserie día y noche...con lo que cuesta un restaurante aquí. ¡Ningún nativo en su sano juicio llevaría semejante tren, aunque dirija una multi!

Eso sí, no te invitan un café, como ahora Cammarotta que está entrenando sus contraseñas de clase. Seguramente sus visitas son trabajos prácticos de una materia que se llama Pisoteo del Rezagado 2, si es que de entrenamiento estamos hablando.

Por qué no lo mando a la mierda es uno de esos misterios menores que, puestos en fila, forman la historia universal. Debe tener que ver con curiosidad de mi parte, la curiosidad que me mantiene con vida en este pedazo de materia donde la distancia entre gobernantes y gobernados se multiplica segundo a segundo y donde hago el ridículo desde que me sacaron del vientre de mi Fabricanta.

La última vez que Cammarotta vino me di cuenta de que está atrás de algo específico; se ha propuesto, instigado por el conciliábulo de efebos, eunucos y socialistas que da forma a su paparulósfera, que yo diga algo sobre el 11 de setiembre, sus consecuencias y derivaciones, sus sombras proyectadas...la relación entre el

Eje del Mal y el Motor Primero del Mal.

Sí, no hay duda, quiere eso. Se va de la vaina por hablar de la (esperemos que) última Obra de Arte Total de Jean-Charles Stockhausen.

Siempre encuentra la manera de conducir la charla hasta ese topos y después no quiere soltar la presa (si por "presa" entendemos mis globos de texto formándose en una habitación con piso de madera). Quiere una especie de toma de posición de mi parte...¡como si a esta altura la opinión de un sudamericano mal peinado tuviera alguna influencia o le importara a alguien!

Me basta aclarar que los ejecutivos que la mueven, aquí en estas montañas, se forman en una universidad que está en Sankt Gallen (Hochschule St. Gallen); hasta 1991 esta Escuela de Negocios tenía un Departamento que se ocupaba de América Latina y realizaba investigaciones de gruesos tomos, pero después lo cerraron, se dieron cuenta que era al pedo molestar en entender lo que está finalmente controlado a distancia.

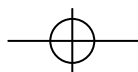
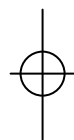
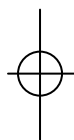
Y en estos parajes decir algo bueno de América Latina se ha vuelto una falta de tacto si no una falta de educación.

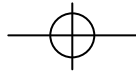
En fin, suena el timbre...en guardia!

2. Joya nunca taxi Bioy

Cammarotta saluda, le comento que me olvidé de comprar algo para comer (¡Más vale que me acordé de no acordarme, qué es eso de que el pobre invite a comer al rico!), no dice nada, previendo la situación acaba de darse un atracón de falafel en la estación, su aliento guarda la memoria de algún ketchup malsano.

Finalmente, tras algunos rodeos y comentarios sobre que tengo que cambiar mi computadora, sobre teléfonos con los que uno también puede





sacar fotos digitales y mandarlas ipso facto por la telaraña y sobre una aspiradora robot que cuesta 2950 francos, cae la primera ficha.

-Setiembre se ha vuelto un mes raro, ¿no?- dice Cammarotta con su mejor cara de boludo.

-¿En qué sentido me lo dice?- contesto imitando su gesticulación.

-Y, ya no es el mes de la primavera solamente, desde lo que pasó...

-¿Desde lo que pasó dónde?

-Desde el atentado a las torres...

-Ah, ¿entonces no fue una falla del piloto?

-Temo que no.

-Sí, dos veces contra el mismo edificio ya me parecía demasiada casualidad -digo mientras escondo unas galletitas- pero usted habrá visto que las desgracias en general vienen en pares, siempre que un barco se hunde un viernes el sábado pasa otra cosa también, otra cosa terrible terrible (esto me lo contó un ilustrador publicitario, así verá que le estoy batiendo la posta), pero por ahí no fue un gran desgracia, sino dos desgracias muy cerquita una de la otra, comprimidas...como cuando uno comprime un documento para mandarlo por Internet.

-¡Lux, no fue una desgracia, fue todo planeado, los fundamentalistas gastaron 300 mil dólares para organizar una masacre !

-¿Organizar la Revolución Libertadora habrá costado mas o menos? Sus amigos que son tan buenos con los números por ahí podrían calcular eso...-digo de repente, sin saber por qué.

-¡Son gente muy ocupada...!

-En encontrar un dealer, ¡ja ja! Disculpe la grosería, ya sé que la mayoría está bajo tratamiento....-pero mi seguridad es sólo aparente y de un momento a otro me ha invadido una ola de terror. La máquina de café está encendida, hace ruidito...¿y si Cammarotta me pide un café? ¿Qué? ¿Le tengo que preparar un café,

justo a él que nunca me va a invitar? ¿Cómo hago para decir que no?

-¿Me puede decir qué tiene que ver una cosa con la otra? Esta vez me salió con un disparate hecho y derecho- me dice Cammarotta, que se nota no piensa en café por el momento y ahora está digiriendo la segunda ficha. Me paro delante de la máquina para que no se vea la lucecita que sigue encendida.

-También la R. L. es algo que pasó en setiembre y que parece que no fue un accidente -digo mientras busco la perilla- y evidentemente hubo algún tipo de sponsor, para la nafta de alto octanaje, como mínimo...y alguien financió el entrenamiento de los pilotos. Seguramente necesitaron mucho espacio físico para preparar la cosa. No había computadoras o simuladores de vuelo durante la Segunda Presidencia...

Subo el volumen de la voz al final (de donde mayúsculas al final de la oración), para tapar el sonido que hace la perilla de la cafetera. La máquina está apagada. La paz vuelve a mi alma.

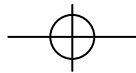
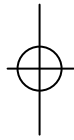
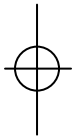
-Eso fue hace tanto, por Dios, quién se acuerda ya, están todos muertos...

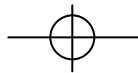
Cammarotta ya da el tema por liquidado y seguramente quiere volver a poner proa a Ground Zero.

-¡Claro que están todos muertos, y no por accidente!- insisto.

-No encuentro el punto de comparación, disculpemé...

-Sí, es cierto, en el 55 no estrellaron los aviones contra la Casa Rosada. La vida del piloto era muy valiosa..("la preciosa vida del piloto") sin contar con que eran aviones a reaccion que debían costar muchas vaquitas.... esta claro que la R. L. se hizo en nombre del respeto a la vida y la buena administración, sin relación con un fatalismo kamikaze de cuño oriental, o con





el potlach de los indios canadienses, donde el derroche forma un elemento importante si no central.

-No tengo tan presente esa época, Lux, pero me parece que había mucho en juego Digno de verse. Cuando Cammarotta se pone la camiseta de Karl Popper tensa los músculos del cuello, su cabeza sube y baja, la frente se le arruga.

-Eso es cierto, -tengo que conceder- estaba en juego la dentadura de Bioy, la inmortalidad colorada y simétrica de las canchas de tenis.

Cammarotta se recuesta en su silla y empieza a mirar el piso, visiblemente aburrido. Le alcanzo un papel para que lea. Me pide agua. Le aclaro que tiene que ser de la canilla, el agua mineral que puede verse sobre el piso es de la Jefa y abrir el pack sin consulta previa puede causar-me problemas.

Igual aquí el agua de la canilla es buena, le digo, viene de la montaña, es un poco alcalina, eso sí, cada dos o tres meses hay que limpiar la máquina de café (¡Quién me manda mencionar la máquina de café-freud-la-puta-que-te-parió!)

Cammarotta apoya su vaso y se pone a leer:

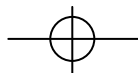
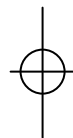
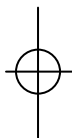
3. El árbol del conocimiento de la CGT

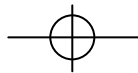
"Pienso que hay un elemento neoplatónico en la Revolución Libertadora que tiene que ver con el horror a la Materia. Como cualquier escolar argentino sabe, Platón (eigentlich Aristokles) ve confusión en la Materia, pero sus seguidores no ven en ésta solamente un tole-tole sin propósito, una fotocopia amarillenta del Bien, sino algo ominoso y tal vez independiente del Bien. Aparte de ser fotocopia amarillenta del Bien, somos todavía otra cosa, parece que es lo que descubre esta gente.

En nuestro caso el Pueblo sería la Materia, o sea el Mal con el que hay que mantener la mayor distancia posible, a lo más mejor. Y función de la agenda no escrita del Bien-Internet es recordar que hay cuestión de vida o muerte en obturar el espacio entre las Emanaciones.

En 1955 no se dispone de armas telecomandadas, las bombas tiradas desde un avión efectivamente pueden caer en cualquier parte. La idea de que sólo se intenta destruir un objeto de menos de dos metros de alto, el cuerpo del Tirano (que llovido sobre mojado tiene capacidad de autodesplazarse), en medio de un gran edificio pintado con sangre y cal me resulta bastante sospechosa y no sé, no me cierra, que querés que te diga.

Si la idea es acabar con la vida del Tirano exclusivamente...¿Porqué no se recurre a un comando heroico, estilo Rambo o Steven Seagal o Chuck Norris que se infiltra en el edificio y hace microcirugía para a continuación emitir una proclama estilo Abraham Lincoln? Un comando Lara Croft no es de desechar, sabida la debilidad del Tirano por las menorcitas. Es posible que algún integrante del comando heroico pierda la vida en el interín, sin olvidar que la Pseudo-Lara, aún sin perder la vida, pueda perder todavía otra cosa. Pero hablamos de apostólicos romanos (no de existencialistas insectificados y ateos) así que es bastante probable que tras una momentánea Gran Oscuridad y posterior Rewind los integrantes del Comando despierten en el Paraíso, donde no les será difícil conseguir una audiencia con la Inmaculada que es como una italiana del norte sólo que con un poco de luz en la nuca. Seguramente en los pasillos se cruzarán con otras vírgenes, las que esperan a los que se atan cargas de dinamita en la espalda para interrumpir la siesta en los laboratorios arameos de guerra





bacteriológica.

Pero, volviendo al centro inefable de mi relato, para que un Comando realice esa microcirugía que devuelva la sonrisa a la familia de los traductores de Abba debería caminar por la Plaza de Mayo. Debería impregnarse con huellas de pies mal lavados, o lavados en una fuente profanada. Debería mezclarse seguramente con el populacho, conocer la proximidad milimétrica de sus secreciones descamisadas. Debería mezclarse con la materia aborrecida, entrar a la guarida del monstruo, respirar el mismo aire que EL. No, eso no es posible, hay que operar a distancia, hay que educar a distancia (Fernaufklaerung), inculcar un sentido de la jerarquía que se ha perdido.

La idea no es solo acabar con el Tirano, sino alejarse todo lo posible de la materia de donde extrae su poder. Los aviones volarán alto y rápido, y se refugiarán en Uruguay, vale decir la Banda Oriental una vez terminado su heroico periplo con Cristo Rey como copiloto.

Y si no hubo Simulador de Vuelo "antes", habrá Simulador de Gobierno "después".

4. Problemas del éxito

-Bueno, ya leí su paper, Lux, ya se dió el gusto.

-¿No tiene nada para decir, Cammarotta?

-Tengo que pensar demasiado. Me tendría que aclarar usted con qué propósito escribió el texto, si no, no puedo decir nada...A propósito...¿Podemos tomar un café?

-La máquina está descompuesta, no tiene suficiente presión para hacer crema, una cagada porque ya no tiene garantía como para llevarla al service, tengo que esperar que venga el padre de la Jefa que de esto entiende a echar una miradita...

-¿Y no va a tomar café hasta entonces? Usted

siempre me dice que la religión de su Jefa es el café.

-Efectivamente, la situación la tiene de mal humor, para que se ponga contenta le prometí que iba a hacer un retrato de ella en forma de cafetera. Todo estará dispuesto en una de esas perspectivas enfáticas que hará que la cafetera parezca un edificio, le digo más, antes que usted llegara estaba pensando cómo cargar una lapicera con café, como para redondear el concepto e integrar la idea con el material, no sea cuestión de repetir viejas antinomias.

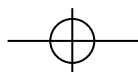
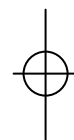
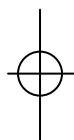
Cammarotta se ríe por primera vez desde su llegada, pero con tanta charla ahora soy yo el que tiene ganas de tomar un café. La Revolución (sin L) devora a sus hijos.

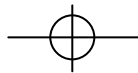
Colofón

Setiembre se divide en tres partes para mí: el primer tercio lo ocupa el cumpleaños de mi hermana, el segundo tercio las meditaciones rituales relacionadas con la Revolución Libertadora y el tercer tercio esta reservado al cumpleaños de mi tía. Es un mes cargado en mi agenda, que ya no admite más inclusiones...ni siquiera la primavera, que es algo que llega todos los años ha conseguido colarse en las páginas... Sin Cammarotta cerca me siento libre para decir: ¡Que reviente la primavera! Cuando el país de uno anda mal, no hay primavera en ningún lado, y todas las flores apesantan y todos los perfumes son sólo alcohol de quemar que está en mala compañía.

La Historia Argentina es la Historia Universal, y lo que no pertenece a la Historia Universal es Alta Comedia.

Lux Lindner, 2002





Piet Mondrian visita ramona

Pieza en cuatro actos y epílogo (inconcluso)

Por Mario H. Gradowczyk

Acto 1

En un libro inédito sobre Joaquín Torres-García (1874-1949), que descansa en algún estante, me había ocupado de la relación entre Piet Mondrian (1872-1944) y el maestro uruguayo. Sus afinidades hacia el pensamiento filosófico, su pertenencia al círculo de artistas de San Lucas, sus vocaciones estéticas, el deslumbramiento compartido ante la urbe moderna (París y Nueva York), incursiones literarias dadaístas y los textos farragosos, las utopías neoplásticas y constructivistas no se condicen con las grandes diferencias en el plano personal.

En cuanto a lo artístico, los dos navegaron campos estriados por retículas de precisión micrométrica o entramados de una gestualidad casi desesperada. Podría decirse que los dos se reencuentran, al final, recorriendo la infinitud del campo liso en las series que culminan con "Broadway Boogie Woogie" y los murales del Saint Bois.

¿Pero no hay nada más? Utilizando una pequeña escuadra que verifica la relación establecida por el Número de Oro, herramienta imprescindible para analizar los cuadros de Torres-García, me puse a "medir" las pinturas de Mondrian con resultados alarmantes. En sus cuadros aparecía una cantidad significativa de rectángulos áureos, especialmente entre 1918 y 1920. Pero mi método resultaba pedestre y recurrí al Photoshop, herramienta computacional que permite manipular imágenes escaneadas. Así, aplicando las rotaciones adecuadas a los cuadros digitalizados trazaba un campo de diagonales que me permitía determinar los rectángulos áureos, si los hubiera. Y verifiqué lo que temía.

Busqué en la bibliografía, pero salvo comentarios sobre sus pinturas con retículas regulares

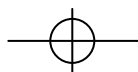
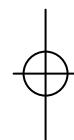
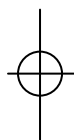
realizadas en 1918-1919, y una diferenciación entre matemáticas "sagradas" y "profanas", no encontré mención alguna al Número de Oro. Preparé una pequeña nota sobre mi pequeño hallazgo y contacté a un gran experto holandés, cuya respuesta profesoral ante tamaña insolencia rioplatense fue amable pero firme. Según mi correspondencia, Mondrian insistía en que la posición de sus líneas estaba solo determinada por su intuición. Y él creía en su palabra. Además, adjuntó bibliografía inhallable en Buenos Aires que, www.google.com mediante, logré ubicar.

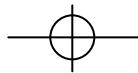
Acto 2

Empecinado, retorné a mis cálculos y encontré que era innecesario utilizar una construcción geométrica tan engorrosa para probar mi tesis; bastaba dividir el plano pictórico en retículas regulares y así reaparecían los rectángulos áureos. Contacté un segundo experto, holandés también. Su respuesta fue alentadora; tras agregar nuevas referencias me informó sobre un hecho sorprendente: experimentos realizados por científicos holandeses con un método nuevo (reflectografía infrarroja) mostraron que, debajo de varias de las pinturas de Mondrian realizadas en 1918-1920, existían retículas regulares trazadas en lápiz. Eran similares a las que, en forma independiente, yo había trazado en la computadora. Y me prometía dar una opinión definitiva sobre el tema. Yo debía buscar las referencias faltantes. Ya se vislumbraba el Santo Grial en el horizonte.

Acto 3

En Nueva York me encontré con el recientemente editado catálogo razonado de Mondrian, dos volúmenes que pesan unos 10 kg. El calor arrasaba pero entre visitas a mi nieta Bettina, a las bibliotecas (Frick, The New York Library) y los contactos con el MoMA y el Metropolitan a través de Internet traté de completar el panorama. Allí recibí el "dictat" definitivo del segundo





experto que se resume así: aunque se demuestre que Mondrian empleara la Regla de Oro en algunas obras, su uso no explica su arte, ni en términos científicos ni aún en forma teórica... Asimilé el impacto. Pero como científico que ha trabajado en campos muy diversos (desde defectos en cristales a la modelación hidrodinámica del río Amazonas y su cuenca) creo saber discernir cuál es el valor de una prueba objetiva y esa respuesta no me amedrentó. ¿Es que Mondrian también tiene muchas viudas? La búsqueda siguió y por momentos se tornó angustiada: la revista con las reflectografías no aparecía. Pero al fin, al retornar a Buenos Aires, las nubes se disiparon: de Holanda me habían enviado la revista esquiwa y otros materiales, ayudado por unos libreros de viejo macanudos; ya disponía de los principales elementos.

Acto 4

¿Encontraré alguna referencia a la Regla de Oro en los nuevos elementos? La lectura del material compilado y la correspondencia de la época mostró aspectos inéditos. Lo interesante es el circuito que se entretrejea entre protagonistas del De Stijl: Huzár, Mondrian, Van Doesburg y Vantongerloo. El panorama está repleto de omisiones sorprendentes; por ejemplo, Vantongerloo se "olvida" de mencionar la influencia que tuvo la Ética de Baruch de Spinoza en su primer artículo publicado en De Stijl (la revista editada por Van Doesburg). Mondrian utiliza el concepto de "espíritu como fuerza activa y la materia como la fuerza pasiva del universo" tomado del filósofo Schoenmae-kers, pero como los teósofos no veían con agrado sus pinturas abstractas, Mondrian rechazó ese reconocimiento. (Algunos investigadores criollos también adhieren, hoy, a ese sistema de ocultamiento y falta de rigor.) Como en la novela de Agatha Christie, las cabezas van rodando una a una. Primero cae Huzár por sus discrepancias con Van Doesburg. Los comentarios de Van-

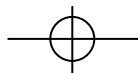
tongerloo sobre el uso del color inflaman a Van Doesburg y a Mondrian. Este último lo descalifica por "su intelecto belga", lamenta su permanencia en el grupo y su comportamiento como "un teósofo (ordinario)". El diferente terminaría con un procedimiento estaliniano, las puertas de De Stijl se cerrarían para el belga (quien fuera años más tarde amigo de Ignacio Pirovano y de Victor Magariños D.). Finalmente, el choque inevitable se produce cuando Mondrian se opone a las diagonales de su colega. Van Doesburg continuará solo con el portaestandarte.

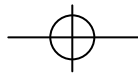
¿Habría lugar en ese incesante intercambio de cartas, visitas, intrigas, para una descripción desapasionada de los modos de producción de la obra de arte? Las menciones al trazado geométrico existen en dosis pequeñas, Mondrian escribe sobre el ritmo, dimensiones puras, divisiones proporcionales, el inconsciente...

No cabe duda de que Mondrian utilizó la Regla de Oro durante esa etapa crucial, y aún en varias pinturas realizadas en las décadas siguientes aparecen rectángulos áuricos. Van Doesburg, más emprendedor y difusor del arte de la vanguardia que creador -y que andaba por entonces a un paso atrás de Mondrian- también la empleó en una pintura que firma antedatada (moda que también llegaría al Río de la Plata). Y esta pintura y los trabajos de Mondrian que he analizado positivamente integraron la muestra "Sección de Oro-París. Cubistas y neo-cubistas" que Van Doesburg organizara en 1920 y que recorriera Holanda. ¿Otra casualidad?

Epílogo (inconcluso)

He logrado contactar a los investigadores que realizaron las reflectografías. Mientras me mantengo a la espera de esa información, para así dar fin a esta saga, medito sobre lo ocurrido. Moraleja: ¡jojo con las viudas!





Zooteorikón II

Sobre una Teoría de la Inscripción

Una de las formas de inscribir una conducta teórica (inscribirla de la misma manera y en la misma acepción con que Duchamp inscribía sus ready - mades) es proponerla al funcionamiento de un horizonte de sentido determinado (en nuestro caso, tópicos propios del arte y la estética del siglo XX): ya sea el de la abstracción o bien el del conceptualismo en cada una de sus manifestaciones. Duchamp, ahora sabemos, concibió la inscripción como un gesto, como la irrupción del tiempo de una subjetividad en la cronología misma de la obra, a su vez que ésta no puede sino pertenecer a un sistema simbólico predeterminado, que es el de su época; entonces estamos en condiciones de afirmar que, con Duchamp, se inicia toda una política de inscripciones que desencadenará, progresivamente, una taxonomía numerosísima de estilos de inscribir (prolusión de gestos en nuevas consideraciones sobre los tópicos en ese momento nacieses).

Así, la abstracción y el conceptualismo impusieron a estas inscripciones sus propias y estacionales reglas, sus líneas de tiempo (1912 como año de irrupción de la pintura abstracta, 1917 como año del famosísimo mingitorio que, medio siglo más tarde, se diversificaría en los conceptualismos que hoy y desde esos días nos circundan). En nuestro país, la primera obra abstracta se inscribe con Del Prete a fines de los años veinte (un artista de derivas, de navegaciones). El conceptualismo, en tanto, se impuso como horizonte de sentido en la reinvencción múltiple de los artistas vinculados al Di Tella, y en la fundante figura de Alberto Greco. En este sentido, un Zooteorikón es un registro de inscripciones de conductas teóricas (un manual de rúbricas en 3D)

I (bis)

Sobre una Teoría de la Desinscripción

Dubuffet tuvo muchísimo éxito en los cuarentas, cincuentas, y sesentas expandiéndose

en y desde la postulación de su tabla rasa llamada Arte Bruto ("L' homme du común à l' ouvrage", uno de sus libros más geniales publicado por Gallimard en 1973, debería ser lectura impostergradable en los jardines de infantes). Construyó, desde esta tabla, otra tradición sin fronteras, la emergencia de un productor - hacedor no inscripto (un no artista), fuera de todo enunciado apriorístico, imponiendo así una Teoría de la Desinscripción.

Duchamp, como artista, señaló (inscribió) aquello que no era arte (un mingitorio) en el inventario de lo artístico. Dubuffet descubrió a no - artistas detrás de obras de arte (desinscribió al arte de la necesidad de un artista que lo produzca).

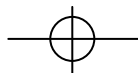
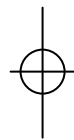
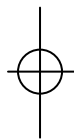
En este orden, fue mucho más allá que Duchamp. Este último, al fin de cuentas, fue el guardián terminal del edificio renacentista (recordemos que Gombrich gustaba definir al arte como "aquello que los artistas hacen"). Dubuffet, en su negativo, descubrió que el arte (el mejor arte) no siempre admitía artistas en su origen.

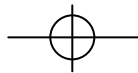
(No confundamos al Arte Bruto con ejercicios oportunistas que, en virtud de un glosario que se supone postestructuralista, articula desde la vulgata de los Estudios Culturales manifestaciones de distintos grupos y estamentos sociales como sublimaciones artísticas. Así, para estos operadores, existiría un "arte de amas de casa", otro "arte de travestis", un "arte de camioneros", etc. Una banalización de lo más reaccionaria).

Dubuffet triunfó con su maravillosa trampa, que consistió en definir al arte como una pura necesidad de expresión. Necesidad de expresión que, invariablemente, desinscribe.

Estamos, de esta manera, en el borde de una zona en la cual un aparato propuesto por Dubuffet reacciona ante una lectura duchampiana (es el estatuto del artista, no lo que éste haga, lo que se examina).

El Zooteorikón, insistimos, corresponde a una teoría de la inscripción. Sus actantes no





dudan de su ser artistas, aunque inscriban su hacer en un fuera de margen con respecto a la Institución del Arte. Un fuera de margen, que en su alteridad y paradójicamente, los desinscribe.

II

Pero existen y siempre existieron muy distintos niveles de enunciar una práctica artística, de situar los límites donde efectuar la inscripción. Así, por ejemplo, los artistas concretos de las vanguardias argentinas de los cuarenta crearon un magma inscriptivo dentro una ficción de la ciencia (un estado de disponibilidad de los enunciados de la ciencia) que llevó a Kosice, tal como vimos (Zooteorikón I, ramona 24) a transitar su propio espacio de ciencia - ficción para desarrollar su poética.

Kosice, con un talento descomunal, llevó estos enunciados a los límites mismos de la literalidad para fundarse a sí. La Ciudad Hidroespacial es ejemplo de lo que afirmo.

Estamos viendo que el discurso de los seis artistas propuestos a lo largo de este Zooteorikón (Macedonio Fernández, Xul Solar, Gyula Kosice, Esteban Lisa, Jorge Bonino y Emilio Renart) se proponen como excepción inscriptiva a otros discursos imperantes.

Y es que, sin dudas, el arte que los define resulta por definición excepcional, algo fuera de registro (sobretudo fuera del registro de lo que se espera por arte). Una conducta excepcional (quererla inscribir en pertenencias de tareas no artísticas resultaría torpe, ya que sólo se inscribe en su particular registro compuesto de mezclas; aclararemos esto). La teoría, termina por ser el discurso de esa excepcionalidad, así como la historia del arte, en el mejor de los casos, debería ser el catálogo de la suma de todas las excepcionabilidades (una máquina de promover excepciones).

III

Esteban Lisa (Toledo 1895 - Buenos Aires 1983), fundador y director de la Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires, fue contemporáneo

a la irrupción del magma inscriptivo que recién citamos, y su estrategia de artista lo obligó a componerse en una determinación de doble excentricidad, tal como lo señalamos en la primera parte de este Zooteorikón (el teórico como agente doblemente excéntrico).

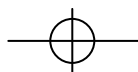
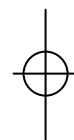
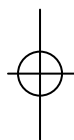
Si el cuerpo teórico que los artistas concretos articularon en los cuarenta y cincuenta en Argentina fue excéntrico (no hay más que revisar la nota de los Apuntes 5, en ramona 11 - La renovación del absurdo -), el de Lisa fue doblemente excéntrico, al exiliarse también del discurso central de los concretos (un coto de discusión privado sostenido por un número determinado de artistas).

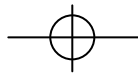
Para comprobarlo, leamos el siguiente fragmento de uno de sus libros - clave: "Kant - Einstein - Picasso", de junio de 1956.

"La orientación de la Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires en la Estética Moderna, está referida a los problemas formativos anteriormente mencionados, para las participaciones posteriores de las cuatro dimensiones Espacio - Tiempo del universo einsteniano, porque, en principio, a estas mismas cuatro dimensiones del universo einsteniano corresponden las dimensiones espacio - temporales en el hombre. Por la ley natural a estas mismas dimensiones hace referencia la unidad sensible del hombre. A ellas corresponde y en ellas se encuentra el sentido y contenido emocional de su vida. De ella participan sus abstracciones estéticas, puras e infinitas.

En las cuatro dimensiones Espacio - Tiempo del universo einsteniano está el absoluto del universo y a ellas corresponde el absoluto del hombre en el universo. Lo que reveló Einstein era en él.

Al absoluto del universo en sus cuatro dimensiones espacio - tiempo einsteniano, corresponden las leyes estéticas de la naturaleza, corresponden las leyes estéticas del hombre en su naturaleza sensible para sus creaciones; por eso Platón dice en su diálogo "Filebo": "Que la causa y aquello que produce son la





misma cosa".

Por consiguiente y por lógica consecuencia, las leyes del universo como causa y la expresión de las formas que produce, deben ser también una misma cosa. Einstein demostró que el universo es de cuatro dimensiones y que espacio - tiempo, materia y energía se hallan como arrebujadas en el universo estético, para el cumplimiento quizá, de sus fines últimos, las expresiones artísticas de sus producciones. (...) Esta necesidad de expresión infinita de la materia, es la constitución del universo físico - cuando es materia -, que huye del no -ser en el ser de la expresión de la forma, es a las leyes estéticas igual a la necesidad de energía en la constitución de esa misma materia en las leyes físicas; así, materia, energía y forma, unificadas, se funden en el universo einsteniano de cuatro dimensiones espacio - temporal, donde están las expresiones físicas de este mismo universo estético, al que pertenece la misma constitución del hombre y a cuya tendencia unificadora de la actividad espiritual del hombre, de las leyes de la ciencia y las leyes del arte. La Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires, orienta su acción en la unidad del contenido de estas interpretaciones y unifica los actos, para la elaboración sensible en relación con materia y forma, espacio - tiempo. El éxito de la obra formativa de la Escuela de Arte Moderno de Buenos Aires, está asegurado; porque su orientación científica en los problemas estéticos, está dirigida a la conquista y participación de las cuatro dimensiones Espacio - Tiempo einsteniano, sin la cual los problemas estéticos contemporáneos no tienen sentido."

Lisa pensaba no sólo como un maestro, sino como una escuela. Y concebía a ésta como un espacio de unificación: una estética científica como reelaboración artística de enunciados filosóficos y físicos. La imagen, la consecuencia inmediata de este encuentro.

IV

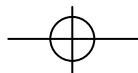
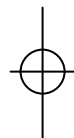
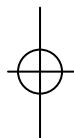
Jorge Bonino (Villa María, provincia de Córdoba, 1935 - Olivos, provincia de Buenos Aires,

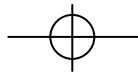
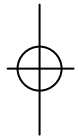
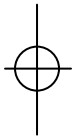
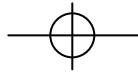
1990) en este caso situado entre otras dos mitologías personales de gran persistencia, inició su camino por el abandono de un Land - Art municipal: ese fue su *modus vivendi* de origen. Pero dejemos que sea su voz, entrevistado por la poeta Tamara Kamenszain en 1976, la que de cuenta del carácter de su inscriptio. "Del diseño de parques a la escena (inventando un lenguaje más abstracto que sus planos, el arquitecto Bonino se inventa un público).

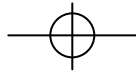
Hacia el año 1965 yo trabajaba en la Facultad de Arquitectura de Córdoba como profesor - me echaron en la época de Onganía -. También trabajaba en la Municipalidad diseñando parques y en un canal de televisión haciendo escenografías. Mi vida estaba totalmente ordenada para entonces; vivía en un departamento frente a la Municipalidad, cosa de cumplir mejor con el trabajo.

Como era la época de Illia y parecía que estaba por "pasar algo" se me ocurrió hacer un espectáculo (por un solo día) para aglutinar gente. Pensé que todo estaba muy disperso, y que sin embargo había algunas cosas en común entre la gente. Entonces decidí que me gustaría hacer una crítica del mundo (o mejor dicho del mapa) pero que fuera objetiva, sin ningún punto de vista.

Para lograr eso y conseguir que la gente no pudiera aferrarse a ninguna cosa, pensé: "voy a hacer un espectáculo con un lenguaje inventado por mí, un lenguaje inexistente que no se entienda". Mi idea no era transformar esto en una obra de teatro - yo nunca había estudiado teatro - sino simplemente juntar gente por una noche. Entonces, con unos amigos pintores - Viano, De Lorenzo y otros - hicimos unos carteles en un idioma incomprensible y los pegamos por toda Córdoba. La gente los miraba y se preguntaba: "¿qué será esto, un pianista polaco, un conferencista danés?". Al lado de esos carteles pusimos otros con distinta tipografía, que decían: "Bonino aclara ciertas dudas".







"...Y guarda cuando uno se aburre porque por ahí me escribo otra "Carroña"."

Reportaje a Leónidas Lamborghini por Marcos Cesarsky

P: ¿Qué le ha quedado a usted en la memoria de la época de los '40 y después, de la caída del peronismo, respecto de la constitución de una imagen?. O el recuerdo de la constitución de una imagen relacionada con las artes plásticas, visuales, etc.

L: En mí, la constitución de una imagen es ya un lugar común: es esa fuente con los pies de los tipos descansando o refrescándose; los pies en la fuente, las patas en las fuentes. Esa es una imagen muy fuerte. Pero hay una cuestión relacionada con esa imagen: cuando el finado Ortega Peña hace la editorial Sudestada, me pide "El Solicitante descolocado" para publicarlo. Pero ese nombre, "El Solicitante descolocado", a él le parece una cosa desvaída. Para mí, es el título y sigue siendo el título. Ya después lo usé para titular el libro que agrupa "Las patas en las fuentes", "La estatua de la libertad" y "Las digresiones del paciente". Precisamente en este último libro, el eje es ese personaje, el vagabundo, que aparece muy nítido en "Las patas en las fuentes", deambulando en los márgenes. Ahora bien, la anécdota es esta: cuando hay que hacer la tapa, buscan la crónica de la jornada del 17 de octubre; buscan, por supuesto, la foto, la imagen de los tipos, que ustedes ya la conocen, es recontraconocida, y al mirarla, vemos tipos que estaban mirando, que sé yo, no decía nada. Entonces yo, en vez de "pies", pongo "Las patas en las fuentes". Entonces allí, en la frase, aparece esa connotación de desacralización y de fuerza, de

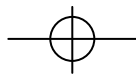
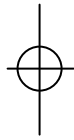
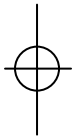
poder. Llegó a tanto esa discordancia con la foto, que se la dejó de lado y se puso otra donde venían los manifestantes: un pibe que parecía el tambor de Tacuarí, con otros tipos, muy peronistas. Lo otro se despachó, no tenía la fuerza.

P: La otra es la foto original, la más famosa.

L: Sí, está la fuente y están dos o tres tipos que están descansando de la marcha; se miran, están como pajareando. Pero cuando vos le ponés "Las patas en la fuente" a esa foto, no va. No da la sensación de poder, de desacralización, de fuerza, de una presencia que irrumpe en el lugar sagrado y se caga en dios y pone las patas en esa fuente, porque hay que ver que hasta que se produce el 17 de octubre eso no había pasado. O sí había pasado, pero de otra manera: cuando los caudillos vinieron y ataron los caballos a los palenques de la pirámide de mayo; Ramírez y no sé quien otro. Eran todos gestos individuales, pero esto era un gesto multitudinario. De repente aparecieron estos locos a los que, decía Perón, yo les tengo que decir algo, porque si no toman la casa de gobierno.

P: Ahora, para remitirnos a esto de la imagen, de la plástica. ¿Porqué la fotografía aparece como imagen social, lo que no sucede con la pintura?

L: Y, hasta que no llega la foto mito de Eva, con el rodete atrás, el trajecito sastre, la Eva, digamos, revolucionaria, la imagen es de una señora con una sonrisa angélica, con el peinado



banana, hasta que se resuelve -no sé quien lo resolvió- otro look, otra imagen y bueno, esa es la Eva luchadora. La Eva que dice: el peronismo será revolucionario o no será nada. Vos eso se lo ponés en la imagen de la primera dama, en el Colón, con Perón, y no te da. En cambio se lo ponés en esa foto en que está crispada... Esa es la que me llevó a mí a "Eva Perón en la hoguera".

P: ¿Había en esa época acercamientos entre los plásticos y el peronismo cultural?

L: Yo lo que veo, es algo así como happenings. Esas señoras de la villa que salían con esas porongas y que decían: "Te vamos a dar patria hermosa, una cosa que empieza con pe...", "Sin bombacha y sin calzón, lo queremos a Perón". Era muy erótico, muy pornográfico también.

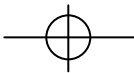
P: ¿Pero eso en qué año era?

L: No me acuerdo. Creo que en la segunda presidencia. Siguió hasta que lo tiraron abajo. Pero lo que me acuerdo de esa imagen, es el susto de los comerciantes cerrando las persianas.

P: ¿Era espontáneo? ¿Usted dice que venía producido como actividad artística?

L: No, no. El arte que yo me acuerdo, funcionaba en las galerías. Estaban, en La Boca, Quinquela, Lacámara y otros pintores, no me acuerdo si uno era Victorica. Pero lo que quiero decir es que lo que estaba pasando era un gran happening, una gran explosión cultural, rompiendo los límites del concepto oligárquico o el concepto de la clase dominante de lo que

es la cultura, la obra, etc. Lo que pasa es que el peronismo, en el sentido en el que estamos hablando, no lo asume; es como el reo que no quiere decir malas palabras, que se comporta. Pero había un Marechal que había escrito Adán Buenosayres, lleno de groserías y esas cosas: eso es algo que sale directamente de las entrañas del pueblo, de la "chusma", como le decían en la época de Yrigoyen, y a la que después llamaron los descamisados, los cabezas negras. Por eso, en el libro de Marechal, la crítica se articula con la sátira, la burla y la parodia que le hace al grupo Sur. Y ahí lo mataron. Porque el artista peronista, por lo menos de aquella época, y creo que de todas las épocas, tiene un problema: es rechazado por el establishment cultural y al mismo tiempo es mirado con desconfianza por el aparato peronista. Cuando yo digo "Las patas en las fuentes" y voy a verlo a García, que era el secretario general de los metalúrgicos, me dice: "...pero no compañero, las patas no, los pies". Y yo lo entiendo, lo entiendo perfectamente y hasta casi le doy la razón. Porque, ojo, todavía hay que explicar el sentido de cuando se dijo, "alpargatas sí, libros no". Porque el sentido es que la intelectualidad había estado siempre en contra de los intereses populares. No es una barbarie, de decir vamos a quemar libros; no se quemó un libro. Y cuando se confiscó La Prensa, el suplemento cultural, que tenía de director a César Tiempo, publicaba a Neruda, y a otros representantes de ideologías distintas o



enfrentadas al peronismo. Hay una leyenda negra. Por eso te digo que lo entiendo al compañero García. Cuando se le manda el libro a Perón -tengo la carta en que me dice que le había gustado mucho- no hace ninguna objeción, no le parece ningún insulto. Lo que le pareció, creo, que ésa era mi teoría, era lo de seguir la distorsión y devolverla centuplicada: si nos dijeron que éramos el aluvión zoológico, tomamos eso y lo damos vuelta con la esperanza de que sea un gran poema. Porque tengo que ser sincero, en la cabeza me bailoteaba la idea de que se las podía poner como se la puso Hernández. Y después se hizo un encuentro y se sumaron los intelectuales de izquierda, todos estos que venían del maoísmo, etc. El prólogo de la primera edición es de Sebrelli: "... canto salvaje, caótico...", qué sé yo, porque en ese momento este hombre estaba leyendo a Sartre. Eran otros tiempos... Gelman, todos ellos, acercándose. Y en ese poema, o en ese texto, se encontraron. Porque el viejo en esa época hablaba de socialismo nacional y en esa síntesis esta gente se acercó, y uno mismo, por qué no lo va a decir. Es decir, si la primera parte es una parte donde, digamos, lo que canta es la derrota, el desencanto de ese personaje por una cosa que creía y se vino abajo tan rápido, la segunda pertenece a la resistencia. Ahora, yo en pintura no he visto este tipo de imágenes, o no conozco. Un pintor hubiera reescrito la foto esa de las patas en las fuentes y le hubiera puesto otra cosa. No vi eso. No podría hablar de una pintura peronista. En ese momento funcionaban todas las galerías, pero el arte iba por otro lado. Mientras se estaba produciendo este fenómeno extraordinario, del ascenso de una clase, el arte, la generación del 40, del 50, la pintura, la música, iban por otro lado. Porque,

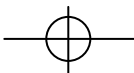
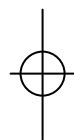
claro, cómo ibas a hablar de cultura si esto era la barbarie. Tuvo que venir de otro lado otra gente que abriera el concepto de cultura y de música. Ahora todo el mundo lo entiende, pero en ese momento era difícil de entender.

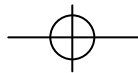
P: Saliendo un poco del tema, usted citó en una de las presentaciones de "Carroña, última forma" una frase de Monet: "Yo la pinté para meter colores". Relacionado con la literatura, ¿lo que usted escribió lo escribió para poner palabras? ¿Cómo funcionaría esa frase de Monet?

L: Es que el espacio de la hoja se transforma en un soporte de la palabra, de cómo se corta, de cómo se trabaja con la palabra; cómo se la tiene en cuenta. Algo que entra a jugar con la escritura y no meramente como un soporte. Cuando Mallarmé habla del horror de la página en blanco, él ve eso, ve esa página y entonces se pregunta cómo hace; se paraliza. Otro tipo que no hubiera tenido esa especie de visión de la página en blanco, diría: de qué me estás hablando, escribí. Pero qué veía en la página en blanco: veía ese horror, ese abismo. Había que llenar eso, había que atreverse a romper ese blanco, ese vacío.

P: En "Carroña, última forma" se ve que las letras caen, llueven, se corren. No es formalista la experimentación, pero sí es visual. ¿Cómo funciona lo visual de la hoja en relación con la palabra?

L: Es la fachada, es una fachada donde, bueno, so pretexto de pintarla en distintos momentos... Cuando le preguntan al pintor Monet, dice: "era para ponerle pinceladas". Y parece una barbaridad, pero no, yo en la página, en este libro, consideré esto: es para poner una disposición en que las columnas parecieran calles, que cuando se hacen más grande





fueran descanso y, sobre todo, siguiendo el ritmo de un tipo que va a los viandazos, que ve cosas, pero que, sobre todo es un personaje cómico que quiere reconstruirse en medio de ese caos que es la ciudad, que es el disloque. Él toma ese disloque y en ese disloque quiere saber quién es, se hace las preguntas, se quiere construir. Porque vos lo podés mirar como una destrucción, ya al límite último del lenguaje, porque se escancian las sílabas, vale la letra, se juega con todo eso, pero también es como una especie de última actitud desesperada de construirse con esos desperdicios del lenguaje. Porque a mí la frase hecha ya no me interesa, no me transmite, no es. A mí me importa ese corte abrupto, donde canta el ritmo, el ritmo interior, la voz interior, esa voz que sale de esa forma, con una sintaxis rota, y que si lo redacto de otra forma esa voz no sale, sale la voz del escritor, no la del personaje que uno es.

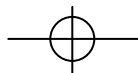
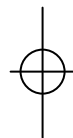
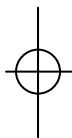
P: ¿Cómo fue la relación de trabajo con Blas Castagna en "Odiseo confinado"?

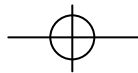
L: Yo en ese momento tenía muy presente, y lo hacía en literatura, series. Y él en ese momento se puso a hacer series en pintura. Es decir, tomar una escena, por ejemplo una fotografía de una mujer que corre, y en la segunda ya hay una variación y en la tercera hay otra variación. Es una especie de reescritura con variaciones. El trabajo de "Odiseo confinado" se produce porque yo vengo de México y él dice "vamos a hacerlo". Pero lo hizo independiente, yo no tuve ninguna injerencia. Hasta ahí llego, no sé. A mí me parece extraordinario lo que ha hecho. Sí puedo decir que lo vi trabajar con una aguja sobre película virgen, con una lupa. Todo eso que está ahí fue trabajado de esa forma, una locura. Y sobre todo, la sorpresa, porque no se trata de ilustrar sino de hacer

una creación paralela. Darse toda la libertad. Porque hay ilustradores que te leen el primer poema que dice "el pájaro que volaba" y, qué sé yo: te meten un pájaro. Esto se trató de una construcción paralela, porque si yo me hubiera metido, habría querido algo que estuviera reflejando directamente el texto.

P: Respecto a su percepción de la plástica en aquella época, los '40. ¿Usted en los '40 o '50 iba a ver muestras?

L: Mirá, a mí siempre me gustó dibujar y todas esas cuestiones. Nunca pasó de eso, lo hacía como una descarga. Lo hice mucho en México, donde venía de trabajar en publicidad y a la noche hasta las 2 o 3 de la mañana estaba con un plumón haciendo una serie, que era la serie del malabarista, donde yo me retrataba en medio del miedo de tener que mantener una familia. En el '40, todavía no había pasado de moda el poema ilustrado y todo eso. No me interesaba demasiado. Ahora, sí iba a exposiciones. Y recuerdo algunas exposiciones de Battle Planas, que era un artista que formaba alumnos que después se hicieron famosos y que reconocen ese magisterio. Pero, es un artista que ha tenido un problema que muchos padecen: cuando te etiquetan y te dicen "poeta tal cosa" o "pintor tal otra", a mí poeta peronista", y a él "pintor surrealista". Y ese mural que hay en el Teatro San Martín es de él y no tiene nada de surrealista, es abstracto. Es un juego con formas. Me interesa Lacámara. Yo digo que pinta el silencio. Y en el cuartucho en el que escribo tengo dos o tres reproducciones de Vermeer, con la luz de la ventana y todo eso. Lacámara es nuestro Vermeer. También está el asombro de descubrir otro Quinquela, un día que voy a La Boca por esos años. Incluso hasta ahora admiro los cuadros de Quinquela, con el





espatulado, la visión del mundo del trabajo. Y yo me encuentro, en las escuelas que él donó, con murales a lo Ensor, un carnaval, por ejemplo. Eso que ves en Ensor, las máscaras, está ahí, en esos murales, que a lo mejor ya se gastaron en las paredes de las escuelas que donó. Ahí está el otro Quinquela. Después, de los nuevos, me interesó Bénédict. Por la onda que hay entre la forma que tiene de tratar la gaudesca, como una caricatura, como una cosa exacerbada, y Gorriarena, que también está en la misma línea del grotesco, de la payasada, del mamarracheo, que es tan contemporáneo. Ya Sthendal lo dice en "Rojo y Negro": para la burguesía, la caricatura es belleza. No es que lo hagamos deliberadamente, es que sale. Baudelaire se cansó de escribir sobre la caricatura, él veía que era el arte de nuestro tiempo. Cuando le ponen bigotes a "La Gioconda", quiere decir algo, más allá de la cosa banal de ponerle bigotes. Ahí se rompe algo. Cuando Duchamp dice, yo les voy a demostrar que todo es una mentira: y pone un bidé en el museo o la rueda de bicicleta. Me acuerdo de esa frase de Sthendal: "la caricatura es belleza, el mamarracho es belleza, la parodia es belleza". Yo no sé si lo habrá dicho en sentido crítico, peyorativo, como un desprecio al burgués, pero si el arte contemporáneo ha impuesto esa belleza, de lo caricaturesco, de lo paródico, por algo será. No se pinta como un Van Gogh, un Cézanne o un Monet. Pero basta ver los desnudos de un renacentista y los desnudos de un Gauguin, para ver cómo la época presiona en el arte. Yo no sé si estoy del todo de acuerdo, porque no soy un teórico, pero algunos llegan a decir que sin el conocimiento del contexto no se goza por completo de una obra de arte. Pero también pienso que a veces no se necesita

conocer ese contexto; podés desconocerlo olímpicamente.

P: ¿Otras imágenes?

L: El otro día estaba mirando la televisión, era la semana de la lectura y los libreritos ponían los libros en la calle, y me lo pusieron justo, porque fue como una especie de epifanía ese tipo que estaba ahí leyendo. Y viene el reportero y le pregunta qué está leyendo con tanto interés, el otro le dice: "estoy leyendo esto porque trata de un tipo que se transforma en cucaracha. Lo vengo leyendo desde la otra esquina", dice, "me leí la mitad, ahora me estoy leyendo la otra mitad, porque no tengo", dice, "capacidad de 4 pesos."

P: ¿Dijo?

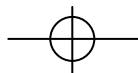
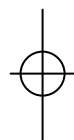
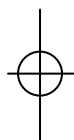
L: "Capacidad de 4 pesos". Y el otro se sintió obligado a decirle quién era el autor y todo eso. Pero para él, el interés estaba en ese tipo que se transforma en cucaracha. A Kafka le hubiese encantado. El tipo lo dijo sin saber. Pero hay que agarrarlo. Ahí se te aparece el tema de la mediatización, el gusto artístico dirigido por los presuntos entendidos.

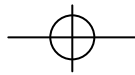
P: Lo que pasa es que me pregunto si es, a esta altura, posible, la existencia de la imagen sin mediatización. Por ejemplo, la televisión, como imagen mediatizadora.

L: Y, parecería que no, pero de repente aparece esta epifanía y uno vuelve a plantearse lo que decía el mismo Elliot: "prefiero un público de analfabetos a un público de semianalfabetos o alfabetos", creo que era eso lo que decía. Porque para semianalfabeto, Sarmiento ¡Y viste lo que hizo! Ahora, la pregunta que vos me hacés...

P: Mi pregunta iba a la imagen, porque estamos hablando de televisión, que es una imagen.

L: Y bueno, esas formidables pinturas de la





cueva de Altamira. ¿Habría alguien que le estaba diciendo: "esto es arte"? El tipo lo estaba haciendo como un conjuro. La misma poesía oral, primitiva, era algo que estaba muy unido a lo religioso, al horror de que no lloviera, o de que lloviera, qué sé yo. Después de todo, eso es magia. A mí me gusta mucho Klimt, el mismo Kandinsky. Son gente que le mete magia a la cosa. Es un arte que vos decís ¿adónde va? A mí me gusta cuando se paran delante de algo y dicen esto no es arte. Ahí empieza la discusión.

P: ¿Otros pintores?

L: Creo que al que más he seguido es a Battle Planas, un maestro. Y después, de los argentinos, Berni, por supuesto. Ese viejo que estaba en una pintura pre-renacentista y de repente le da el patatús y se va a la villa en auto a buscar chapitas. Lo imprevisible en un hombre que está haciendo esa pintura que, bueno, yo no conozco del tema, pero toda esa pintura de desocupados e inmigrantes, toda esa retórica bolche, esa retórica PC ¡Y de repente viene y hace lo de Ramona! Es inconcebible, pero es así. Uno nunca sabe cuándo salta la liebre. No hay un pintor en la pintura argentina de estas últimas décadas que se haya atrevido a eso. Después todos se pusieron a trabajar con desperdicios.

P: Berni introdujo toda una historia.

L: Una ética de la pobreza, pero no con la lágrima, sino con la seducción, porque seduce. Ramona seduce. Minga de lágrima.

P: Sí, rompió hasta con él mismo, con la piedad socialista.

L: Sí, con esa piedad jodida, esa cosa del dolor humano que el arte ya la explotó y la sigue explotando. Entonces yo propongo un dolor no poético, un dolor no elegíaco, un dolor mudo, un dolor morisqueta. Ahora, en pintura

no sé cuál es el correlato. Los veo a Macció y a todos ellos, el mismo Alonso, con esos desplazamientos que tienen con respecto a la figura. A los abstractos no los frecuento.

P: Y el trabajo con Gorriarena, ¿cómo fue?

L: El trabajo con Gorriarena fue de onda, yo tenía el texto del "Estanislao del mate" y lo mandé a publicar. Y él me dio tres o cuatro dibujos que están ahí, en la edición. Y fueron justo. Después vino lo de Benedit. O sea que vengo a descubrir que no estoy solo, que hay una relación, porque las obras se muestran como compartimentos estanco y después te enterás que se intercomunican: los tipos están haciendo en plástica lo que vos hacés en literatura o en poesía, y lo que otro está haciendo con los sonidos o con la escultura. Se lo ve como compartimentos estancos, pero es el arte, que se manifiesta en la pintura, en la poesía. Hay la manía de sección pintura, sección poesía. ¿Alguna vez nos dejaremos de joder con esas cosas y ventilaremos la casa? Yo me aburro mucho. Y guarda cuando uno se aburre, porque por ahí me escribo otra "Carroña".

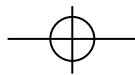
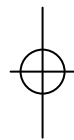
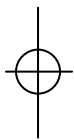
P: Y lo de Pablo Suárez...

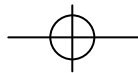
L: Lo de Pablo Suárez. También me interesó.

P: Porque tiene un gauchesco.

L: Sí, sí. Influenciado por Molina Campos. ¡Molina Campos es imbatible! El gallego de la esquina lo tenía en almanaque. Y de pronto descubren que es arte. Suárez viene y me dice que necesita un texto para un afiche en el ICI, porque va a hacer una exposición. Poco y nada conocía de la obra de él, pero le hago el texto y después viene y me dice, sí, Jacoby me dijo que sí. Si me equivoco, no sé, pero creo que me dijo que Jacoby le dio el okay.

P: Pero después vio imágenes de él. Ahí





estaba el caballo ese.

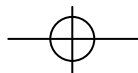
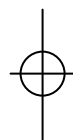
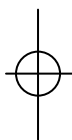
L: ¡El caballo desbocado!, estilo Molina Campos y había una instalación que me llamó la atención. Creo que era la grabación de una secretaria, de esas ejecutivas, que no sé qué decía, no sé si "ya lo van a atender", o una cosa así. El distanciamiento de un tipo que venía y la mina que había recibido la orden de que al tipo no lo iban a recibir. Eso me gustó mucho. Y después me acuerdo del caballo desbocado. Hay una libertad muy grande en todo. Basta que no lo etiqueten, acá tenemos unos etiquetadores. Les ponen etiquetas a las cosas, para clasificarlas. Por ejemplo, los géneros y yo qué sé. El artista contemporáneo al que le preguntan qué está escribiendo, ¿una novela?; él qué sabe. Poesía, novela. Pero ahora se ha vuelto al género porque hay una tiranía de las editoriales grandes. Es como me dicen que ocurre también con los galeristas, que le pagan al pintor, le dan la guita para que haga determinado tipo de pintura. No sé, no lo critico, porque es necesario para que el pintor viva... Hablando de los surrealistas, los tipos no trascienden hasta que ese marchand, que no me acuerdo el nombre, que les compraba los cuadros por nada, se le ocurre hacer una exposición en Estados Unidos. Y ahí se hacen millonarios. Porque tuvieron un éxito tremendo en Nueva York, pero parece algo extraño en los surrealistas. Por ahí eso es lindo para que se termine la fábula del artista inmaculado. Si querés vivir de eso, bueno, hay un marchand, una galería, hasta que te independizás y hacés lo que querés. Pero mientras tanto estás a sueldo. Y lo mismo ocurre con los autores y las editoriales. El tipo hace un libro, hace dos libros, repitiéndose a sí mismo porque la editorial le exige esa intriga, esa trama, ese "guarda con el lenguaje". Y los

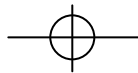
premios y todo eso. No sé cómo será en pintura. A mí me acostumbraron a decir que el primer premio era el segundo o el tercero. Bueno, pero eso ocurre en literatura.

P: En una de las presentaciones de "Carroña...", escuchaba lo de "Anclada", que es la reescritura de Discépolo, y me impresionaba como imagen. Yo me pregunto y le pregunto qué le sugería esa imagen de la nieve que cae, la nieve que no cae, como imagen.

L: Parece que cae, o no cae. O no sabe si está o no está. Un desconcierto tan grande donde todo se vuelve esto o lo otro, puede ser como no puede ser y se habla de un ancla, y se habla de una nieve que no cae y que cae, parece muy extraño todo. Pero lo que está diciendo, en realidad, es una metáfora de cómo se ha perdido este personaje. Y busca ese ancla, que es el sí mismo, y la busca y no la encuentra, y parece que está y no está. Ese ancla, en ese momento, se transforma no en el ancla de Cadícamo sino en el ancla dónde estoy parado, de qué modo. Estoy perdido. Entonces se me ocurre trabajar con la figura del ancla, dejar de deambular y anclarse en uno mismo, si es que existe ese fantasma de uno mismo. Pero en ese momento, cuando vos no sabés ya quien sos, se te viene la imagen del ancla. Y hay una polisemia, porque también quiere decir que si el tango dice que anclao en París es triste, ahí, el anclaje significa la superación de una situación de desorientación. La reescritura tiene esa cosa interesante: de pronto revela algo que está en el modelo, larvado, y se organiza alrededor de un aspecto parcial como en este caso sería el ancla.

P: A mí lo que me llamaba la atención es lo visual de eso, del ancla y de la nieve que cae y que no cae y el ancla en el pecho. Es una serie





muy visual.

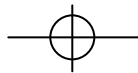
L: Sí, es visual, a mí me han dicho que escribo para el teatro, una escritura dramática y todo eso. Bueno, en cuanto a la música, sí, he tenido cosas más directas, han hecho coros. De música contemporánea. Ahora acaban de hacer algo con "El riseñor". También hay un chico que se metió con las reescrituras, Edgardo Cardozo. Es notable lo que hizo, yo creía que no se podía hacer nada con eso. Y en cuanto a pintura, la experiencia con Castagna fue la más importante. Ahora, en cuanto a afinidad, la historia es con Gorriarena. A mí me interesa mucho por aquello de encontrar un tema y caricaturizarlo.

P: ¿Y con Benedit ha tenido algún acercamiento?

L: No, para nada. Fui a ver una exposición cuando vine de México, para saber quién era, y dije, éste es. Con Gorriarena, sí. Pero nos comunicamos a través de la obra. Capaz que nos encontramos y hablamos pelotudeces. Pero ahí está la obra. También Castagna me interesa por ese trabajo con el grotesco, pero lo que pasa con Gorriarena es que está la gaudesca. Entonces hay una afinidad más grande. Pero no estoy hablando del valor artístico ni nada, porque yo qué voy a hablar. No soy plástico ni nada por el estilo. Es una cuestión meramente de tener como referente en la pintura a algunos... Porque todos andamos en lo mismo. El asunto es que cada vez se ha ido creando más el espacio -y ese es el peligro- para que finalmente seamos aceptados. La labor del artista es que tiene que romper con él mismo y seguir explorando. Por eso es que no sé quien dice por ahí, un francés, creo: "la literatura es el derecho a la muerte". Yo lo leo como que si querés morir, hacé literatura. Es el estereotipo,

es la lápida. Entonces un artista que por lo menos tiene la oportunidad de dar toda la vuelta en el tiempo, tiene que seguir explorando. Hay algunos como Rimbaud, o como Mozart, pero esos son genios. Nacieron con las botas de las siete leguas, o bien, sabían que iban a morir pronto e hicieron lo que hicieron. Pero un artista que el tiempo le da, le da... tiene que seguir explorando. Porque si no, escribe un poema y es igual a todos y el que pinta un cuadro es igual a todos... no arriesga... y si no arriesga no hay, y si no hay; no, no... O sea, esto es una aventura. Tiene mucho de aventura. Pero, claro, están los burócratas del arte, que lo estropean todo. Entonces dan un producto que no le hace mover a la gente el culo de la silla. Es cómodo, es el arte arte o la poesía poesía, y los que están en la otra tienen que sufrir mucho, pero en ese sufrimiento está el goce. Porque el tipo no hace más que lo que puede hacer, que es romper y suturar y romper, dentro de una tradición o como quieras decirle. Pero no se repite. En ese sentido, Picasso es un paradigma, porque no se queda quieto nunca, y reescribe a los otros pintores, tiene su época clásica. Se movió siempre. Matisse hacía siempre lo mismo, extraordinario. Braque y el otro, Gris, también. Picasso seguía y seguía. No significa una cuestión de valor, pero hay algo del artista que se repite, con calidad o lo que sea, y está el otro que busca, busca. A mí me interesa éste, porque explora, porque se arriesga. Incluso al disparar al aire, a la cosa que no se puede decir, así, de pronto es arte o lo que sea. No sabe qué es.

Marcos Cesarsky



Bobby Aizemberg bajo el ala de Tatline

Fragmento de El chico invisible, libro de memorias. Que cuenta el modo patafísico de encuentro con Bobby Aizemberg en París, el viaje en auto y la visita al Pompidou en ocasión de la exhibición París/Moscú y la protección que me dió en esos días.

Por Jorge Di Paola

Me acerqué a una mesa donde había cuatro tipos y pregunté si alguno conocía la dirección de Bobby Aizemberg. Dos días atrás había llegado a París en un vuelo de Aerolíneas con El libro de No amor de Víctor Sklowsky como lectura de viaje.

El Gordo Soriano me esperó en el aeropuerto y se revolcó de risa porque llegué con un bolsito de fin de semana azul como único equipaje, me dijo que un Jumbo no era la línea 60 y se agarraba la cabeza y la panza alternativamente. Nos dimos un abrazo de gol que los viajeros miraban con asombro y nos fuimos a comer conejo esa primera noche.

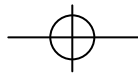
Charlamos infinitamente sobre Argentina. Al despedirse me invitó a una reunión de "quesos y vinos" para el día siguiente en donde me encontré con gran cantidad de conocidos del periodismo que estaban exiliados y que también devoraban mis descripciones de la vida cotidiana en Buenos Aires bajo el mierdoso Proceso. El vino me pareció buenísimo pero más aún los quesos, que aprendí a comer en espiral ascendiendo desde los más blandos a los más duros.

En la mesa que elegí al azar se divertían bastante. Hacerle un reportaje a Aizemberg e investigar en qué andaba el catolicismo en Polonia para la revista Confirmado habían garantizado que Anamaría cobraría mis sueldos ya que me había adelantado un montón de dólares. Estaba invitado a Suecia dos semanas pero no me pagaban el pasaje. Era la época de la plata dulce y nos manejábamos por la vida

como El gran Gatsby aunque yo era un niño de teta respecto de Miguel Briante sobre el cual me preguntaron con avidez y cariño y lo felicitaban calurosamente por la tapa de Borges en medio de la iconografía del mundial del año pasado.

Un flaco con mirada encendida y cara muy inteligente me acercó un vaso y me invitó a sentarme. -Yo lo conozco, tomate algo y te doy la dirección. Escribió en mi libreta como si dudara y confirmó con otro el teléfono.

Al otro día llamé y me atendió una voz muy seria que parecía de un mayordomo. Quedamos para las 4 de la tarde y me fui para Montmartre en un taxi. La calle en cuestión culebreaba casi como una espiral y bajé un poco desorientado. El tipo de ojos encendidos me atendió sonriente y me dijo que pasara. Como me distraía mucho la curiosidad por los detalles de París al principio pensé que estaba de visita, pero me dio la mano y se presentó, Bobby, pero se mantuvo serio y no acompañó mi estallido de risa. Fue todo el comentario al respecto. Me llevó al taller donde siguió pintando y hablando conmigo. Me maravilló la enorme cantidad de cuadros que había apoyados en todas las paredes, me perdí un rato largo en ellos, sacando los que estaban detrás de otros cuadros como de un mazo de naipes. Charlabamos mientras tanto distraídamente y después de la broma de esa noche yo no podía ya acercarme como periodista ni hacerle preguntas de precisión. Tomamos varios cafés y en general hablamos de la Argentina y de personas perdidas en el doble sentido que tomaba en el 79 esa palabra. Me sorprendía mientras tanto que tuviera tantos



cuadros y que ninguno se repitiera. Yo pensaba que si pintara sobre solo un tema no podría evitar que muchos fueran iguales, lo que me indicaba que había una cierta matemática en su método. Se le pregunté pero no me lo contestó. Al rato Bobby dijo

-Ya es hora, ¿querés venir?

Subimos a un auto y mientras arrancaba me decía que íbamos al Pompidou que inauguraba la exposición París/Moscú. Pero de nuestro encuentro surrealista y del Pompidou me olvidé ni bien arrancó.

Aizemberg tenía una doble personalidad. De tipo casi aristocrático y educado, con un volante en la mano era en París un loco al volante que manejaba con gran destreza pero en estilo de micrero argentino, trasgrediendo todas las reglas mientras me gritaba fijate qué cagones son los franceses y para divertirse les tiraba el auto en las rotondas y pasaba cinco o seis voitures como si nada rumbo al Museo al que llegamos en tiempo récord. Mister Hyde se convirtió nuevamente en el doctor Jekyll cuando bajamos y cerró el auto con llave.

Caminábamos lentamente charlando por entre una multitud que se dirigía hacia el edificio con estructuras de caños, una especie de máquina absurda que nos venía muy bien dada la breve historia de nuestra amistad que al parecer se iba armando de modo patafísico.

Escuché varios que hablaban en argentino y me dió terror. Le dije que ideáramos algo para evitar contactos con compatriotas "dème dos" que en ese entonces la Argentina desparramaba por el mundo. Mientras subíamos las escaleras convinimos en hablar un idioma inventado

según nuestro criterio del momento y decidimos entrar al Pompidou como si fuéramos los dueños de París y de Moscú a la vez.

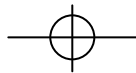
Así que adoptamos un aire dominante y sobre todo a él, que era muy elegante, lo miraban con asombro mientras dejábamos caer palabras sin sentido, en mi caso con ecos polacos y en de él con ecos alemanes y gesticulando muy teatralmente empezamos a recorrer las salas con Aire de Proprietarios. En ese lenguaje pompidou misteriosamente nos entendíamos por el tono y acaso porque se había armado una clave instantánea de sentido en el sinsentido.

Bueno, ese lenguaje duró apenas unas horas y nunca pudimos repetirlo. Cuando oíamos hablar argentino lo volvíamos más hermético, más alemán/eslavo temiendo que apareciese de pronto otro loco que se diera cuenta de la impostura. Nos parábamos frente a un cuadro y lo comentábamos como si alguno de nosotros lo hubiese comprado. Nos adueñábamos virtualmente de los cuadros frente a un público variable que siempre nos creía.

De la parte de París lo único que nos gustaron fueron unos Picasso. Creo, claro, porque el lenguaje pompidou tenía limitaciones en cuanto a la significación, que estuvimos de acuerdo en cuán superior era Moscov en esos años. Picasso, además, estaba en las dos ciudades ya que como se sabe era comunista y era dominante en cualquiera de los dos lados de la cortina.

Pero cuando llegamos a la sala donde estaban los formalistas nos quedamos en silencio. Se nos acabaron el lenguaje artificial y las lenguas maternas.

Tuve la sensación de entrar en el museo de otro



planeta.

Ya veníamos preparándonos porque aún el más trivial paisaje de vaya a saber quién (y yo no compré el catálogo gigante porque quería viajar liviano) rompía con trazos y colores totalmente otros todo lo que yo conocía. Me pareció que predominaba un ángulo y una visión por completo diferentes, algo que afectaba hasta la manera de pararse en el mundo, que lo inclinaba hacia un abismo y una lejanía en el sentido de "llegar más allá".

Pero la sala donde predominaba desde el techo el ala de Tatline nos metió en medio de maquetas de ciudades espaciales ideadas en los años 20 y construidas con alambre y celofán.

Me animé a musitar en argentino que yo había sido aeromodelista en los años de la adolescencia y que si llegara a ser pintor alguna vez podía hacer cuadros que volaran.

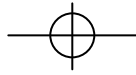
Yo vi a Leonardo da Vinci asomar una nariz torcida en las maquetas de Tatline, en el ala y en el monumento al socialismo que a mi juicio provenía de una revisión o torsión de los bocetos sobre el helicóptero o a la hélice concebida como un tornillo para horadar el aire intangible. Nos quedamos en silencio un rato largo debajo del ala de Tatline. Me parece que ambos pensábamos lo mismo, que otro mundo y otras visiones eran posibles.

Luego me alejé a ver la ciudad espacial de la década del 20 con ojos de maquetista, para ver cómo había podido hacer el señor no me acuerdo para construirla con materiales deleznable. Parecía hecha con alas de libélula, pero había sido la mano del hombre que había sacado el

espíritu de la materia de los Ford T y que había inventado tan pronto tecnologías del porvenir solamente con ideas. Había llevado al límite impensable lo tosco de la época así como Tatline hacía volar el cedro en un ángulo de la sala. Debajo estaba Bobby levantando la cabeza hacia el esqueleto de madera y lamenté no haber llevado la cámara para registrar la figura inquietante que formaba con su gabán oscuro que dibujaba un triángulo con piernas. Seguramente la memoria infiel ha ido modificando ese imagen que me obsesiona.

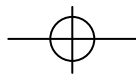
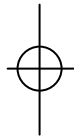
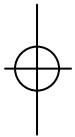
Bobby se convirtió en mi cajero durante ese mes parisino, su dulce mujer me encontró un hotel de 5 dólares con la mejor ventana de París. Bobby no podía creer que yo anduviera con 3.000 dólares en los bolsillos de la camisa de fajina que ponía sobre el pullover que me abrigaba en ese otoño y temía que me robaran o que me lo gastara a lo loco. El hotel estaba muy cerca de su casa y taller así que nos veíamos muy a menudo. Tenía que explicarle qué iba a hacer con el dinero que le pedía. Él siempre trabajaba y yo no quería distraerlo. Pedía que le contara mis aventuras (la suya era trabajar sin descanso) que iban desde el día que me quedé encerrado en una cabina telefónica hasta el encuentro con unos traficantes de arte o mi amistad con un soldado de la Guerra de los Seis Días en el Hotel, o mi curso de Francaise Beaujolais acelerado porque descubrí que borracho entendía todo, o que el único día que fui al Louvre estaba cerrado por algo y nunca pude ver la Mona Lisa.

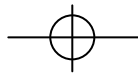
En ese mes vi decenas de cuadros nuevos que



se apilaban mientras los que había visto una semana atrás desaparecían en manos del galerista o marchand que se los vendía. Me entristeció despedirme y no me acuerdo si le hice el reportaje, aunque creo que sí y que estará en alguna colección de Confirmado del 80 antes del cierre. Pocas veces me sentí más cómodo con nadie

pero como mi vida tomó direcciones caóticas e imprevisibles nunca pude volver a París. Años después me pareció verlo cerca de la casa vieja de Claudia Schwartz . Juraría que era él, pero estaba en un periodo tímido y no me animé a acercarme a pesar que formaba la misma figura que aquella que recuerdo bajo el ala de Tatline.





Fútbol de pintores

Por Guillermo Iuso, 2002
(especial para ramona)

En marzo de 1994 estaba en una fiesta tratando de destapar una botella de vino con un cuchillo cuando apareció "Guagnini" en la cocina proponiéndome una invitación al "fútbol de pintores". La idea me resultó realmente especial y enseguida le confirmé mi participación añadiéndole que lo mío eran los goles y que aseguraba 2 por partido (Guagnini que en esa época me conocía poco me trató de delirante).

Ansioso por ver qué significaba juntarme con pintores para saborear una pelota, llegué 50 minutos antes a las canchas de "Marangoni" y comencé a olfatear el metal amarillo de los arcos disimulando el proceso para que nadie notara mis costumbres extrañas.

Pedí una pelota decidiendo entrar en fantasía metiendo goles desde cualquier ángulo. Solo en la cancha, remataba, corría, intentaba goles olímpicos, imaginaba tiros libres y practicaba penales.

De a poco llegaron Kacero, Harte, Guagnini, Siquier, Gordin, Grinblatt, De Volder, Álvarez, Romano, Kestelman, Clusellas, Fracchia, Luna y otros que jamás había visto pero que cuando se presentaron supe asociarlos rápidamente con su obra.

Al 3er. mes la calidad del entusiasmo que teníamos por pertenecer a esta situación de

juego de artistas, se reflejaba en nuestra viciosa potencia de miradas golosas cuando nos daban el permiso de ingreso a la cancha: "Entrábamos regocijados de ansiedad corriendo y revoleando la pelota a la doble alfombra acolchada iluminada de los lunes a las 20:15 hs."

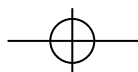
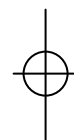
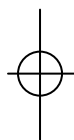
El estado de competencia se hizo carne en la mayoría de los jugadores derivando automáticamente en la formación de los equipos. La historia grabó estos dos planteles:

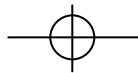
Equipo violeta

Gordin
Albertoni
Dino Bruzzone
Calmet
Luna
Inchausti
Zantleifer
Santero
Macchi
Kestelman
Sasturain
CAS (Carlos Alberto Subosky)
Clusellas
Álvarez
De Volder
Fracchia
Harte

Equipo anaranjado

Romano
Nessy
Crubelatti
Baroni
Grinblatt





Kacero
 Siquier
 Francisco (primo de Guagnini)
 Martín (sobrino de luso)
 Guagnini
 Compagnucci
 Walter (Prof. de fútbol Esc. "Marangoni")
 luso

La llegada del lunes era maravillosa, cada jugador tenía su ritual especial para asistir al partido con la mejor situación psíquica. En mi caso era dormir 14 horas y apenas me levantaba utilizar una cábala que consistía en ponerme en cuclillas en la cocina mirando el horno y gritar: "¡5 goles luso, 5 goles!". Durante 7 meses también utilicé una fórmula que me daba mucha energía perturbadora ideal para enfrentar arqueros = 2 horas antes del partido me masturbaba y estando al límite de acabar frenaba, inflamándome de necesidad; para después en la cancha eyacular goles con la demencia de la no conciencia de un animal.

Mi obsesión por el gol, reflejada en la necesidad de documentar en listas la contabilidad de cada una de mis concreciones, se amplió hasta la confección de una carpeta oficial donde anotaba con detalles absolutos los resultados de los encuentros y los autores de los goles.

Dentro de la cancha comenzaron a suceder episodios de odios personales por celos artísticos, expuestos a través de patadas abismales, codazos, intentos de trompadas y demás energías violentas que se disipaban rápidamente por el esfuerzo de todos por seguir disfrutando.

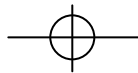
La sustancia de la concurrencia al acontecimiento superó la pasión por el fútbol. Antes y después de los partidos se cocinaban estilos, contactos, estrategias, recomendaciones e informaciones útiles sobre el mundo del arte y el mundo de las mujeres. 3 veces por mes íbamos a comer después del partido al "Club Social Alvear", donde entre ñoquis y vino tinto incrementábamos estos diálogos.

Descripción de las virtudes y defectos de cada jugador

KACERO: (virtudes) - Luchador repetitivo persecutorio - Motivador verbal de los momentos difíciles - Sus movimientos al marcar confunden al adversario ganando pelotas extrañas que luego cede a su arquero alejando el peligro.
 (defectos) - se deja anticipar con facilidad.

KESTELMAN: (virtudes) - Habilidosa capacidad para transportar y eludir - Rápido y ágil cambio de ritmo - Excelentes goles de media distancia.
 (defectos) - Gambeta viciosa extrema que irrita por no significar ninguna posibilidad de avance para su equipo - Traslado excesivo de la pelota que promueve contragolpes peligrosos al perderla - Se va antes que termine el partido.

DE VOLDER: (virtudes) - Goleador exquisito de "Independiente o Rosario Central" - Definidor exigente, amante de la emboquillada suave - Sabe desparramar arqueros y juega siempre para el equipo.



(defectos) - Desaparece de la cancha, entra en una actitud solitaria desentendiéndose de la jugada.

ALVAREZ: (virtudes) - Clarísimo - Armador de despliegues perfectos - Oxigenador de planteos ofensivos - Mucha clase y estilo - Habilidad "riquelmezca"- Cantidad de goles preciosos que desembocaron en el ruido del aplauso de todos - El jugador ideal.
(defectos) No tiene.

SIQUIER: (virtudes) - Marcador lateral molesto y veloz que ejerce una constante presión subiendo al ataque - Llega muchas veces al gol y habilita con posibilidades a algún delantero desde su corrida intermitente de ritmos engañosos - Gran picoteador de tobillos que producen la desconcentración del rival.
(defectos) No tiene.

HARTE: (virtudes) - Montañoso "9" italiano insoportable para las líneas defensivas - Luchador exitoso de los bordes del campo de juego - Asesino de arqueros - Tormentoso goleador con su famosa media vuelta exclusiva - Se regodea serio maltratando con efectividad cualquier situación que pasa por sus pies para transformarla en gol - 90 goles promedio por año.
(defectos) - No tiene.

GUAGNINI: (virtudes) - Centrifugador del medio campo - Trabajador de espacios de los demás colocando pases exactos para mis goles - Punto de concentración de los códigos

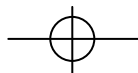
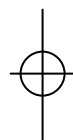
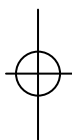
que tenemos con Grinblatt para llegar al éxito con jugadas preparadas - Más de 70 pases gol por año.
(defectos) Impreciso cuando recibe pelotas a la carrera.

FRACCHIA: (virtudes) - Despliegue físico envidiable - Velocidad de puntero antiguo - Recuperador de pelotas imposibles - Noches de goleador implacable - 50 goles promedio por año.
(defectos) Muchos remates explosivos desenfrenados que terminan en la terraza del bar o a 40 metros en medio de la plaza.

GORDIN: (virtudes) - Descomunal arquero fagocitador de enfrentamientos "mano a mano" con el delantero - Reflejos montados sobre la eficiencia de lo increíble - Visionario automultiplicador de escenas imposibles debajo de los 3 palos - Cuando sale del arco puede eludir con gambeta larga a todo un equipo y definir despacio picándola "brasileramente".
(defectos) - No tiene.

GRINBLATT: (virtudes) - Gran "2" de selección - Capitán de presencia - Columna fundamental - Histórica sabiduría - Indicador de pelotas - Ideales de gol en profundidad - Zorro de terrenos conflictivos - Autor de goles claves en los últimos minutos que ganan campeonatos - Mi director técnico.
(defectos) - No tiene.

CLUSELLAS: (virtudes) - Despliegue constante eléctrico en el medio campo ganando pelotas



que producen cantidad de situaciones de gol -
Llega siempre al área limpiando gente.
(defecto) - se queja todo el tiempo.

COMPAGNUCCI: (virtudes) - jugador de características profesionales - Todo lo hace bien - Elige y hace lo que quiere - Mide, impacta, construye goles sabiendo lo que sucede en el panorama total del campo de juego - Gran "10" - Goleador lujoso.
(defectos) - No tiene.

FRANCISCO: (virtudes) - Tiempista de categoría - Marcador central virtuoso con inteligencia y cabeza en alto - Mucho futuro - Armador de contragolpes ágiles a un toque - Cuerpista demolidor de peligros.
(defectos) - Le cuesta definir un "mano a mano".

SASTURAIN: (virtudes) - Jugador tumultuoso de toda la cancha - Poderoso, hábil, rápido, encarador, goleador, cabecedor - fibra psíquica perfecta que siente que puede lograr todo.
(defectos) - No tiene.

ZANTLEIFER: (virtudes) - Defensor, destructor de hazañas deslumbrantes de los delanteros - Pared suntuosa hostil - Dedicación permanente para persuadir con límites de empujones permitidos en los hombros a los que ingresan sin pelota al área.
(defectos) - En la marca personal que me hizo durante 29 partidos no pudo detener mi sangre goleadora.

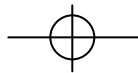
ALBERTONI: (virtudes) - Arquero que necesita tomarse unas cervezas para jugar bien - Una invitación para aumentar mi promedio de goles.

LUNA: Famoso por su exótica manera de realizar los laterales con los brazos flotando desequilibrados.

DINO BRUZZONE: (virtudes) - Silencioso arquero líbero - Gran calculador de su posición para defender la relación de un 3 contra 1, cuando los delanteros se le acercan libidinosos de gol - Preciso para tapan un tiro violento y no dar un rebote fácil de aprovechar - Fuera del arco se proyecta desde cualquier sector avanzando con mucha seguridad hacia goles de calidad.
(defectos) No tiene.

YO: (virtudes) - El gran goleador que a todo equipo le gustaría tener - Especialidades en boleas, tiros libres, penales, goles de media cancha y todo lo que se refiere a coger un arco - 169 goles promedio por año.
(defectos) - Juego sólo para mis goles - Paso muy poco la pelota - Quiero hacer el gol de mi vida constantemente, dando resultados lamentables.

DATO: Los años de apogeo fueron 1994, 1995 y 1996. Los últimos partidos de este ciclo se jugaron en mayo de 1997. Hubo varios intentos de reanudarlos con partidos aislados sin emoción en diversos puntos de la capital. Actualmente volvimos a "Marangoni", con planteles renovados, los martes a las 21 hs.



Charla

Episodio 1: Cementerio de la Recoleta.
Domingo a la siesta.

Alberto Passolini: No te encontraba por ningún lado.

Mildred Burton: Me vine a sentar lejos del Panteón de los Mitre, porque Lisa Levinson siempre me decía que eran peligrosos, que tuviera cuidado. Y trajiste el aparato, nomás... ¿Estás seguro que no es pecado? Che, mirá que no me quiero ir al infierno por una cuestión burocrática.

A P: Ojo con lo que decís, porque ya estoy grabando

MB: Mirá, a mi no me importa nada. Si no, averiguá lo que contesté cuando el caso Fevre.

A P: Sí, ya me lo contaste como cien veces. Pero tenemos que hablar de otras cosas, anécdotas... para vos es fácil porque ya tenés una carrera hecha, pero yo recién comienzo, no tengo tanto para contar.

MB: Quiero suponer que te estarás refiriendo a la plástica; ya no sos ningún pendex.

A P: Ah, bueno, si nos vamos a refregar los D.N.I. por la cara...

MB: Sí, mejor vamos a lo nuestro, porque a ver si todavía sale a relucir la fecha de mi primer premio: Honor al Mérito Listerine.

A P: ¿Qué es "Listerine"?

MB: Era un desodorante para la cavidad bucal, o para las cavidades en general, no recuerdo bien.

A P: Entonces debe haber sido un premio al olor, no al honor.

MB: No, corazón. Al color: era un concurso de manchas. De premio me dieron una cabeza de Sarmiento que se parecía a la de Geniol con los clavos. Che, vamos a explicar un poquito lo que hacemos acá, porque estamos siendo muy crípticos.

A P: Debe ser por la influencia de las criptas.

MB: O de los crípticos de arte.

A P: Estamos reunidos en el Cementerio para realizar un ejercicio plástico que consiste en copiar del natural los pliegues de las túnicas de las esculturas funerarias, en especial las de Perloti.

MB: ¿Y cómo se van a dar cuenta los que lean la nota si estamos mintiendo o no?

A P: Porque la cassette se la queda ramona como testimonio.

MB: ¿Ramona Galarza tiene una revista?

A P: No, esta es otra ramona.

MB: ¿La de Lino Palacios? No sabía que seguía saliendo. El murió, ¿no?. Che, disculpá que insista, ¿pero estás seguro que estar acá con un grabador no es pecado? A ver si estamos haciendo macana.

A P: No seas supersticiosa. Parecés una campesina del medioevo. ¿Adónde vas?

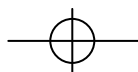
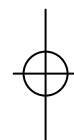
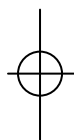
MB: Vení, fijate esta de acá. No tiene desperdicio, reúne todos los requisitos.

A P: Sí, es preciosa. ¿Pero no te parece que vamos a quedar como unos snobs? A esta altura del partido copiar una estatua del natural es medio al divino botón, ¿no?

MB: No seas insolente. Yo te voy a iniciar en lo que ocultan los pliegues. Se rumorea que descorriendo ese pétreo velo, se descubren las verdades del arte desde los antiguos helenos (nada que ver con el de Praxis, que es un heleno antiguo). En un plano estilístico, es un sempiterno punto de referencia: para Roma, para la India de los Kushana y gupta, para el Egipto ptolomeico y saíta, para Bizancio, para el Renacimiento, el Barroco clásico y así hasta llegar a lo más trash de las manifestaciones artísticas de los piqueteros.

A P: ¿Vos estuviste tomando algo antes de que yo llegara?

MB: ¡Cómo se te ocurre! Lo mismo me dijiste aquella vez que acá en la puerta conocimos al fantasma aquel, cuando hacíamos los murales cerámicos para subterráneos de la era



menemista.

A P: Ya estás divagando. No sé de qué me hablás.

MB: ¡Qué frágil es tu memoria! ¿No te acordás que vos estabas en pareja con...?

A P: Sí, sí, ya me ubiqué, no sigas. Lo que pasa es que no me acordaba que hacía tanto tiempo que te conocía.

MB: ¿En esa época Federico K ya decía que yo era su fiacé?

A P: ¿Quién es Federico K?

MB: Sabés muy bien de quién estoy hablando. No me hagas nombrarlo porque es yeta... y sacate esa mano de ahí! Después me acusás a mí de supersticiosa. ¿Vos no te acordás del escándalo que me hizo Martita porque decía que yo se lo había robado? Pero qué te vas a acordar si ni habrías nacido. A ver cómo va tu dibujo...exagerá esos claroscuros para destacar los volúmenes... Lo genial de los pliegues es que te sirven para disimular los defectos de la anatomía, como ser flaccideces, flatulencias, e incluso otros pliegues.

A P: ¿En los desnudos de carne y hueso, también hay pliegues?

MB: Si el modelo del desnudo soy yo, te digo que no. Pero si es alguna otra de mis colegas generacionales, la respuesta es sí.

A P: No sabés cuánto me ayudaría que me dieras algunos nombres.

MB: Hay tantísimos ejemplos, pero no quiero quedar mal con nadie olvidándome de alguna.

A P: Mirá qué rara esa procesión..Son todos japoneses...

MB: No seas pavo, son turistas. Vienen para acá.

A P: Se me hacía raro que se sacaran fotos en un momento así.

(se escucha una tercera voz, se distinguen algunos vocablos en inglés, pero no lo suficientemente claro para traducirlos)

MB: ¿Qué dice, buen hombre?

A P: Por las señas y los 30 dólares que peló, me parece que nos quiere comprar los bocetos.

MB: Apagá el grabador y contestale vos, que tu inglés es mejor que el mío.

Episodio 2: En las escaleras del Museo Nacional de Bellas Artes, Miércoles a las tres de la tarde

A P: Todavía queda cinta.

MB: Otra vez con tus aparatos... qué fijación.

A P: Bueno, salimos de ver la muestra de Borla. ¿Qué te pareció, Mildred?

MB: Me es muy difícil verla objetivamente por el gran afecto que me sigue uniendo a él, aún ahora, después de su partida. Se merecía esta muestra hace mucho tiempo. Seguramente la elección de obras hecha por él hubiera sido más rigurosa, pero igual sigue siendo una de las mejores decisiones de Glusberg.

A P: ¿Paro el taxi?

MB: Sí, no podemos bajar de un colectivo, como los pobretes que somos. Che, ese de cola de caballo blanca de allá...

A P: ¿Cuál?

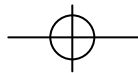
MB: Ahí, sobre Pueyrredón. ¿No es Jorge volanteando?

A P: Dale, subí. Mirá las cosas que se te ocurren. Buena tardes, señor. Vamos por el bajo hasta Independencia y subimos hasta Bolívar. Ahí bajo un segundo a buscar un paquete y seguimos hasta Olavarría y Brown. Vamos bien de tiempo, ¿no? Es temprano.

MB: Esta gente no tiene ni idea de lo que tienen. Vale mucho más de lo que ellos creen. Claro, con todo lo que pasa con esto de la inseguridad, no querrán levantar la perdiz.

A P: ¿De qué año será?

MB: Y, no se, pero por la foto del catálogo debe ser de un período muy temprano. Igual, antes de tocarlo tenemos que hacer las pruebas,



pero desde el vamos nos pagan por pasar presupuesto.

A P: Ahora, lo que yo no entiendo es por qué nos eligieron a nosotros.

MB: Bueno, ya hemos hecho otras restauraciones. Estaremos en algún banco de datos de afuera.

A P: ¡Uh! Pensé que íbamos a hablar de la muestra del museo y quedó el grabador prendido. Tratemos de no dispersarnos tanto.

MB: Vos me hacés dispersar. Yo estaba hablando de la muestra y me interrumpiste.

A P: Pero si la que empezó con eso de que ni ellos sabían lo que valía...

MB: Sí, pero ahora vos la seguís y no hablamos nada de Borla. ¿Viste ese paño, el del nudo corto, lo que es? Menos mal que mamita te dio una cátedra de pliegues.

A P: A mí me gustó más la odalisca de las berenjenas. Será deformación profesional, como trabajo desde los 14 años como mayorista de frutas y verduras...

MB: Che, ¿y qué connotación tenían para vos las berenjenas en el Mercado Central?

A P: Seguro que las mismas que para vos.

MB: A mí me gusta la berenjena albina.. Cuando se pone violeta me impresiona. Es como fláccida. Como si estuviera muerta... me da una pena.

A P: Ya que estamos hablando cualquier verdura, aprovechemos para desmentir ese rumor que dice que alguna vez vos y yo fuimos pareja.

MB: Eso, no fuimos pareja, aunque muchas veces, cuando estábamos de viaje, te fui a despertar muy tempranito en baby doll a tu pieza y vos dormías como Marilyn, con dos gotitas de perfumito. ¿O no te acordás?

A P: Está bien. Por lo menos dejame desmentir ese otro rumor que dice que somos gemelas separadas al nacer. Es acá a mitad de cuadra, señor. Yo voy y vengo enseguida.

MB: Menos mal que bajó. Habla tanto que

me marea. ¿Te puedo tutear? Total, yo podría ser tu abuela. Es muy buen artista, muy buen chico, pero se olvida de las que hemos hecho. Y eso que hay grandes personajes de por medio. A veces es tan naif...

Taxista: ¿Le molesta si fumo, doña?

MB: No, de vos no puede molestarme nada. ¿Esa musculatura es del taxi? Conmigo no se ha salvado ni un presidente, ni un sacerdote de la iglesia que fuera... ¿Por qué no te venís un día a casa y te cuento en detalle?

Taxista: Abra la puerta, que ahí viene su hijo.

MB: ¡Qué grande es! ¿Está bien embalado? Aquí te estuve ponderando con el taxista.

A P: Me estaban esperando en la puerta. Haceme lugar. Listo. Señor, ahora tome San Juan hasta el bajo.

MB: ¿Te hicieron firmar algún papel?

A P: Sí, pero firmé como Mildred Burton.

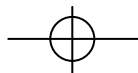
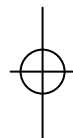
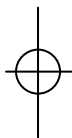
MB: Ah, que bien. Che, correte un poco que hay algo en el piso.

A P: Es el grabador. Menos mal que no lo perdí. Pucha, lo dejé prendido de nuevo. Qué bueno que no hay tanto tráfico. Ya estamos por el Museo de Arte Moderno.

MB: Mirá allá la feria del trueque que han puesto...Che, esa que sale con la bolsa de sachet de leche tejida al crochet, ¿no es Marion Helft?

A P: ¿Dónde?

MB: Esa que ahora se paró a hablar con esa mujer que está baldeando la vereda del Museo... ¡Es la Bucellato! Entonces es verdad que le bajaron el presupuesto. ¡Qué vocación! La conozco hace tantísimos años y siempre tuvo un corazón de oro... ¡Qué crisis! Primero, el director de Museo Nacional de Bellas Artes volanteando, después una de las dueñas de la colección de arte contemporáneo más importante del país saliendo de la feria del trueque, y ahora la directora del Museo de Arte Moderno, baldeando descalza la vereda de su museo...



A P: Vos seguí diciendo esos disparates que ya vas a ver cómo nos escrachan en la revista. Vamos a quedar como dos locas seniles.

MB: Yo digo lo que quiero, aunque me amenazan de magnicidio, como a la Carrió. Por eso quiero dejar bien en claro lo del caso Fevre y Borla...

A P: ¿Otra vez con la misma cantinela? Hasta ahora no dijimos nada que justifique esta charla y casi no queda cinta de este lado.. Entre por Olavarría, señor.

MB: ¿El cassette no lo pagamos nosotros?

A P: Sí, pero no es cuestión de...

MB: Entonces digamos lo que se nos cante.

A P: Mirá que del otro lado hay como quince minutos con nuestro ensayo de piano grabado. ¿Lo borro?

MB: ¡Nooool

Episodio 3: El mismo día, cuatro horas después en la pizzería Bancharo, sucursal La Boca

MB: Pero si yo sabía que estaba encendido. Lo decía de gusto, para hacerte enojar. ¿Cómo se te ocurre que yo iba a hablar así con el taxista?

A P: Olvidate de eso. Ya prendí el grabador. Es la tercera vez que nos ponemos a hacer esto y todavía no hablamos nada de las cosas que hicimos juntos

MB: Ah, si hay una crítica de gran nombre que ahora no recuerdo que me dijo que era muy importante aparecer en la conversación central de ramona. Por lo menos que nos sirva para mostrárselo a nuestros nietos.

A P: ¿Qué hacemos, contamos las cosas de ahora para atrás o desde que nos conocimos? Lo último que hicimos juntos, pero no revueltos, fue la muestra del Museo de Paraná, El Pedro Martínez.

MB: Museo Provincial de Bellas Artes Pedro Martínez de Paraná. Se me secó la lengua de

tan largo que es el nombre. Si, eso fue lo último que hicimos, las tres individuales: vos, yo y Gervasio Barbagelata. Acordate que aquella vez suplantamos la foto del titular de la nota a toda página que nos hicieron en el diario de allá por la foto de las tres vacas campeonas y el título "Llegaron las grandes Campeonas a Paraná"

A P: Y nadie se dio cuenta del cambio

MB: Qué decepción.

A P: Habrán pensado que esas ubres eran nuestras. ¿Qué otras muestras? Como mínimo, sólo en el Centro Cultural Recoleta, hicimos seis o siete.

MB: La de Madres, la de los veinte años del golpe, esa con el grupo Por el Ojo, otra con Abuelas...

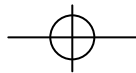
A P: ¡Y aquella, la de Rock & Movies Church, que en la inauguración repartíamos cotillón Heavy Metal! Estaban esas señoronas con tapadotes que se peleaban por las muñequeras con tachas y las hacíamos gritar por micrófono -¡Metaaa! (risas prolongadas). Algún día tendríamos que publicar los cuadernos con las cosas que nos deja escrita la gente que va a ver las muestras.

MB: Son desopilantes. Ahora, siempre que nos toca hacer algo juntos, pasa algo. Cuando fuimos a Paraná se cayeron las Twin Towers.

A P: Me acuerdo que ese día la llamé a mi vieja desde allá y me dijo: "- Le agradezco tanto a la Virgen que tu carrera te llevó a Entre Ríos y no a Nueva York..."

MB: Vos te enojaste conmigo porque dijiste que lo estaba inventando, siempre me acusás de divagar y al final siempre tengo razón.

A P: ¿Y que querías? Me pasaste a buscar cuando recién me había levantado y no había escuchado nada. Para colmo en ese auto no había radio, solo mi Walkman. Y cuando me puse a escuchar y te dije que otro avión se había estrellado en el pentágono te enojaste



vos conmigo y no querías ponerte los auriculares porque decías que te estaba cargando y que yo no podía estar serio ni en el Apocalipsis.

MB: Es que yo soy muy ingenua y siempre caigo en tus chistes.

A P: Pero no hubo otra catástrofe en día de inauguración.

MB: ¿Cómo que no? En diciembre del año pasado inaugurábamos dos muestras simultáneas en el Centro Recoleta, yo en el Banco Nación y vos con los chicos de Vísperas, a metros, nada más. Justo ese día se decretó estado de sitio. Y a vos se te pudrieron cinco cajones de fruta que habías conseguido para la vernissage. ¿Llevabas berenjenas? (risas)

A P: ¡Qué plato! Peor vos que le dijiste chau a tu premio en dólares. Así como Constantino-pla pasó a llamarse Estambul, tus dos mil dólares pasaron a llamarse dos mil míseros pesos.

MB: "¡Estambul-Constantinoplal!" ¡Cómo me gustaba esa canción de John Kennedy!

A P: No seas bruta, era de Jimmy Kennedy y la versión en castellano de Ben Molar.

MB: ¡Cuánto que sabés de Arte! ¿Te acordás cuando la cantamos en ese programa de Radio Cultura? (cantando): -Te encontré en Constantinopla...

A P: Que aunque ya no es más mi Constantinopla...

MB: Fui tan feliz allí con tus besos y tu amor...

A P: Ese amor que un cielo azul...

MB y AP a coro: Unió para siempre en Estambul....

Mozo: Este es un lugar de familia y la consumición es obligatoria.

MB: Disculpe, buen hombre. ¿Podría ser una

granadina para mi hijo y un anisete doble para mí? Es por la presión.

Mozo: Bueno, doña. Pero no hagan más escombros que este no es un lugar de hippies.

A P: ¿Vos tenés plata para pagar los tragos?

MB: Pagá vos, que cobraste la beca.

A P: Eso es para trabajar, no para farrearla. Además a vos te compraron una ristra de obras...

MB: Sí, pero todo fue a parar al corralito.

A P: ¿Si apago el grabador me decís quién fue? (se escucha un clic y luego se percibe claramente un cambio en el ruido ambiente)

MB: Y ha quintuplicado su valor. Prendé de vuelta el grabador.

A P: Recién lo prendí. Ni por la tapas lo habría adivinado.

MB: Tendríamos que seguir hablando mal de alguien...

A P: Sí, nos debemos a nuestro público. Pensemos en alguno de tu mesa larga de los sábados al mediodía en el Florida Garden.

MB: Y ahí sí que el que lea esta nota se mata del aburrimiento. A no ser que hable de Rómulo que desde su pedestal se mantiene intacto.

¿Viste lo que era esa Costanera que tenía en ArteBA?

A P: Justo ahora que no queda cinta te venís a acordar de ArteBA...

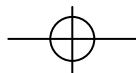
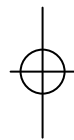
MB: ¿Cómo que no queda cinta?

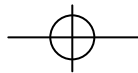
A P: Vos querés la chancha y los veinte. O salvábamos el ensayo de piano y canto, o charlábamos más tiempo.

MB: ¿Ni siquiera queda espacio para las cosas policiales de Arte Ba? Una cortita...

Al final no dijimos nada que justifique la charla.

A P: A lo hecho, pecho.



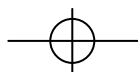
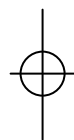
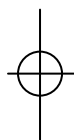


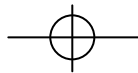
Distancia cero entre arte y vida

Por Tamara Kamenszain

Por suerte junto con el siglo XX caducó el mandato de mantener, como lo había prescripto el estructuralismo más ortodoxo, una distancia aséptica entre arte y vida. Es cierto que en plena furia humanística esa distancia resultó útil. Cuando los críticos biografistas, enredados en una ceguera "demasiado humana", buscaban con desesperación algún dato de la vida de los autores que les sirviera para explicar lo inexplicable de sus obras. Hoy, a la vuelta de lo humano, ya sin autores, ya sin obras expuestas en la asepsia del museo, la salud llama a la vida para que el arte no se muera. Y el proyecto Biodrama de Vivi Tellas parece perseguir esa salud: una cura donde ficción y verdad juegan sus fichas hasta el límite de una experiencia que deviene dramática. En Barrocos retratos de una papa, Analía Couceyro tomó el desafío y lo multiplicó. Además de biografía y drama sumó las artes plásticas eligiendo como personaje a la pintora de culto Mildred Burton. Una entrerriana que bajó a Buenos Aires huyendo de otras "vidas", dibujando esas líneas de mujer en fuga que Couceyro, lejos de congelar en un plot de novela gótica, aprovecha para teatralizar bajo el formato de una biografía móvil, imposible. En medio del vértigo ella viste y desviste a su

muñeca Mildred para arrojarla, cada vez, encarnada en el cuerpo viviente de otra -la magnífica actriz Mirta Bogdasarian- al escenario. Un escenario que Couceyro también corre de lugar. Porque en Barrocos retratos de una papa lo ocupa el público, mientras la escena se despliega en el lugar de las bambalinas. Es decir, que el otro lado de la ficción (el "entre bambalinas") es lo que aprovecha la directora para desplegar de este lado la otra ficción, ésa que no es ni más ni menos que la verdad de una vida. El resultado es una pieza conmovedora, llena de vueltas de tuerca, divertida, extraña como sólo podría serlo el retrato barroco de una papa. Retrato de mujer donde la cara es papa, es decir, donde el barroco se cumple en las rugosidades de un objeto que le encuentra lugar a un par de ojos y a un cuerpo femenino que lo continua por añadidura. Ese cuadro y otros de la Burton arman una galería casera de recorrido obligatorio en el pasillo por el que se sale después de ver la obra. Así es como Couceyro y Burton se hermanan entre bambalinas: las dos brindan un show donde la vida parece pintada pero está actuada. Es nuestra vida, la de los que nos sentamos en un escenario para ver lo que otros ponen en escena para que el siglo XXI difiriera lo más posible del XX.





La colección de Arte Latinoamericano de Diane y Halle Bruce

Una conversación con Diana Halle

Por Beverly Adams

B. A. ¿Cómo y cuándo comenzó la colección Diane y Bruce Halle?

D. H. Nuestra colección comenzó en 1995 cuando compramos "Balsero: Infierno. Acto 1" (1993) de Luis Cruz Azaceta. Uno de nuestros consultores, Roland Augustine de la Galería Luhring Augustine, nos mostró la pintura en lo de Mary-Anne Martin en Nueva York. Recuerdo haberme enamorado de ella instantáneamente, pero la respuesta de mi marido fue "no en mi casa". Pero eso fue hace seis años. Actualmente es una de sus obras favoritas en la colección. En algún sentido, esta pintura es una metáfora de nuestra colección. Es un viaje que hemos emprendido juntos.

B. A. ¿Por qué decidieron comenzar a coleccionar arte latinoamericano?

D. H. Cuando llevaba adelante trabajos voluntarios como docente en el Museo de Arte de Phoenix, trabajaba en la biblioteca. Colaboraba allí un magnífico bibliotecario, Clayton Kirking, que compartió conmigo su entusiasmo por el arte latinoamericano. Yo no podía creer que tantos artistas excelentes fueran absolutamente desconocidos en los EE. UU.

Durante ese mismo período, la exhibición de artistas mujeres latinoamericanas del Museo de Arte de Milwaukee llegó a Phoenix. Ésta fue mi primera experiencia frente a artistas de la talla de Ana Mendieta, Liliana Porter, Gego, Mira Schendel y Lygia Clark. Me satisface poder decir que hoy obras de estas artistas figuran en nuestra colección. Yo había coleccionado arte norteamericano y textiles contemporáneos,

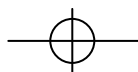
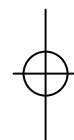
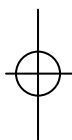
pero me di cuenta de que coleccionar este arte y convivir con él me daría una oportunidad de aprender sobre el arte latinoamericano de un modo significativo y comprometido.

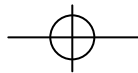
B. A. El ser residente de Arizona ¿tuvo algo que ver en la toma de la decisión, dada la presencia histórica del arte mexicano en la región?

D. H. El hecho de estar en el Sudoeste hacía que tuviera más sentido mirar hacia el Sur que continuar con la mirada puesta en el Este, hacia Nueva York o Europa. Arizona comparte una frontera con México y existe, obviamente, intercambio cultural en distintos niveles. Pensé que era importante para el arte latinoamericano, y ya no solo para el mexicano, ser conocido y reconocido en la región y en un contexto nacional más amplio.

B. A. ¿De qué modo es recibida su colección dentro de los EE. UU.?

D. H. La visita gente de distintos lugares de los EE. UU. y generalmente se sorprenden de que los estereotipos que suelen tener sobre el arte latinoamericano, la mayoría de los cuales está basado en conceptos anticuados del arte mexicano, no son representativos del continente. Por ejemplo, la gente realmente responde a la innovación en la instalación de María Fernanda Cardoso "Cementerio Vertical. Jardín" (1992). Cuando descubren que algo decorativo, como las flores de plástico, puede ser utilizado para dar un testimonio a la vez bello y poderoso sobre la violencia que ha azotado a Colombia durante gran parte del siglo XX, olvidan sus preconcepciones acerca de cómo debe ser el arte latinoamericano. Se entusiasman y quieren conocer más, del mismo modo que me sucedió





a mí.

B. A. ¿Cómo describiría usted la colección?
¿Tiene un criterio especial más allá del geográfico?

D. H. Después de siete años, aún consideramos la colección como el comienzo de una intensa educación y de una relación de largo alcance con el arte de la región. Tenemos alrededor de 120 obras de artistas de 10 países. La mayoría son de arte contemporáneo realizado en los '80 y los '90, incluyendo obras de José Bedía, Waltercio Caldas, Julio Galán, María Fernanda Cardoso, Guillermo Kuitca y Doris Salcedo. También hemos buscado obras clave de aquellos artistas significativos para el desarrollo de las diferentes tradiciones latinoamericanas. Artistas como Xul Solar, Joaquín Torres-García, Wifredo Lam y Amelia Peláez son presencias importantes para la colección. Luego están los artistas como Ana Mendieta, que no encajan realmente dentro de las categorías de lo contemporáneo reciente ni de lo moderno, pero que son figuras importantes dentro de la historia, y para mí en lo personal. Como se trata de una colección privada, y no de un emprendimiento institucional, ésta refleja nuestros gustos personales y el modo en que eso se conecta con lo que se está produciendo y está disponible actualmente. Abarca un amplio espectro geográfico y cronológico pero no es un recorrido, ni pretende llegar a serlo.

B. A. ¿En qué dirección cree que crecerá la colección? Hay ciertos artistas cuya producción le interesa especialmente mostrar en la colección?

D. H. Nos gustaría continuar concentrándonos

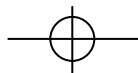
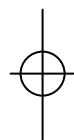
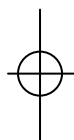
en lo contemporáneo y lo moderno, pero más que mostrar una especie de panorama de América Latina, que sería imposible, querríamos darle más profundidad. Siempre resulta interesante observar el desarrollo de un artista y coleccionar sus distintos periodos. Como dije antes, Mendieta es uno de los artistas clave de la colección. Desearía tener más de su desafortunadamente corta carrera representada en nuestra colección. Quisiera también tener más obra de Gego.

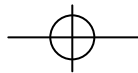
B. A. Usted parece tener especial afinidad con la obra de artistas mujeres. ¿Es ésta una de las prioridades de la colección?

D. H. No se trata en realidad de una prioridad articulada, aunque es cierto que tienen una presencia significativa dentro de la colección. Se debe simplemente al hecho de que las mujeres artistas han sido sumamente importantes en América Latina, históricamente y en la actualidad. El impacto que han tenido las artistas mujeres en Brasil, por ejemplo, es enorme. También me encuentro atraída por el trabajo de muchas artistas mujeres. Tocan mi sensibilidad por el modo en que, como Salcedo por ejemplo, encaran temas difíciles pero con una aproximación bella e inteligente.

B. A. ¿Qué criterios aplican cuando hacen una compra?

D. H. La nuestra ha sido una aproximación intuitiva más que sistemática al coleccionismo. Necesito generar una fuerte conexión con la obra ya sea en el plano emocional o en el intelectual. También me apoyo en consultores, a quienes considero realmente como colaboradores en lo que hace a la formación de la





colección. Roland Augustine y usted, por ejemplo, me han presentado muchos nuevos artistas e ideas. El diálogo ha tenido un impacto muy positivo en la colección. Los tiempos y la suerte también juegan un papel clave. Se da por descontado que la investigación es necesaria y encontrar la pieza exacta en el momento justo es importante. Cada nueva adquisición cambia la colección, debido a las diferentes relaciones entre las piezas y los conceptos de los artistas.

B. A. ¿Cuáles cree que son los desafíos de ser un coleccionista de arte latinoamericano en los EE. UU.?

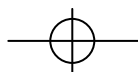
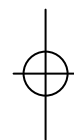
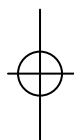
D. H. Obviamente hay una dificultad en el acceso a la información. Si bien actualmente existe un perfil mucho más alto para el arte latinoamericano en los EE. UU., se trata de una región enorme, muy compleja y dinámica. Es difícil mantenerse al día sobre todo lo que se produce. Aunque pudiéramos viajar todo el tiempo para ver exhibiciones, visitar talleres, etc., igual sería difícil ya que no estamos en el "centro". Y la verdad es que tampoco hay un solo

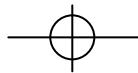
"centro". Continuar aprendiendo y poder conocer el nuevo e interesante trabajo que viene de América Latina es para mí una preocupación.

B. A. ¿Qué rol cree que cumplen los coleccionistas privados en la difusión del arte latinoamericano en los EE. UU.?

D. H. Si usted analiza la historia de la presencia del arte latinoamericano en los EE. UU., el rol de los coleccionistas privados en la esfera pública ha sido esencial. Los museos de este país no exhiben ni coleccionan aún arte latinoamericano en forma agresiva. Y si bien han comenzado a diversificar sus programas, las galerías comerciales tienen mucho por hacer para llegar a ver que el importante trabajo que se produce en América Latina tenga en los EE. UU. la exposición que merece. Los coleccionistas privados tienen la responsabilidad de solidificar la presencia actual de América Latina en los EE. UU. y convertirla en parte permanente del paisaje cultural.

(Traducción: Marcela Sánchez Zinny)





Sobre Girls

por

Quizás GIRLS no sea el mejor nombre, pero a la vez, aunque no tuviera título, al recorrer las páginas de cada uno, el título esta ahí de todas formas.

El proyecto cuenta hasta ahora con la participación de veintitres artistas, algunas participaron más de una vez. Al principio al convocarlas era más específica en cuanto al pedido, pero con el tiempo y al ir viendo trabajos terminados me fui dando cuenta, que al igual que con el título, la intención y el espíritu del proyecto estaba ahí aunque yo no lo buscara.

La elección de cada una de las artistas surge de mi necesidad de generar una obra que me refleje a mí y a una parte de cada una de ellas, ya que todas estas artistas me inspiraron la misma sensibilidad y compromiso con su trabajo, y la intención era que se creara una obra y no un conjunto de ellas. Al mirar cada uno de los libritos se percibe una sensación específica del total del objeto, al menos esa era la idea. ¿Qué es exactamente la femineidad? Algunas palabras confunden demasiado, por eso prefiero no usarlas. Pero sí, al contestar varias veces las mismas preguntas, las respuestas se reafirmaron en mí: no, no es lo mismo un grupo de mujeres haciendo algo juntas que un grupo de hombres y sí, es justamente una de las cosas que más me interesa de este proyecto.

Al charlar con cada una de las artistas me di cuenta de que casi todas tienen una opinión formada sobre esto de la agrupación de mujeres, algunas de ellas se declararon rotundamente en contra, pero después de conversar concluyeron en que este proyecto sí les interesaba. Lo que yo suelo aclarar es que GIRLS para nada pretende combatir o demostrar algo, igual todavía no me queda bien en claro porque hay que justificarse sobre este tema, simplemente tiene que ver con intereses personales, ganas de hablar de temas que no sean demasiado generales y de compartir momentos más íntimos a través de un texto o una imagen.

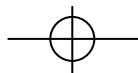
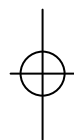
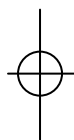
No estoy segura si existe el arte de género, pero sí existen las diferentes realidades: realidad de

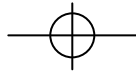
los pobres, de los ricos, de los jóvenes, de los viejos, la masculina, la femenina... particularmente a mí la que más me interesa en ésta última, sin que esto signifique ignorar las demás.

GIRLS me da la posibilidad de conectarme con artistas que sólo conozco a través de sus obras y de seguir trabajando con otras con las que tengo más cotidianidad y entendimiento, y las dos cosas son por igual estimulantes.

Cada una tiene un espacio dentro de la edición con la única limitación que pone la calidad de impresión en blanco y negro y el formato designado para cada año. La mayoría de los trabajos que aparecen en GIRLS fueron realizados especialmente para la edición, y no tengo más que agradecimiento para las artistas que participaron porque todos los aportes fueron fundamentales y en general superaron mis expectativas, ya que prefiero no esperar demasiado y sorprenderme al final, por eso el momento de la edición y el armado del libro es una tarea sumamente rica y placentera ya que por fin me encuentro con los trabajos realizado por cada una de las artistas. Es interesante ver claramente la diversidad de intenciones, de problemática en cuanto a la obra y de forma de trabajo que tiene cada una, y es muy gráfica para mí la idea de que cada una es una página dentro de un libro que nos conforma a todas, me acordaba de las colchas antiguas que se tejen cada cuadro por separado, uno teje tal vez sin saber qué cuadro va a ir al lado del tuyo, pero cuando se cosen todos y se estira la colcha nos damos cuenta de que el trabajo tenía un sentido y que cada cuadro era absolutamente necesario y cumplía un fin, en este caso, el de cobijarnos tal vez.

Diana, una artista que participa en las tres ediciones de GIRLS, una vez me dijo que para ella Girls ocupaba un espacio, un espacio de pertenencia, esta idea me gusta mucho, sobre todo para intentar seguir manteniendo este espacio, por pequeño que sea, para que con el tiempo se convierta en un proyecto de al menos diez tomos, en donde puedan ir participando cada vez más variedad de artistas, a la mayoría de ellas seguramente todavía no las conozca.





De venerable a vapuleada. La Academia Nacional de Bellas Artes

Parte III / III (Cont., ver ramona 25 "La parte del león y las golondrinas")

Por Mariano Oropeza

La piedra hecha carne

En la Academia Nacional de Bellas Artes se encuentra una pintura de Jorge Soto Acébal de grandes proporciones con pretensiones muralistas. Una tarde cualquiera uno se podría sentar en el medio del amplio salón, recorrer callado las obras de prestigiosos académicos de distintas épocas, y contemplar al fin a las pétreas musas que discuten en poses eternas. Un diálogo de un tenue volumen que la presidente de la institución, la filósofa Rosa María Ravera, pretende amplificar bajo el lema de "producir y construir" porque observa que "uno de mis objetivos es que la academia sea visible. Ando y ando todo el día para que se conozca la institución y se oiga a nuestros académicos que tienen cosas para decir".

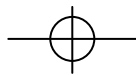
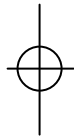
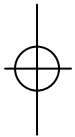
Un sencillo relevamiento entre algunas personas ligadas al campo artístico arrojó que la mayoría se rehusaban a dar su opinión sobre la Academia. El motivo es la nula información que tenían sobre su existencia. Incluso un crítico aseguró la falta de "expectativas" que le generaba la institución. Otros afirmaron desconocer su función porque en la práctica "no hace nada por la sociedad".

Dentro de las expresiones recogidas Mónica Girón indicó que "no saber mucho sobre la Academia me sorprende y justamente me sorprende la poca información que tengo sobre un

lugar público. Y eso que participo en diversos circuitos y de ninguno obtengo información. No sé qué hacen ni quiénes están". En referencia a los académicos la artista indicó que "tengo esa idea de que es un espacio de venerable gente anciana sin relación con los debates actuales de la sociedad".

Esta representa una presunción no compartida por el ex presidente de la academia Ary Brizzi. El pintor asegura que la imagen de una "academia fuera de la realidad yerra porque la intención de los miembros constituye siempre alentar a las nuevas tendencias en medio de una situación crítica. No somos de piedra". Además coincide con la opinión de Ravera en cuanto a la composición de los miembros ya que ambos aseguran que sólo una extensa trayectoria otorga los méritos suficientes para integrar "una corporación abierta de relevantes figuras". Una heterogénea nómina que incluye nombres como Leopoldo Presas, Guillermo Roux, Aldo Sessa, Jeanette Arata de Erize y Nelly Arrieta de Blaquier.

Según el estatuto aprobado en 1989 los académicos deben ser propuestos y elegidos por los miembros de la academia en cargos de carácter honorario y vitalicio. Una situación excepcional que afecte "el buen nombre y honor de la Academia", o la ausencia de dos años a las citas mensuales establecidas determinan los exclusivos fundamentos para destituir a un miembro. Los académicos pueden ser de número -llamados de esa forma porque responden a



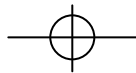
un cupo limitado-, delegados en el interior del país, correspondientes en el extranjero y de honor en los casos de los mayores de 80 años. Una vez por mes los académicos de número asisten a un plenario en la Academia. En la actualidad deberían ser veintidós los miembros que se reúnen en un edificio aledaño al palacio que alberga el Museo de Arte Decorativo. Pero no todos asisten a las reuniones que este año tiene como mesa directiva, además de Ravera, a Romualdo Brughetti, José Burucúa, Clorindo Testa, Héctor Schenone y Jorge Taverna Irigoyen. A algunos, confiesa la presidente, "se le hace difícil concurrir por sus edades avanzadas". Las reuniones mensuales son una actividad "intensa" con "fuertes repercusiones internas", opina Ravera. Este rasgo introspectivo se asocia también con una tarea que la academia realiza históricamente. Ocurre que sus protagonistas prefieren la labor puertas adentro debido a que "no les gusta ser personas mediáticas". Estamos hablando de la "escasamente divulgada" preservación del patrimonio dirigida por Schenone que es "una tarea crítica e interpretativa. Hacemos un trabajo que tiene una necesidad imperiosa, una ocupación hermenéutica vital. No es fotografiar el pasado sino proyectar las luchas del presente. No sólo retomar sino construir".

Un desarrollo con fuertes vínculos con la universidad estatal y que bajo la acción de un grupo de investigadores recorre el país "en busca de proteger un acervo estético. Además

fijemos que es una labor en la cual únicamente el sector público puede interesarse a largo plazo en función de un ineludible legado nacional", afirma la presidente.

Uno de los reproches habituales a la Academia se resume en las palabras de Daniel Ontiveros: "es difícil de hablar de una entidad con poco cuerpo en la sociedad, casi no existe. A pesar de los miembros es una institución que no representa nada ni a nadie, que tiene poco poder, que no maneja ni decide nada". Digamos reglamentariamente que aparte de impulsar el desarrollo de "las bellas artes en todas sus ramas: artes plásticas y visuales, música, arquitectura y urbanismo" a través de premios anuales por categorías como Trabucco, estímulo Bonifacio del Carril y Gratia Artis o becas como la Alberto Trabucco, la academia debe asesorar a los organismos de gobierno en cuestiones legales y culturales.

En cuanto a las cuestiones legales sus intervenciones no han sido demasiado exitosas. Tanto las intervenciones en el tema de la ley de mecenazgo como la de libre circulación de la obra no han tenido un peso gravitante por el hecho de ciertas divergencias entre los miembros. En este último caso la defensa a ultranza de algunos académicos del patrimonio artístico obliga a una posición del Estado complicada ya que se le impone la compra de la obra. Otro tema en el que ha emitido una sentencia es en el conflicto de los terrenos en Retiro ocupados por la villa 31. "La academia sugiere conservar



el espacio público en la forma de espacios verdes, como siempre fue históricamente la propuesta. De todos modos contemplamos la problemática de la gente que vive allí y su derecho a una vivienda digna", sostiene la presidente. Un tema en el que la academia por medio de Ravera ha tenido mayor alcance es el caso Siqueiros. Casi diez años han transcurrido desde que el mural encontrado en el sótano de la quinta de Natalio Botana, aquel mitológico director del popular diario *Crítica* también retratado en "La vida es un tango" de Copi, se embaló en contenedores listo para partir (¿ a Texas?) en cuanto se resuelva un laberíntico entuerto judicial entre empresas de inefable origen, herederos de lejanas líneas genealógicas y el poder judicial. "Tenemos una gran sospecha sobre el mural ya que le dicen al juez que está en buenas condiciones cuando los técnicos que hicieron el trabajo hace diez años dieron un año de garantía para que la obra se conserve. Estuvimos el año pasado con restauradores mexicanos e ingenieros que plantearon sus puntos de vista y pusieron seriamente en duda el estado de la obra. La Academia -dice satisfecha- cumple una función de importancia cuando ocurre este tipo de cosas ya que estamos en permanente contacto con las autoridades". El mecanismo de consulta a la institución constituye el procedimiento usual en el caso de que una obra pretenda ser exportada. En conjunto con el Museo Nacional de Bellas Artes, la Aduana y la Secretaría de Cultura de la Nación se forma una comisión que emite en dictamen

sobre la conveniencia de autorizar el traslado. Se evalúa cuestiones como si la obra pertenece a un período de poca producción de un determinado autor o si las obras en el país de algún artista son escasas. Claro que en actual contexto si se recomienda la permanencia se llega al dilema de que el gobierno no cuenta con la posibilidad económica de la adquisición. Entonces ante una factible disputa legal la mayoría de los compradores" opta por evitar estos sinuosos carriles oficiales y mete la obra en la valija", acota resignada la filósofa.

"La casa del artista es un proyecto que lleva más de 20 años", ubica la presidente en el rubro del debe de la academia. Esta idea ya aparece entre las metas fundantes diseñadas por Bernaldo de Quirós y Alejo González Garaño en 1936, el año de la inauguración de la academia. "Hubo un dinero hace algunos años, la mitad del dinero que era aproximadamente un millón de pesos, y yo alenté para que se usara pero al final no pudimos concretarlo. Había que ser rápido, podríamos haber empezado algo. Pero la catástrofe de diciembre dejó la iniciativa relegada ya que nuestra prioridad se centra en darle continuidad a la política de premios y becas y a las ediciones", señala la presidente con un sabor agridulce.

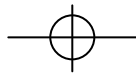
La academia maneja un presupuesto anual asignado por el Estado de 309 mil pesos. A este número se le debe sumar el aporte de la Fundación Trabucco de alrededor de 100 mil pesos. La mitad del total del dinero cubre los salarios del personal de planta y la otra parte se

destina a premios (premios de 5 mil pesos y becas de 9 mil), haberes de investigadores, costos de archivos y biblioteca y servicios. Las publicaciones se solventan en parte con los fondos de la academia y en parte con aportes de contados sponsor como Fundación Andreani. Aún resuena el portazo que dio tras su renuncia al cargo de académico Enio Iommi. Algunos miembros dicen que fue por la falta de apoyo a su presentación de un nuevo integrante del cuerpo. Oficialmente en su renuncia el escultor critica un supuesto acendrado tradicionalismo de la institución. Desde una visión distinta Ravera descreo que la academia sea un lugar de defensa de la tradición y converge con Brizzi cuando éste indica que "la academia promueve las últimas tendencias del arte y por eso acompañamos a los jóvenes". La presidente señala que junto a la preservación el segundo eje de la actual gestión se desarrolla en un análisis de la contemporaneidad artística en la "época de la estetización generalizada". Seminarios y conferencias instituyen la punta de lanza de la propuesta con proyecciones regionales y esta actitud modernizadora tienen correspondencia "en las manifestaciones que le interesan a la academia. Intentamos afirmar un plurilingüismo y aceptamos esta diversidad del arte contemporáneo. Claro que cada miembro defiende su idea en particular pero mi propósito es que la academia tenga esa orientación. Premiamos fotografías intervenidas y en grabado galardonamos obras que transponen diversas fuentes y soportes".

"Un cliché común sobre los premios de la academia es que te dicen "no mandes piezas demasiado transgresoras", con la idea de que la Academia es un lugar con telarañas. Y sin embargo si uno recorre las muestras de premiados se puede ver una amplitud interesante de criterios", reflexiona Fabián Velasco, mención especial en grabado del premio Bonifacio del Carril 2002.

Justamente Ontiveros objeta las pocas oportunidades de establecer juicios de una institución que "se sospecha de un lugar de componendas" de algunos "personajes que durante su vida juraron ser anti académicos y llegan alas academias por más reconocimiento". Pero Ravera retruca que la Academia convocó a sus integrantes y no fue al revés: "la gente que está en la academia no es gente que busque prestigio por ser "académico" porque ellos cuentan con una fama ganada mucho tiempo antes. Esta bien, alguno habrá (arquea el ceño), pero la academia busca a personas de acción y con ideas a futuro".

Generalmente los artistas señalan lo empalagoso y anacrónico del término bellas artes. El punto de discusión se encuentra errado en la perspectiva de la presidente ya que se debe "conservar el concepto de la Bellas Artes en una corporación como la academia que tuvo durante su historia una función de relevancia en el campo artístico. Bueno, acá se trata de transformar ideas y si hoy queremos mantener legitimidad debemos transformar el concepto de Bellas Artes. Desde mi punto de vista mantengo



la idea de obra de arte como dimensión de imagen y no desde una estética idealista".

Un debate frente a una institución que "no polemiza", en palabras de Girón, se construye alrededor de la polémica del sentido de las instituciones. Esta es una de las preguntas del millón en el actual contexto copado por la incertidumbre y la calma armada. Ninguna institución argentina parece resistir en pie en medio de una andanada de discursos tal vez bienintencionados del "que se vayan todos" pero poco perspicaces de las hienas fascistas que están cebando. "La falta de presencia de la academia argentina es un síntoma de la ausente definición del sentido de la institución. Mi idea no es que deba desaparecer sino transformarse acorde a las necesidades del momento. El debate por el sentido de la institución llevaría a la cuestión del rol estatal en el desarrollo de la actividad de las artes. Allí la academia podría servir de plataforma de políticas culturales". La artista estuvo participando el año pasado de varios encuentros con actores del sistema del arte en donde los temas giraban en torno a las implicancias y funciones de las instituciones pertinentes.

Para la presidenta el sentido de la academia "queda claro en cada reunión. En esa circunstancia cada uno afirma sus posiciones dentro de la idea que tiene de la academia. Desde la presidencia empujo un sentido de la academia que la ubica en el lugar de la preservación y el cambio" y deriva la observación en "que las grandes verdades no pueden ser discutidas en

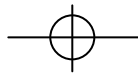
la plaza pero sí en las academias y en las universidades. Esa es una función de la academia. En la plaza se puede hacer muchas cosas pero si hay un lugar en donde se discute, se interpreta y se elige una meta colectiva es en la universidad y la academia", y agrega, "las Bellas Artes son un dogma de la modernidad y las instituciones deben renovarse con nuevas interpretaciones y misiones. En cada plenario aparecen los sentidos renovados de la institución, sus responsabilidades ante la sociedad".

-A propósito, señora presidente, ¿qué tiene para decir a aquellos que continúan viendo a la academia como un capítulo vivo de Juvenilia, sin ninguna conexión con la actualidad?

-Muchos dicen que la academia es algo venerable, algo quedado en la historia. Ahora habría que preguntarles a ellos si saben de los seminarios, las publicaciones y la calidad de nuestros premios. Son esas personas que se basan en una frase mal aprendida y no indagan la realidad. Nosotros conservamos el prestigio de una academia con la innovación necesaria de una institución contemporánea.

-¿Y a los que no albergan "expectativas" sobre la academia?-

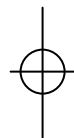
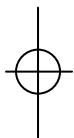
- Que se informen. Osa saber, refiere un refrán medieval. Son aquellos que desconocen a la academia y se oyen a sí mismos. Acá soy dura, ¿y no será que no se preocupan por abrirse?. Que se queden con la idea, no todo el mundo está dispuesto a acercarse al diálogo. Usemos la ocasión para derribar prejuicios y abrir las puertas de la academia.



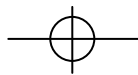
Galería Ruth Benzacar

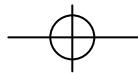
7 de agosto
Esteban Lisa, de Arturo al Di Tella

Nuevo Espacio
Nicolás Guagnini



Florida 1000
Ciudad de Buenos Aires, Argentina
CP: C1005AAT
lu-vi: 11:30 a 20; sa: 10:30 a 13:30
4313-8480
<http://www.ruthbenzacar.com>





El único lugar de interés en el lejano oriente de Berlín

“Sehenswürdigkeit” se llama el proyecto de tres curadores berlineses que han montado un multiespacio de Arte en una casa soviética donde vive y trabaja una creciente cantidad de artistas y okupas que se cuelan ahí.

(Por Timo Berger, desde Berlín)

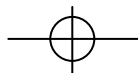
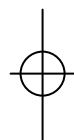
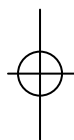
Multiespacio “Sehenswürdigkeit” en Hellersdorfer Straße 173, Berlín-Hellersdorf, del 25 de mayo al 30 de agosto, instalaciones y espectáculos varios, exposición final del 31 de agosto al 30 de septiembre. El multiespacio está abierto día y noche, por ahí hay alguna fiesta, a lo mejor en el piso 10, donde viven los españoles, pero no quieren que se difunda eso... Véase: <http://www.anschlaege.de>

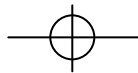
Saliendo de la estación de metro Cottbusser Platz, la última antes de la terminal que queda más allá del límite de la ciudad, se ofrece un vasto panorama casi vacío. El trazado de Berlín, generoso en sí, es aquí aún más extenso. Un par de monobloques son esparcidos en el terreno hasta el horizonte. La cuadra de las compras es la única manzana íntegramente edificada con supermercado, peluquería, florería, panadería, tienda de teléfonos móvil, videoclub y consultas médicas. Al lado de la calle ancha y recién asfaltada hay bicisendas nuevas, franjas de césped y árboles chiquitos y perdidos. Apenas se ve gente en la calle, es un día caluroso con mucha humedad en un barrio periférico que no tiene nada llamativo si no fuera por las repetidas y espectaculares demoliciones de monobloques desalojados, si no fuera por el anual festival “Kulturschock” (choque cultural) al aire libre que atrae miles de punkys, squatters y militantes de izquierda. Con eso intentan frenar la dominación del espacio

público ejercida por las patotas nazis, que orgullosamente suman su barrio a las “Nationalbefreite Zonen” (zonas liberadas por nacionalistas). Últimamente apareció otra atracción en la orilla berlinés: el proyecto “Sehenswürdigkeiten” en que se ocupan artistas jóvenes y un público interesado de los nuevos usos y remodelaciones de casas soviéticas.

Acercándose a las dos torres gemelas (no es ninguna broma macabra), se atraviesa un terreno baldío cercado por carteles de tamaño sobrehumano que anuncian la sorprendente frescura de una marca de helado nuevo y la alegría de un ex-jugador de fútbol, el Kaiser Franz Beckenbauer, que trata de vendernos su sonrisa o un celular ultramoderno. No hay ningún lugar de interés, en los mapas turísticos ni siquiera figura ese barrio, por eso resulta sumamente irónico llamar al proyecto “Sehenswürdigkeit” (lugar de interés).

Guiado por flechas de arena blanca se llega finalmente a la entrada de la torre habilitada para el proyecto. Su lúgubre doble permanece saqueada y despoblada a unos cien metros de distancia. L@s artistas del proyecto la usaron como abastecedora gratuita de materiales varios como puertas, muebles, telas, papeles de pared, ventanas, moquetas y como campo de exploración donde encontraron residuos de la sumergida cultura popular de la R.D.A. En el seno de la República socialista nació la utopía del nuevo habitar, cuyo fruto son las dos monobloques de 11 pisos, 55 balcones y 99 habitaciones.





Unos 4000 metros cuadrados que se usan como talleres, dormitorios, oficinas, comedores, lugares de exposición, escenarios y bailantas improvisadas. Pero ni siquiera todas las habitaciones se han ocupado hasta ahora, por eso hay artistas que se montaron varios talleres, y cada día llega gente nueva, algunos se quedan, otros se van decepcionados por no poder desplegar su ritmo de trabajo en esa casa, donde o todos se inspiran o todos se obstaculizan.

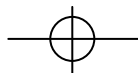
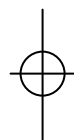
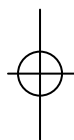
Del 25 de mayo hasta el 31 de agosto 2002 en un principio 45 (escogidos de 120 candidatas) artistas, diseñógraf@s, músicos, dramaturg@s, arquitect@s moran y trabajan en esa casa soviética. El monobloque, que formó parte de un conjunto de dos momentáneamente deshabitados, se sitúa en un barrio industrialmente prefabricado, cuyos edificios se encuentran entre demolición y cultura pop según los curadores del proyecto, Steffen Schuhmann, Axel Watzke y Christian Lage de la escuela de Arte de Berlín-Weißensee.

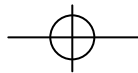
El proyecto combina lo dinámico con lo estático: la convivencia de gente de muchos países distintos (aunque la mayor parte es de Alemania y de España como era de suponer al tratarse de un proyecto vinculado con la escena artística de Berlín), la remodelación de la casa emprendida comúnmente, la realización de exposiciones colectivas, la grabación de películas y la renovación del ritual del cuerpo (como una de las artistas participantes tituló las incansables fiestas que se extienden hasta altas

horas de la madrugada), son todos procesos donde convergen personas que vienen de distintas disciplinas y estéticas; lo estático se encontrará en la exposición final, en las obras plásticas que se pusieron alrededor de la torre, en los resultados de las deconstrucciones y reconstrucciones de habitaciones y pasillos.

Lo que se produjo como rasgo común en las obras de tod@s l@s artistas participantes es un trabajo analítico sobre contextos y principios de construcción: muchas de las obras se hicieron con materiales encontrados, que fueron dehistorizados y decontextualizados y después recontextualizados y cargados con otras historias. Volvió el collage, la assamblage y el arte combinatorio. Hay instalaciones espaciales que juegan con ese paso entre destrucción y construcción al quitar partes del papel de pared o del revoque, o al pintar las paredes con ampliaciones de estampados del diseño industrial de la R.D.A.

Lo más llamativo en todo el edificio es una serie de cuartos interconectados que muestran objetos de la cultura popular de la República socialista, objetos que retoman elementos del antiguo imaginario colectivo: unos autos miniaturizados, unas palmeras de goma, un cuadro con un retrato de un ciervo, un osito de madera oscura, tazas y vidrios de un diseño que mezcla desperdiciadamente Bauhaus con Pop Art, unas cortinas con florecitas, revistas pornográficas de Hungría, etc. Según l@s artistas fueron todos „objets trouvés“ de las dos torres o aportes de l@s vecin@s.





Buscar el encuentro con l@s vecin@s, fue una de las ideas claves, y también el motivo por el cual eligieron ese lugar para el proyecto y no una de las muchas casa soviéticas en el centro. Querían iniciar un proceso de intercambio de ideas y opinones con la gente de un lugar al cual llega muy poco arte.

"Hay unos que nos apoyan, y muchos otros que nos dan duro" cuenta Javi Busturia, 24, licenciado en Bellas Artes, rama "Fotografía y video" de la Universidad Complutense de Madrid. "Sobre todo por las fiestas, se quejan del ruido y llaman a la policia". Pero después hay vecin@s, dice, que vienen porque vivían antes en esas casas y quieren chusmear para ver cómo han quedado. Por lo general, se sorprenden ante la nueva disposición de los departamentos; porque a veces l@s nuev@s habitantes quitaron paredes y puertas, al cambiar el trazado antiguo de los pisos. "Son ell@s l@s que más nos ayudan, regalándonos frigoríficos, colchones, sillones y herramientas". También Javi es consciente de que las fiestas ponen en peligro el éxito artístico del proyecto. "Ya hay gente que no tiene nada que ver con el arte que se nos cuela porque han leído en algún fanzin que el lugar de más fiestas en Berlín es nuestra casa. No es verdad, por supuesto, pero la gente se lo cree y viene. El otro día llegaron 25 chavales a la puerta. Buscaron la super-fiesta de su vida. Pero nosotros queremos llevar un proyecto adelante, faltan pocos días hasta que termine el ciclo de trabajo y aún queda mucho para terminar". Beatriz Lanchas, otra artista de

España agrega: "También tienen la culpa l@s periodistas, que lo único que les interesa aparentemente es retratar cómo vivimos, no cómo trabajamos. Así que nos sacan fotos en la cocina comiendo y bebiendo, y no en los talleres. Incluso, el otro día vino un reportero gráfico de la BILD-Zeitung (diario de prensa amarilla con mayor difusión de Alemania) y le sacó una foto a mi amiga Xéna bailando, y esa salió!"

Lo que pasará con el edificio y las instalaciones después del verano no se sabe todavía. Lo cierto es que l@s artistas tendrán que desalojar la casa el 31 de agosto y que la finissage durará hasta el 30 de septiembre. L@s artistas le aseguraron por contrato oral al dueño de los edificios que dejarían todo como lo encontraron, cosa que resulta casi imposible contando todas las remodelaciones hechas. Quedan dos opciones: o prolongar el proyecto con gente nueva, o derrumbar la casa. La municipalidad ya se mostró interesada en establecer una especie de centro cultural. Pero eso significaría que tendría que invertir plata, porque la casa como queda ahora, no está habilitada para pasar un invierno: Faltan calefacción y agua caliente. Y bajo estas condiciones es muy improbable que se encuentren nuevos artistas. Por más que sean artistas callejer@s como el artista del momento del Underground berlinés Boris at-urban-art.info que poco tiempo se muestra en la casa, interrumpiendo su rutina diaria de deambular por la ciudad dibujando figuritas con tizas en el suelo de estaciones de metro o con marcadores negros sobre afiches

publicitarios.

Otro berlinés que trabaja con una estética parecida, es Markus Witzel que deja por todas las paredes de la casa pequeños dibujos de conejos.

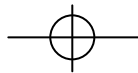
A las ocho de la tarde, finalmente, se reúnen tod@s para discutir qué falta para la exposición final. El cronista baja los once pisos por la escalera -el ascensor no funciona- y afuera contempla un ocaso extraordinario. Mirando para atrás las torres quedan como dos índices dorados. Piensa: "Todo lo que ví recién, es arte que retoma nociones románticas. Hay demasiadas cosas lindas, se manifiesta la pasión de la pintura, el juego ingenuo de los sentimientos. Esto no es lo mío. Aunque de estética totalmente opuesta a lo que se expone en estos días en Kassel, loacrónico de es@s artistas jóvenes se puede volver vanguardista en el transcurso de los años para relucir en la próxi-

ma Documenta. Un sabor amargo queda sin embargo, pues l@s artistas del proyecto son todos occidentales, ningún artista islámico, africano o asiático. Y en eso no quiero aceptar ni un paso atrás..."

Posdata 1: También integran d@s argentin@s (Gabriela Schevach y Ariel Authier) la lista de l@s participantes. El cronista se los cruzó, pero no le dieron bola.

Posdata 2: Hay una habitación que se llama "Love Hotel" en el piso 11 que se alquila a parejas por hora...

Posdata 3: Toda Berlín extraña a Cecilia Pavón, Gesamtkunstwerk bonairense que iluminó la noche prusiana bailando hardcore-techno agarrada a dos drag-kings en un vagón del Loveparade: y sí que sabía mover la cadera!



El poder de las imágenes

Laura Malosetti Costa, "Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX", Fondo de Cultura Económica, Bs. As. 2001, 455 páginas.

Por Ana Longoni

¿A quién no le resulta familiar "El despertar de la criada" o "Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires", "La vuelta del malón" o "Sin pan y sin trabajo"? Esas pinturas de fines del siglo XIX, vistas una y otra vez en el museo o en los libros, pueden llegar a parecer imágenes mudas, que de tan recurrentes desaparecieron de los límites de nuestra curiosidad.

Y sin embargo, contra el anatema que las juzga como poco interesantes, el libro de Laura Malosetti revela en ellas nuevas luces, al reponerles minuciosamente el espesor que alcanzaron en su tiempo y relocalizarlas en la trama compleja en la que intervinieron. Justamente Los primeros modernos se plantea, como señala la autora, "nuevos interrogantes sobre ciertas tradiciones culturales fuertes, instaladas y cristalizadas como estereotipos. Hurgar en esos lugares comunes, en cosas tan 'obvias' como que los grandes cuadros de fin del siglo XIX no merecían más que una displicente adscripción a una estética europea y desactualizada gracias a lo cual quedaron fuera de los programas de estudio del arte argentino con los que me formé".

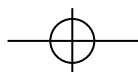
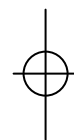
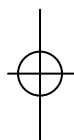
No es que estos cuadros no hayan sido inscriptos en el canon del arte argentino. Todo lo contrario: son de alguna manera, y luego de las pinturas de Prilidiano Pueyrredón, sus pilares constitutivos. Pero contra la lectura formalista, estilística o estrechamente biografista que caracteriza las historias del arte anteriores, la investigación de Malosetti repone otras dimensiones: explora las condiciones de producción, los proyectos creadores individuales y colectivos,

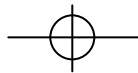
las estrategias de circulación, los juicios de la crítica, las circunstancias de la recepción -especializada y masiva-. Y en todos estos planos articula niveles de análisis diversos: las imágenes, los discursos, las prácticas, las estrategias autoconscientes, las regulaciones autónomas del campo, las relaciones del arte con la sociedad y la política.

Incorporando una profusa documentación y desde perspectivas teóricas e historiográficas contemporáneas, la autora apunta a la drástica revisión de los relatos establecidos sobre los inicios de la pintura argentina. Así, sendos capítulos del libro se detienen en pintores como Sivori, Schiaffino o de la Cárcova, quienes "no han merecido hasta ahora ninguna aproximación historiográfica que vincule críticamente sus obras en el complejo panorama de la historia de esas décadas", esto es, el período que va de la generación del '80 al Centenario.

Malosetti se arriesga a revisar ciertos lugares comunes al desplazarse de un parámetro reiterado en los relatos del arte argentino: la medición de la sincronía o asincronía entre la evolución del arte local y la escena artística internacional, cuya aplicación conducía a que sólo se encontrara en la producción finisecular "retraso" y "mediocridad", copias deslucidas y a destiempo de los estilos impuestos en y por los centros del arte mundial.

Contra las lecturas que consideraron a posteriori estas obras como "ejemplos tardíos de un lenguaje convencional y académico", Malosetti recuerda que en su tiempo despertaron encendidos entusiasmos o (adjetivo) rechazos en el público, y postula que aún hoy se sostienen como lo mejor de la producción artística del





período: no pueden rescatarse producciones alternativas más modernas o vanguardistas. Ellos fueron, pues, nuestros primeros pintores modernos.

La profesionalización del pintor

La hipótesis que sustenta el libro es que a fines del siglo XIX "ocurre la emergencia, apogeo y crisis de un proyecto llevado adelante por una formación, y que la existencia de ese proyecto y de esa sociedad de artistas articula y otorga una coherencia que hasta ahora no ha sido puesta en evidencia, entre aquellas prácticas y las imágenes que crearon esos artistas".

El esfuerzo de la empresa emprendida por Laura Malosetti en "un campo hasta ahora marginal en el panorama de los estudios culturales del período, el de las artes plásticas", es en cierta medida análogo y a la vez deudor reconocido de los trabajos pioneros de David Viñas y de Beatriz Sarlo-Carlos Altamirano sobre la constitución del campo literario y el proceso de profesionalización del escritor en Argentina. A diferencia del escritor, la figura del pintor no contaba con el prestigio de una actividad intelectual, sino que era apenas considerado un oficio en el que la habilidad se demostraba en la copia fiel de la "realidad".

A mediados de la década de 1870, un núcleo de pintores inventa en nuestro medio "la vida de artista". Schiaffino, Sívori y otros jóvenes artistas se agruparon en la SEBA (Sociedad Estímulo de Bellas Artes), la primera agrupación independiente de artistas con características modernas, que "llevó a los artistas plásticos a tomar la delantera en términos de profesionalización

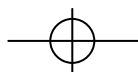
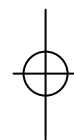
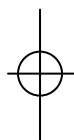
de sus actividades". Con un programa explícito, de intervención autoconsciente, no sólo se abocaron a alentar la aparición de las primeras instituciones del campo, que funcionaron como ámbitos de sociabilidad y de legitimación, sino a la intervención pública a través de la difusión de ideas y polémicas en la prensa. También sus obras eran parte de este programa: Schiaffino escribía que buscaba "defender en mis cuadros los derechos del artista".

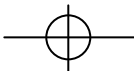
La lectura que propone el libro se instala, entonces, "entre un entramado de relaciones y decisiones colectivas que van produciendo un campo artístico, y la presencia de ciertos artistas y de ciertas obras clave que significaron avances decisivos en la formación y fortalecimiento de esas redes y circuitos".

Imágenes para civilizar la Nación

Dentro de los procesos de construcción de un imaginario nacional, el libro se aboca a la detección de aquellos nudos problemáticos de la cultura del período que posibilitan articular y dar sentido al momento inaugural de la modernidad del arte argentino.

Malosetti explora como punto de partida la ecuación arte y civilización: una Nación asentada sólo en la producción vacuna (un destino "bárbaro") no podía progresar. En el esquema evolucionista que sustentaba el imaginario nacional de la elite ilustrada, un futuro próspero sólo podía nutrirse del desarrollo científico y artístico. Y las bellas artes eran la manifestación más "acabada y perfecta" del progreso de la Nación. Pero el ideal de artista no alentaba un ser dócil frente al gusto dominante ni a la





opinión pública: era un avanzado, un visionario, un rebelde.

En torno al concepto clave de "civilización", el libro rastrea tanto las ideas como las representaciones icónicas, y el modo en que fueron leídas por la crítica y (en la medida en que ello puede reconstruirse) por el público de su tiempo:

"Nuestros pintores pretendieron operar activamente con la difusión de sus obras [sobre la esfera de la civilización]. Pretendían 'educar el buen gusto', 'inculcar ideales', 'enseñar verdades que dicta el espíritu', erradicar no sólo la ignorancia y el 'mal gusto' de las masas 'inertes' y de los nuevos burgueses materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado 'bárbaro'".

Como volvería a ocurrir -casi un siglo más tarde- en la década de 1960, la elite intelectual sostuvo entonces con rotundo optimismo que Buenos Aires podía llegar a ser la capital futura del arte mundial. Esa ambición definió estrategias y posicionamientos que hoy pueden resultar cargados de ingenua desmesura.

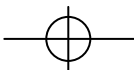
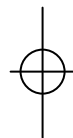
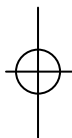
Y también como en los años '60, fue evidente la dificultad de los críticos para aproximarse conceptualmente a lo nuevo. Con la excepción del escritor entonces vinculado al socialismo Roberto J. Payró (y sus textos en defensa de Schiaffino), la incomprensión de la crítica contemporánea frente al proyecto moderno fue por momentos unánime.

Blanes y el éxito de la fiebre

El crítico del diario La Nación, cuando describe

"Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires", del uruguayo Juan Manuel Blanes, remarca su efecto moralizador de la imagen: "después de haber visto el tan conocido cuadro (...) adoramos la caridad y aprendemos a honrar el heroísmo".

El masivo impacto público que produjo el cuadro en 1857 no tiene parangón: durante semanas desfiló una multitud para verlo en el teatro Colón. Este acontecimiento ha sido interpretado como un "ritual fúnebre colectivo" por el historiador del arte Roberto Amigo, quien identifica a los personajes retratados en la escena como dos "héroes masones". Ello puede explicar -dice la autora- la repercusión que alcanzó la obra entre la elite de poder, en cuya trama operaban las logias secretas, pero no alcanza para entender a la "marea hirviente y rumorosa" que colmó el teatro. Las críticas periodísticas dieron cuenta de este éxito masivo haciendo hincapié en aspectos formales de la obra, y señalando el deseo colectivo (de la Nación) de poseer el cuadro, que había sido adquirido por el gobierno uruguayo. Pero el dato que definitivamente repone a la pintura en su época es la noticia de que el punto de partida de la anécdota es un episodio real ocurrido durante la epidemia, difundido en los diarios y conocido a partir del boca en boca: en un cuarto de la calle Balcarce un sereno había encontrado el cadáver de una mujer de cuyo pecho mamaba un niño. ¿Qué transformaciones opera el artista desde esta noticia escalofriante hasta su presentación en el cuadro? La aguda comparación que propone Malosetti entre la versión definitiva y el boceto de la pintura arroja luz sobre la conversión de "la crudeza y el morbo de la noticia en



un objeto codiciable, apetecible, en un recuerdo civilizado de la peste". Se trata de "un tránsito del pathos al ethos, de la barbarie a la civilización". Entre otros señalamientos, los cambios en el motivo de la madre permiten asomarse a la operación de construcción de sentido que efectúa el artista. "En el cuerpo de la mujer del boceto pueden leerse fácilmente las huellas de la miseria: es un cuerpo ajado por el sufrimiento, avejentado". En cambio, en la versión final, "Blanes embelleció a la mujer y su niño, los idealizó". Ella pasa a ser "horriblemente bella", como refería la prensa: se había transformado en un cuerpo deseable.

De la criada a la patrona

El análisis de la recepción escandalosa de una serie de desnudos femeninos poco convencionales para su tiempo, enviados por Eduardo Sivori y Eduardo Schiaffino desde París a Buenos Aires en la década de 1880, le permite a la autora leer ese gesto como radicalmente moderno dentro del proyecto compartido por ambos de conformar un "arte nacional".

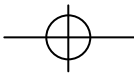
En particular, "Le lever de la bonne" ("El despertar de la criada"), la obra con la que Sivori debutó en el Salón de París de 1887, logró despertar airadas repercusiones tanto en París como en Buenos Aires, adonde fue enviada más tarde. No molestaba su ejecución, que se consideraba correcta e incluso prometedora ("esto no impide que el cuadro de Sivori esté bien, pero muy bien pintado", escribía por ejemplo el crítico de El Censor), sino el exacerbado naturalismo de su tema: una criada completamente desnuda colocándose una media.

La representación de su cuerpo no estilizaba su silueta, sino que mostraba crudamente su pose, su desaliño, las marcas físicas de su condición ("el tema es injustificadamente grosero y el personaje demasiado sucio", sigue el artículo ya citado). Y Malosetti sugiere: "Percibimos una regla no escrita en el Salón que Sivori contrariaba: las mujeres pobres, las criadas, se representan vestidas". Incluso el mismo artículo de El Censor se cierra recomendando que el artista se dedique de allí en más a pintar el despertar ¡de la patrona!

El cuadro de Sivori resultaba, para el gusto burgués, un cuadro "antierótico", inaceptable no sólo por la inexistente tradición de desnudo sino fundamentalmente por el excéntrico gesto de elegir mostrar sin ropas ni afeites a una mujer de "clase baja".

Artes plásticas e izquierdas

En 1894, Ernesto de la Cárcova presenta en la exposición del Ateneo (dirigida por Schiaffino) su cuadro "Sin pan y sin trabajo". Ambos artistas, junto a Payró, que desde las páginas de La Nación saludó efusivamente la obra, integraban el recientemente fundado Centro Socialista Obrero, una de las primeras agrupaciones socialistas de la Argentina, que orientaba el médico Juan B. Justo. Si hoy la dimensión política del cuadro aparece como evidente, Malosetti saca a la luz que la primera recepción local hizo hincapié en rasgos de la pincelada y el color que la convertían en una "gran obra de arte", y que desplazaban o inadvertían su carga política. En cambio, diez años más tarde, cuando el cuadro es parte del envío argentino



a la Exposición Universal de Saint Louis (Estados Unidos), no sólo recibió el Gran Premio, sino que fue interpretado por la crítica y apropiado por la audiencia en términos ciertamente políticos.

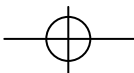
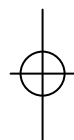
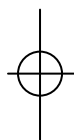
La imagen del grupo familiar pauperizado, el hombre impotente y crispado, la mujer demacrada y sin fuerzas para alimentar al pálido, deja entonces de entenderse como una más de las infinitas imágenes naturalistas de la pobreza urbana que se produjeron a fines del siglo XIX, para pasar a ser leída como una imagen simbólica, claramente vinculada con las luchas de la clase obrera.

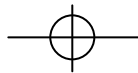
Por cierto, los dos momentos analizados en la recepción del cuadro presentan entornos bien distintos: si en el Buenos Aires de 1894 era todavía incipiente la acción obrera (la fundación del Partido Socialista argentino tendrá lugar dos años después), Saint Louis en 1904 era una industrializada ciudad con una pujante tradición sindical.

Malosetti deja señalado un aspecto complejo de los cruces entre arte y política que merece ser retomado. Un artículo anónimo aparecido en La Vanguardia, y que ella atribuye con seguridad a Juan B. Justo, se distancia con mordacidad de la obra, tanto por las implicancias del ámbito adonde se exhibía, como por el público de "buen tono" que allí podía apreciarla, y fundamentalmente por el medio expresivo elegido (la pintura al óleo). "Para La Vanguardia el arte era asunto de ricos ociosos, quienes no sólo explotaban a los obreros sino que también se daban el lujo de conmovirse frente a sus desdichas". Justamente, la prevención sobre "la pertinencia de pretender difundir las ideas socialistas con una 'obra de arte'" es una discusión que atrave-

sará, a lo largo de todo el siglo siguiente, a los artistas vinculados a las izquierdas. Explorarán distintas resoluciones de esa tensión: si algunos tenderán a disociar la militancia política de la actividad artística, muchos otros pretenderán que sus producciones intervengan como herramientas concretas en la lucha política o social; y deberán lidiar con los mandatos explícitos o implícitos de las organizaciones políticas. Estos cruces y opciones dan lugar a una trama común de producción, circulación y recepción de obras, un terreno de tensiones, conflictos y afinidades, polémicas públicas y adhesiones secretas. Reconstruir los momentos más sobresalientes de los vínculos entre artes plásticas e izquierdas en la Argentina es una empresa compleja y en su mayor parte pendiente. Y si bien indudablemente no es ese el eje de Los primeros modernos, aparece en ciertos momentos como una dimensión contemplada. Es de hacer notar que De la Cárcova es el principal ilustrador del periódico socialista La Vanguardia en sus primeros años: ¿podría aventurarse que el mandato de Justo operó efectivamente sobre la producción del artista, y lo llevó a optar por desplegar su crítica social en el formato de la ilustración inserta en publicaciones políticas masivas, mientras sus pinturas se mantenían desde entonces al margen de esa línea temática?

Lo cierto es que todavía hoy "Sin pan y sin trabajo" sigue concitando fuertes resonancias políticas: durante el año 2001 esa obra fue el disparador de la intervención del joven artista Jorge Pérez, que reproduce el cuadro de De la Cárcova en una pancarta negra y blanca que lleva a diferentes concentraciones y piquetes, y





luego organiza la visita de un grupo de pique-
teros al Museo Nacional de Bellas Artes para
registrar en video sus observaciones y compor-
tamientos (rituales) frente al cuadro.

Por otra parte, el libro de Malosetti deja entre-
ver otra paradoja cuando señala la compleja y
por momentos ambigua posición de Schiaffino:
si por un lado en tanto director del Museo
Nacional de Bellas Artes era considerado la voz
cantante del Estado Argentino en materia de
arte, "la suma del poder estético", al mismo
tiempo colaboraba junto a su amigo Rubén
Darío en *El Sol*, publicación dirigida por el
escritor anarquista Alberto Ghirardo. O cuando
señala que al volver Martín Malharro de Europa,
acompaña su primera exposición con un dis-
curso de fuerte tono revolucionario, y sin
embargo obtiene un buen éxito en las ventas.

¿La explicación de esta paradoja radicaría en
que -como señala Viñas- todavía a fin de siglo
XIX los gestos radicales socialistas y anarquis-
tas podían ser tolerados en los jóvenes intelect-
uales y artistas, mientras esas ideologías no
llegaran a marcar su presencia en la calle?

Por último, si la oposición entre vanguardistas
en el arte y vanguardistas en la política ya se
mostró insuficiente para pensar los años 1920-
30, ya a fines del siglo XIX puede rastrearse -
como insinúa Malosetti- en los planteos de los
artistas e intelectuales anarquistas la defensa a
ultranza de la modernidad en las letras y las
artes visuales.

"Periféricos cosmopolitas"

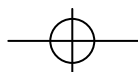
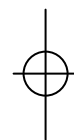
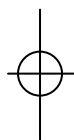
La puesta en evidencia (en sus obras, sus inter-
venciones y sus textos) de la conciencia de

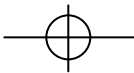
Schiaffino del "carácter periférico en el que pre-
tendía desenvolverse como artista" permite
revisar y complejizar la relación de estos artis-
tas argentinos con Europa y Estados Unidos.
Las críticas que escribe Schiaffino acerca de la
Exposición de Arte Italiano Contemporáneo en
Turín (1884) permiten inferir no sólo un público
lector sumamente informado de los pormeno-
res acaecidos en el arte europeo, sino además
la mirada impertinente de un joven periférico
que critica la calidad de la selección.

El interés en inscribir las obras analizadas en
"sus condiciones históricamente descriptibles",
como propone Svetlana Alpers, cobra aquí un
sesgo particular al encarar el estudio de obras
creadas en la periferia, al ubicarse en una pers-
pectiva que considera las relaciones entre cen-
tro-periferia no en términos de difusión sino de
conflicto.

Podríamos aquí transponer la observación de
Raymond Williams en *La política del modernis-
mo*, acerca de cómo la condición de emigrados
de buena parte de los integrantes de los movi-
mientos de vanguardia es explicativa del carác-
ter extrañado, "enajenado" de sus percepcio-
nes y su trabajo distanciado con el lenguaje y
las formas.

La cuestión del viaje, del desplazamiento (del
artista, de la obra) no puede pensarse de nin-
guna manera en forma unidireccional (el artista
argentino que se forma en París y regresa a su
patria a reproducir lo aprendido). Aparecen más
bien múltiples viajes, idas y vueltas (desde
París a Buenos Aires, o desde aquí hacia Chi-
cago, etc.) que permiten considerar la recep-
ción distinta de las mismas obras en otros con-
textos: "un permanente juego de miradas





desde y hacia fuera".

Inflexión

Para cerrar esta lectura, quisiera enmarcar

este valioso libro en su contexto.

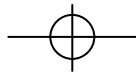
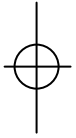
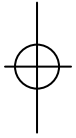
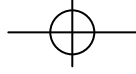
En los últimos años cobraron estado público

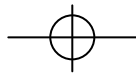
(a través de la defensa de tesis, la publicación

de libros o la curaduría de exposiciones) algunas investigaciones históricas rigurosas y de largo aliento sobre el arte argentino, que por sus recorridos similares, preocupaciones compartidas y referencias teóricas comunes, podrían inscribirse en la sugerencia de Gonzalo Aguilar -en el artículo "La presencia de una nueva voz", revista Prismas nº 5, Unqui, Quilmes, 2001- de que estamos ante "una inflexión en la crítica [cultural] argentina".

Un salto cualitativo respecto de buena parte de la historiografía de arte argentino anterior es el trabajo de documentación exhaustivo, la consulta de archivos de instituciones públicas y privadas, en el país y en el exterior. Muchas veces, en las notas al pie del libro de Malosetti, aparecen los rastros de los límites en esas búsquedas, límites que evidencian las dificultades para la reconstrucción de la historia en la Argentina: obras robadas o extraviadas, archivos destruidos o inaccesibles. Como el sendero de migas de pan que señalaba en el bosque el rastro a seguir por Pulgarcito, esas materialidades perdidas dejaron vacíos que ni siquiera la persistente insistencia del investigador puede subsanar.

Malosetti recurre a herramientas conceptuales provenientes de un vasto marco que va desde los "modos de ver" del crítico y escritor inglés John Berger, pasa por los infaltables R. Williams y P. Bourdieu, incluye a T. Clark, Th. Crow, E. Said, R. Rydell, y las consideraciones acerca del estilo del historiador del arte polaco Jan Bialostocki. De este último proviene la





Los artistas y la emergencia

por Chino Soria

"La vida no vale nada si no es para perecer / por que otro puedan tener lo que uno disfruta y ama / la vida no vale nada cuando otros se están matando / y yo sigo aquí cantando cual si no pasara nada / y por eso para mí, la vida no vale nada..."

(Pablo Milanés)

Crisis es una palabra que nos ha venido acompañando a los argentinos por años. Nos ha acompañado, nos acompaña y, sin duda, nos seguirá acompañando por muchos años más. Sin embargo, muchos artistas habíamos construido nuestro propio pequeño universo, a partir de ciertos estándares aceptables de crisis (conformándonos con poco quizás), concentrándonos concienzuda y apasionadamente en nuestro trabajo, e imaginando que organismos específicos (además de nuestra mayor o menor participación directa), fuera modelando mecanismos de intervención sobre los problemas.

En lo personal, me apasiona el tipo de obra que hago y creo en ella. Nunca sentí, ni siento, que mi trabajo, que mi obra debiera ocuparse en forma explícita de cuestiones coyunturales. Por el contrario, he tenido que asistir en ocasiones a la hipócrita operación de un tipo de artistas que, llevando temas supuestamente comprometidos a las salas de exposición, cumplían en realidad con una especie de culpógena catarsis burguesa, con un ejercicio de tranquilizadora "corrección política". Avalados por una idéntica burguesía curatorial incapaz de detectar tal mecanismo, o utilizándolo también con el

mismo fin expiatorio.

Debo reconocer que, en este momento, el tema me supera. En estos últimos tiempos en los que la miseria, la confusión, la muerte, crecen de manera brutal a mi alrededor, hay días en los que creo que lo que hago no tiene sentido.

Pero no es culpa lo que siento, es horror.

No soy capaz de perecer por que otros puedan tener lo que yo disfruto y amo, y ni siquiera creo en ese enunciado, pero tampoco puedo seguir cantando como si no pasara nada. Y no quiero acabar concluyendo que por eso para mí, la vida no vale nada.

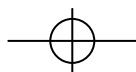
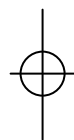
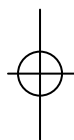
Encontrar una manera de actuar como artista que trabaje dentro de una sociedad específica, pero sin perder autenticidad, sin traicionarse ni traicionar a los demás, es el desafío...

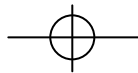
La confusión campea. Por eso mi interés por abrir este debate.

Algunas preguntas posibles serían:

¿Cómo se manifiesta (si es que lo hace) la impronta de lo que estamos viviendo en nuestro trabajo/obra? ¿Es este un momento social especialmente grave, que amerita algún tipo de acción específica? ¿O se trata de una crisis más, del mismo viejo debate acerca de los artistas y el compromiso social? ¿Consideras que el arte debería testimoniar de algún modo específico lo que está ocurriendo? ¿Te parece que los artistas (al margen incluso de su obra) podrían hacer algo para poner un poco de luz y/o acción tendientes a dar respuestas/soluciones a algo de lo que pasa? ¿Que es lo que se podría hacer? Y en todo caso, ¿Estamos dispuestos a hacerlo?

A continuación aventuraré mi propia posible y





confusa respuesta y la de algunos amigos a los que les acerque mi inquietud antes de que este artículo se publique.

Me parece que el "problema" de la Argentina es que las preguntas (y sus respuestas) son demasiado concretas. La emergencia nos rodea de un modo inevitable, estamos inmersos. Por supuesto no creo que los artistas deban responder de un modo específico al momento actual extremadamente grave. Sin embargo hay algunas consideraciones que me gustaría puntualizar.

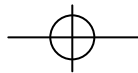
Una cuestión que me parece importante es, ahora más que nunca no permitir que la manifestación dominante sea el estilo-internacional-con-tamiz-autóctono. Por ejemplo, lo que hizo gran parte del arte contemporáneo brasilero para internacionalizarse, fue de algún modo aislarse del medioambiente. Escapando hacia una metafísica y una poética que hace que se perciba internacional (pero tal mecanismo es, a mi juicio, sustancialmente hipócrita y lo detesto). Vivir en Brasil o Argentina no se parece en nada a vivir en Kassel. Ahora bien, una parte del arte argentino contemporáneo (el que me interesa) eso ya lo sabe, siempre lo supo, y nunca se apartó de su "centro". Es decir, creo que hay una gran cantidad de artistas contemporáneos en Argentina, que están siempre trabajando desde acá y sobre los mismos tópicos: nuestra miseria, nuestra manera triste e intensa de ver las cosas, las eternas injusticias y contradicciones que nos rodean. Y lo hacen siempre con los mismos recursos estéticos: brillo, potencia, emoción. Nunca fueron abandonadas esas banderas. Pero hay muchas maneras de hablar de lo mismo. (Por ejemplo, yo encuentro

en el arte de los '90, en ocasiones llamado light, las huellas de una clara y acaso premonitória fatal desilusión).

Por lo tanto, a mí, como artista me alcanzaría con poder seguir "catalizando" en la obra de un modo serio, independiente, local, sin posturas, sin pretensión, cada gramo de aire que respiro. Ahora bien, hay algo que sí creo podemos hacer como "grupo de pertenencia" y es:

1- Ser conscientes de una especie de batalla encubierta entre un tipo de arte oficial muy bien apoyado, de tendencia "International Conceptual Style", prolijo y falsamente intelectual, y el arte del brillo, la emoción, la rebeldía. La guerra es muy sutil y se verifican las clásicas armas de apropiación-integración para la desactivación. (Te digo que te quiero aunque no te quiera, y te doy un poquito de lugar para que no te quejes). Ser consciente de esto y actuar, en consecuencia, con mucho cuidado.

2- Unirnos ante la emergencia. Y sin duda van a aparecer mecanismos de acción más directos para encontrar soluciones concretas. (Tenemos los artistas a flor de piel dos herramientas poderosísimas: sensibilidad y creatividad. Hace años que hablo de una relación más sincera, abierta, menos mezquina entre nosotros, con el fin de hacer, en principio de nuestra pequeña sociedad, el mundo del arte, un ejemplo de convivencia. ("Yo sigo soñando con una comunidad -la del arte- en la que todos trabajemos por hacer el mejor arte posible, por admirar y apoyar a las personas de talento, por ser cada vez más generosos, más relajados, más amigables." ramona N°4, pág. 32, agosto de 2000). Confío seriamente en que esto contagia, atrae, se expande, suma.



Eso es todo, por ahora, en lo que puedo pensar.

Magdalena Jitrik

P: ¿Cómo se manifiesta (si es que lo hace) la impronta de lo que estamos viviendo en tu trabajo/obra?

R: Es una pregunta que me hice mil veces, cuando me han hecho observaciones en el sentido de que mi obra sería "extemporánea". Supongamos que esto es cierto, que la nostalgia de las vanguardias atravesaba mi obra en plena cultura del posmodernismo y el fin de la historia. Que los emergentes fuertes de los noventas fueran los artistas que realmente supieran interpretar el cambio cultural operado con el proceso privatizador, en donde la temática de la modernidad o del socialismo se considera terminada. El fin del concepto de vanguardia. La vanguardia denostada con un argumento políticamente correcto: "vanguardia es una palabra militar".

Como toda mi vida he sentido cariño y admiración por las vanguardias del S. XX, (porque tuvieron un efecto liberador sobre la producción artística que es lo que en definitiva nos permite la libertad y la complejidad en la producción de arte contemporáneo) me debo a ellas y siempre he soñado con que mi generación pudiera dejar en la humanidad una herencia similar, y también por que soy socialista, me sentí desubicada y desolada en los noventa, me rompí la cabeza para definir cuál era mi lugar en ese escenario, y (en función a eso dirigí mi trabajo) lo resolví con una frase slogan: "la

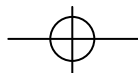
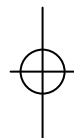
contemporaneidad soy yo", una especie de Mme Bovary soy yo, que me despreocupó de la extemporaneidad, que si yo estaba en los márgenes de la producción artística del momento era sólo una cuestión coyuntural. Hoy no tengo ninguna duda de estar absolutamente atravesada por el presente.

P: ¿Es este un momento social especialmente grave, que amerita algún tipo de acción específica? ¿O se trata de una crisis más?

R: Sí es gravísimo pero también es socialmente un momento de debates. En este mismo momento se están produciendo cientos de reuniones de grupos personas debatiendo qué hacer, pero esto ha sido así desde el 20 de diciembre sin interrupción y en todo el país, todos los días. De lunes a domingo hay gente reunida discutiendo.

Creo que en nuestro medio también, de algún modo, está sucediendo lentamente. Mi experiencia no ha sido buena: en el encuentro de artistas de La Cumbre, en enero y febrero, a tan sólo 10 días del 19 y 20, apenas se tocaba el tema. Un día se habló un poquito y ante un "qué se vayan todos" del arte, por ejemplo los directores de los museos, o críticos como López Anaya o Fermín Fèvre, se notaba que todavía no se habían perdido las expectativas sobre esos personajes, que el poder que ellos sustentan todavía no ha sido puesto en cuestión por la comunidad artística.

Creo que no es una crisis más. Curiosamente, en medio de esta crisis, resulta que en Arteba venden como locos. Que hay bastantes ricos que están haciendo valer sus dólares. Que las galerías ya se globalizaron y cobran el 50% como en Estados Unidos. Que algo estamos



vendiendo. Por ende creo que estamos en un dilema ético pues condenamos a los ricos porque se niegan a perder sus privilegios a costa del hambre y etc., etc., y al mismo tiempo trabajamos para ellos. No sé como resolver esto, pues al mismo tiempo hay que vivir, por lo tanto producir y vender; los artistas, desde el punto de vista económico, y perdón por la terminología, somos "trabajadores productores de una mercancía de cuyos medios de producción somos propietarios". Es decir, que somos privilegiados pues poseemos los medios para producir una mercancía y venderla. Nos autogestionamos, para usar una palabra que emerge por todos lados.

P: ¿Consideras que el arte debería testimoniar de algún modo específico lo que está ocurriendo?

R: No es un deber sino un hecho. Si no está testimoniando el presente, probablemente esté prefigurando el futuro.

P: ¿Te parece que los artistas (al margen incluso de su obra) podrían hacer algo para poner un poco de luz y/o acción tendientes a dar respuestas/soluciones a algo de lo que pasa?

R: Por supuesto. Creo que el arte es un vehículo para interpretar la realidad como cualquier otro. Hace poco, en un proyecto en Rosario, curado por María Spinelli, llamado "Trueque", Tulio de Sagastizábal realizó un encargo mío de cómo serían las empresas de servicios públicos si estas fueran recuperadas. Es notable la solución que él encontró. No creo que haya nadie en el mundo de la política que sea capaz de una idea así. Por momentos he fantaseado, ¿qué pasaría si el presidente fuera un pintor o

un músico? ¿se puede "gobernar" con criterios artísticos? ¿Por qué no?

Estaría dispuesta a un debate sobre cuál es nuestra situación y que lugar tenemos en este contexto; estaría dispuesta a una lucha por el 60 % en las galerías. Es algo que perdimos en silencio, poco a poco perderemos otras cosas. Estaría dispuesta a debatir cuáles son las cosas a las que nos sentimos con derecho a reivindicar. Y estaría dispuesta, si se hiciera colectivamente, a desobedecer cualquier regla que nos propongamos cambiar.

Marula di Como

P: ¿Cómo se manifiesta (si es que lo hace) la impronta de lo que estamos viviendo en nuestro trabajo / obra?

R: Soy empírica.

P: ¿Es este un momento social especialmente grave, que amerita algún tipo de acción específica?

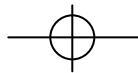
R: ¿Cuando no lo fue?

P: ¿Consideras que el arte debería testimoniar de algún modo específico lo que está ocurriendo?

R: No.

P: ¿Te parece que los artistas (al margen incluso de su obra) podrían hacer algo para poner un poco de luz y/o acción tendientes a dar respuestas/soluciones a algo de lo que pasa? ¿Que es lo que se podría hacer? Y en todo caso, ¿Estamos dispuestos a hacerlo?

R: Des Limites, el valle del Riachuelo Matanza (pedir información en Fundación Proa)



Pequeño Daisy Ilustrado

Oriente y kermés

Por Diana Aisenberg

a los lectores de ramona:
podes encargar tu pedido de definición. Escribir a daisy@2vias.com.ar

historias del arte versión 100 palabras porque sí, se consigue únicamente en:
Belleza y Felicidad, Buenos Aires
Flor, objetos irresistibles. Galería pasaje Pan., Rosario
Espacio vox, Bahía Blanca

oriente
definición construida y editada junto a Zapatos Rojos, presentada en Urania.

* el oriente es el origen de la luz. China en primavera, impulso.

* punto luminoso de algunas perlas.

* sin embargo el símbolo subsiste aunque fallen las localizaciones geográficas.

* la mayor parte de los templos hindúes se abren hacia el sol levante a excepción de angkor-vat que es un templo funerario abierto hacia occidente.

* oriente: apelación de despistados.

* oriental: insecto bipolar acuático de aspecto puntiforme y andar errático.

* en córdoba, una famosa confitería muy paqueta y tradicional "la oriental" fue punto de referencia fundamental para citas y otros menesteres.

* para occidente es el espacio en sí, sin conciencia de realidad, para oriente, el oriente no existe.

* los pueblos orientales orientan sus destinos y se ven influenciados por el aletear de una mariposa.

* ¿existe alguna ciudad en la que no haya un "café oriental"?

* raro es que no encuentres un café o bar oriental en una ciudad española.

* aplicase al planeta venus, porque sale por la mañana antes de nacer el sol.

* una niña blonda y de sangre germana quiso una operación de ojos y casarse con un chino.

* perdemos el norte cuando estamos desorientados.

* del sur o del norte.

* ceremonia del te.

* kitano

* iamamura

* kurosawa

* hirosima

* mao tse tun

* made in china

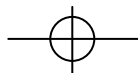
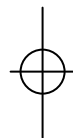
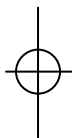
* made in hon kong

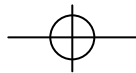
* el chino que lloraba el 19 de diciembre.

* tatuajes

* biombos

* quiero uno como el de la película el amante.





* oriental: persona que mira al oriente para calmar su pena por estar en un occidente convulsionado.

* banda oriental del Uruguay: Uruguay .

* llamarlos orientales es sólo una definición de nuestro diminuto y fugaz lugar.

* hay un costado oriental de todo.

* los orientales eran 33.

* todos, quienes estamos hacia el occidente de alguien.

* de donde empezó la vida, cuando acá empieza el día allá todo es ya pasado.

* ¿por que el sentido de la orientación es tan diferente al sentido de la occidentalización?

* oriental, el que está lejos.

* akira kurosawa.

nació el 23 de marzo de 1910, en el distrito omori de tokió, siendo el menor de ocho hermanos. se acercó al cine mudo a través de su hermano mayor, que trabajaba como benshi, narrador de filmes extranjeros para la audiencia. pero aunque se sintió fascinado por el cine, sus aspiraciones artísticas eran las de pintor. a pesar de no aprobar, a los 17 años, un examen para entrar en una escuela de arte, su talento fue lo suficientemente bueno para exhibir 2 de sus pinturas.

después de una época de éxito tras éxito, su carrera empezó a ir cuesta abajo y en 1971, Kurosawa intentó suicidarse al cortarse 22 veces en sus manos, brazos y cuello. cuando pudo recuperarse, no sólo recobro su salud y su espíritu, sino también su carrera. Ningún otaku que se digne de llamarse así debería ignorar la obra y vida de este genio entre los

genios, o como lo llamaban algunos kazeotoko, u "hombre viento.

* empanadita china, oriente express , kamikaze, kazuo ono , kimono, ki, ka, kioto y tokió, kosiuko y osukai, kabuki y madame butterfly, kurozawa el maestro, ram y sus sueños. te verde y pescado crudo, sushi y sake, made in china, made in taiwan, made in corea, meidin.

* quiero un vestido de miyaki

* palitos chinos, té en tacitas de porcelana china, sin agarradera, tipo vasito muy coqueto y pintado lujosamente, arroz, arroz, arroz sin parar, sentados en el suelo, en almohadones y cruzados de piernas.

jardín japonés, bonsai o arbolitos enanos cortados con precisión japonesa, kimonos y geishas de colores.

"el tigre y el dragón", la mejor película en mucho tiempo. Bruce lee, el mejor. Karate kid

* la estrella de oriente ilumina los pasos del peregrino.

* ir hacia el oriente es ir en contra de la rotación de la tierra, que es lo mismo que apresurar el tiempo.

* oriente es raro.

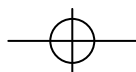
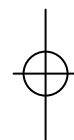
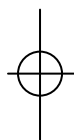
* oriente es difícil.

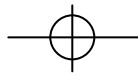
* depende de la ubicación de tu casa.

* "ex oriente lux"

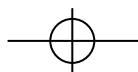
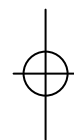
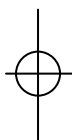
*encamine, encauce, enderece, guíe, dirija, conduzca, tutele, instruya, adiestre, aleccione, eduque, aconseje, asesore, recomiende, sugiera, informe, indique, avise, entere

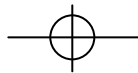
* de una idea o pista. indique.





- * brillo especial de las perlas.
 - * juventud temprana del hombre.
 - * "maderas de oriente" marca de un perfume (tipo colonia) bastante popular en España durante los años 50. En el interior del frasco había dos palitos.
 - * los pueblos de la antigüedad tomaron como referencia el recorrido del sol, y así los romanos llamaban oriente (m), forma del participio presente del verbo oriri, "nacer", a la parte del horizonte por la que aparecía el sol, es decir, el este.
 - * "plaza de oriente". Plaza madrileña donde se concentraban los simpatizantes franquistas, ahora los nostálgicos.
 - * dejame que te oriente, mi amor.
- kermés
definición construida y editada junto a Rolo Juárez para su proyecto Kermés
- * feriado, feria de diversiones, lugar de encuentro, fiesta popular con toques fenicios.
 - * acontecimiento en el pueblo.
 - * siempre excitados.
 - * recuerdos de niña.
 - * a cielo abierto.
 - * ganas de poseerlo todo.
 - * escuela de campaña con pocas luces, tortas fritas. Hombres y mujeres de campo vestidos con flores.
 - * guirnaldas de colores en el patio del colegio.
- * ruleta con la descripción de chicas de sueños.
 - * árbol de mandarinas con mensaje o premio.
 - * comida y olor a comida.
 - * arandelas para embocar en botellas, tiro al blanco, miradas con una novia secreta.
 - * exquisita mezcla de gentes, música, bullicio, juegos, y premios horribles, por los que uno se jugaba todo.
 - * regio peluche por bajar patitos.
 - * histrionismo soportado por el peludo que sostenía las apuestas de uno de los números de la kermés.
 - * histrionismo con que los peces de plástico soportaban los anzuelos con que los concurrentes los pescaban para a fin de cuentas, no obtener más que un oso de peluche feo y sin branquias siquiera.
 - * el momento que estamos viviendo es una kermés, en la que el tiovivo no descansa ni de madrugada.
 - * gobierno argentino de los 90 encabezado (es un decir) por un sujeto que llegó a ser conocido luego como El innombrable.
 - * patio interior gigante en un colegio de monjas. Mezcla de feria y convento de la edad media.
 - * número social con actividades de recolección de fondos de caridad.
 - * recuerdo dulce con sabor a inocencia, sorpresa y descubrimiento. Añoranzas.
 - * devenir natural de cualquier encuentro periódico público entre personas.





* experimento tradicional que mixtura kitsch con azar.

* las que conocí no eran de ningún santo, mas bien laicas y comunistas, entrando la democracia en un barrio de Tucumán. Lo que mas me fascinaba eran los bocaditos Holanda con que se apostaba en la ruleta. La lengüeta de goma negra se detenía entre los clavitos blancos y según número y color te ganabas unos cuantos bocaditos. Chicos, grandes, perros, borrachos todos en la calle un día de fiesta.

* se lava y se seca a 100° C; preparada de esta forma es un polvo aterciopelado de color marrón rojizo soluble en agua. Óxido y sulfuro de antimonio.

* pinté tus entrañas con kermés para recordar lo rojo de tu sangre.

* el kermés se utilizó en algunas vasijas y en otras texturas artificiales.

* de kermés y agua te dibujo el rostro y con un viejo pañuelo lo pego y desgarré una cáscara de sangre y lágrimas.

* mi padre trajo un sayo con plumas de pavo, gallo angelical y el trazo de kermés sobre el ribete en el vestido de domingo.

* "la kermes" muestra que se realizó a fines de los años 80 en el Centro Cultural Recoleta donde participó entre otros Liliana Maresca.

* in Italia, da dove scrivo, si usa definire "kermes" le rassegne o festival artistici con pretese intellettuali

* libro de Geno Diaz, cuyo título e imagen de tapa es el fragmento del cuadro de Bruegel conocido con el mismo título. En la contratapa se lee: "en este libro se cuenta la historia de los

ciprianillos y se cuenta la historia del asesinato de Eusebio y de las consecuencias que acarreó y se cuenta de los emigrantes y de la enajenación, el desarraigo y la pérdida de identidad que padecen. y se cuenta la historia del modo en que la kermés de Bruegel salvó a un hombre sumido en profunda depresión."

* La Kermesse Héroïque, película de Jacques Feyder realizado en 1936, sobre una idea tomada de una novela corta de Charles Spaak e interpretado por: François Rosay, Almerme, y Louis Jouvet. Suntuoso divertimento sobre la ocupación española en Flandes, con escenografía de Lazare Meerson (que recordaba a los maestros flamencos: Brueghel, Jordaens y Frans Hals) y fotografía de Henri Stradling.

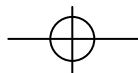
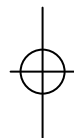
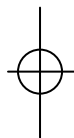
* David Teniers the Younger, Flemish Kermess, (1652) óleo sobre tela, 157 x 221 cm Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels.

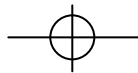
* Pieter Brueghel, Kermesse (1567-8), óleo sobre tela, aproximadamente 45 x 64.5 pulgadas. Kunsthistorisches Museum, Vienna.

* Dusart, Cornelis, A kermesse (1697), 42 x 49,5 óleo sobre tela.

* Rubens, La Kermesse (1640)

* la kermés sucedía en el mercado que unía simbólicamente la iglesia y la taberna. La plaza se llena de gente y de acciones de todo tipo. Toman cerveza y fuman pipa. Un monje calvinista charla con sus amigos. Los músicos tocan sus instrumentos, todos bailan felices. Los acróbatas forman una torre humana y los actores tienen su escenario. Una mujer trata de cargar a su marido borracho. Hay perros que pelean. Son imágenes flamencas del S.XVII





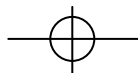
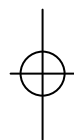
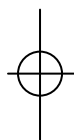
* dicese de un país entre la Antártida y Brasil donde, como acto simbólico, los ciudadanos de la polis viven con mecánicas afines a la compra/venta, la rifa, la fiestita eterna y la diversión simulada.

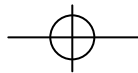
* faraón de la trigésimo segunda dinastía, descubridor de una nueva forma de recaudar impuestos por medio de los entretenimientos y los juegos de azar. Su nombre se adoptó como sinónimo de las reuniones populares que, para tales actividades, tuvieron gran difusión en la mitad del siglo XX.

* querer a alguien cada mes.

En la construcción de este término colaboraron, Adrian Pedreira, Aldo Novelli, Alejandra Aguado, Ana Lema, Ana Rojas, Anahí Cáceres, Anna Paparella, Antoni Alabat Salanova Antonio Giaimo, Alicia Odorico, Arnaldo Ghersi, Bruno Da Rin, Carmen Garzón, Carlos Catuogno, Carlos Fernandez, Caterina Giargia, Clara Huffmann, Cheroga, Daniel Sheimberg, David Orobio, Dice, Diogenes Pereira De Araujo,

Eduardo Baró, Eduardo Iglesias Brickles, Eduardo Imasaka, Ernesto Ballesteros, Fernando Jazán, Flavia Da Rin, G D , Gema, Lalá, Laura López, José. Sánchez Rodríguez, Gabriela Guerschanik, Gonzalo Vanega Martinez ,Horacio Andrada, Isabel Turban, Jorge Carro L. Julio T, Juan Martín Negri, Karina Mació, Lilia Presti, Lucia Bianco, Luis Carrizo, Luis Lanuza Perez Marcela Römer, Marcelo Santander, Marena Solorzano, Mario H. Gradowczyk ,Marita Ruhl, Marta Zatonyi, Martín Alegre, Martín Araujo, Martín Kovensky, Mónica Van Asperen, Mónica Zalla, Nazarena Pereyra, Nora Iniesta, Overo Rosado, Pablo Ziccarello, Patricia Moreno, Rafael Cippolini, Ramona2002, Ramonita Gomez La Estrella De Puerto Rico, Res, Rino Pozzogood, Rolo Juarez, Romina Freschi, Ropege, Sandra Patricia Charry Rojas ,Santiago Pagés, Sebastian Rosso, Sergio Ple-ticosich, Silvana Franzetti, Susana Giraudo, Tencha De Zagastizabal, Teresa Dauría, Tomas Saraceno, Wallace Ok , Victor Godoy Zanella, Virginia Croatto, Vivianne Angélica F, Vox Virtual, Xavier Valencia, Xil Bufonne, Zapatos Rojos.





Cartas de lectores

Hola ramona

Desde hace más de un mes, cada vez que recibo ramonasemanal y quiero ver la muestras, aparece una cartelera anchisssssima, y tengo que usar el cursor (la flechita) para poder ver la columna de la derecha. Espero que se entienda. Y resulta sumamente incómodo.

Quiero pedirles que cuando seleccionen las fotos de ArteBa, que traten elegir variado entre todos los stands, que sean equitativos. Recuerden que para nosotros todo es muy difícil, todo se hace cuesta arriba. Todo es una lucha.

Tengan en cuenta algo que la Fund. ArteBa no tiene, que es :

alquilan el espacio a Instituciones así llevan artistas para exponer sus obras, pero en el catálogo NO NOS TIENEN EN CUENTA, COMO ARTISTAS NO EXISTIMOS!!!!. Se supone que tendría que haber un índice de todos los artistas para que cualquier persona que compre el catálogo nos encuentre, pero NO, NO FIGURAMOS!!!

Y en la sección Informes de la Feria , cuando alguien preguntaba por artistas de esos Stands Institucionales, no tenían información.

¿Eso no es discriminación? Ya que está, tomen este comentario como opinión sobre la Feria. Voy a reclamar directamente a la Fundación ArteBa, porque año tras año pasa lo mismo. Cariños, y traten de ver qué pasa con la página de las muestras semanales.

Sara Diciro.

(yo estaba en el stand A19 invitada por dv-arts y expuse cajas lumínicas pintadas al óleo).

R. de r.: Bah, doble Bah, triple Bah

Querida ramona

El Conventillo Verde es un espacio cultural en La Boca. Es una construcción de 1863 que restauramos y llevamos a su estado original. Contamos con una Galería de Arte donde periódica-

mente se realizan muestras, y un espacio para muestras de Fotografía. Hay talleres de artistas abiertos al público y también se dictan clases. En nuestro espacio abierto, constantemente se realizan espectáculos musicales y proyectos que incluyen además filmaciones, artes escénicas y danza.

Si es posible, quisiera asesoramiento sobre de que manera podemos incluirnos o ser anunciados en tan interesante publicación. No contamos con subsidios ni buena prensa, pero el fruto de tan intensa actividad cultural merece ser compartida. Desde ya muchas gracias.

Gabriela Elasche
Magallanes 890 - 4301-0666

R de r.: Verde que te quiero verde

Hola

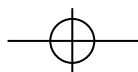
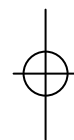
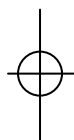
Mi nombre es Máximo. Recibo regularmente las comunicaciones de ramona vía mail y las disfruto mucho. Trabajo en el área de comunicación de la Escuela de Capacitación - Centro de Pedagogías de Anticipación (CePA). Es un organismo dependiente de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad cuyo objetivo es la formación continua de los docentes de Capital Federal.

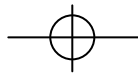
Desde hace un tiempo venimos desarrollando una página web y un listado de mails a los que remitimos información. Comenzamos sin saber prácticamente nada y hacemos la cosa a pulmón. Hoy llegamos hasta las PCs de miles de docentes de todo el país.

Por la presente quisiéramos pedirles alguna pista sobre cómo confeccionar mensajes como los que envían (acá nos vemos restringidos a las herramientas del Outlook Express, que son bastante pobres). Desde ya, muchísimas gracias.

Máximo Eseverri

R. de r.: por 3 Planes Trabajar te contamos todo y por 10 te lo hacemos





Por favor observar en vuestra página que es imposible mandar información , sobre muestras futuras. Gracias

Dr. Félix Biblos

R. de r.: ingrese a www.ramona.org.ar y cliquee en "informar muestras", es arriba a la derecha de la pantalla

No veo en el site donde puedo encontrar la revista en versión papel. ¿La siguen dejando en Ruth Benzacar y Luisa Pedrouzo?. Espero vuestra respuesta, gracias.

AT

R. de r.: Qué lástima, sólo regalaron los primeros 24 números, pero estos desgraciados ahora la venden a 5\$ o 5 venus. Para kioskos y librerías mirá en www.ramona.org.ar "donde conseguirla" y en "suscripciones"

Hola

En el punto 76 de premios y jurados figura la lista de jurados del premio "Arte de Tapa" de Telecom y los premiados no figuran. Les envío los datos:

1.000 Silvina Rosa Lobo (Cap.Fed)

1.000 Juan Ranieri (Pcia.de Bs.As.)

Si les interesa les puedo enviar los 2º y 3º premios de cada zona. Este concurso se realizó en el resto del país pero con otros jurados pertenecientes a cada zona. Muchas gracias.

Silvina Rosa Lobo

R. de r.: Mirácolo, mirácolo. Alguna de los 350 lectoras del estudio de jurados y premios, agregó información. Ahora solamente falta que alguna opine. ¿Se quedaron mudas?

Hola señorita free

La felicito por sus fotos en la revista Ramona.

La quiero mucho

una seguidora

R. de r.: Estuviste leyendo Para Ti, ramona no tiene fotos.

Hola

mi nombre es Mercedes Holguin, y hace una semana me recomendaron esta "revista". Me gusta cómo dividen la información y lo que dicen.

hola

Te escribo para contarte que estoy estudiando diseño gráfico y me piden que re-diseñe esta revista, traté de buscar alguna información de porqué este estilo de revista o sea sin fotos, y además debería cambiar el diseño tipográfico pero están muy hechos y me parecen muy interesante, quería saber, y voy al grano, si me podrías sintetizar cómo es que surgió esta revista y porqué este estilo de diseño, el isologotipo, su tipografía, bueno, si puedes ayudarme desde ya muchas gracias. Saluda Alejandra López

R. de r.: si te lo digo no tiene gracia, mi amor.

Gracias por la cobertura de Eric King en ojo al país. Muchas buenas ondas. El 3 de septiembre inaugura Mario Natalini del Chaco.

Cariños

Tini R. Varela

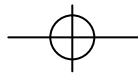
R. de r.: ojo por ojo

Ramona

y...¿dónde tá Tatlin? Un abrazo

Julián

R. de r.: Por un lado, está enterrado en



Moscú. Por otro, en Salta 636. Abre para muestras, experimentos artísticos, sucesos especiales.

Estimado staff de ramona:

A propósito de la nota "Relatos de una Argentina Interior" escrita por Eduardo J. Escobar y publicada en ramona 24, se ha iniciado un debate que involucra a diseñadores gráficos de varios países.

En concreto, estamos interesados en conocer las fuentes que llevaron a afirmar a Escobar que A. Orlandini sería el autor del famoso isotipo de la hoz y el martillo.

¿Podrían facilitarnos el mail o teléfono del autor? Desde ya, gracias.

Ramiro Espinoza

R. de r.: Va por línea privada

Querida ramona y sus lectores

Grup00 lamenta informar que la muestra inaugurada el pasado 5 de agosto en Rita Bar (Córdoba Capital), y programada para permanecer hasta fin de mes, debió ser levantada ante los hechos de censura, falta de respeto a la puesta general y robo de obra.

Ante todo pedimos disculpas a todos ustedes por este cierre anticipado, dejando en claro nuestra actitud de diálogo abierto y sincero con los responsables del espacio en un intento de acercamiento y entendimiento mutuo.

El abismo descubierto ante estos hechos hizo evidente la incompatibilidad de intereses y responsabilidades en la circulación de la obra; hechos y razones que consideramos meritorias para nuestra resolución final.

El punto de vista de grup00 y la reflexión respecto a todo lo sucedido serán puestas en breve al conocimiento público en nuestro sitio web www.grup00.8k.com Gracias por comprender y hasta pronto.

Grup00artistas00@yahoo.com.ar

R. de r.: Santa Rita la bendita lo que se da no se quita.

Queridos ramones

Estoy intrigada por saber qué tipo de discriminación sufro por parte de la revista a la que estoy suscripta desde su nro. 6 y que recibo semanalmente en mi máquina. ¿Serán mis rulos? ¿Están enojados por algún motivo que desconozco?

Disculpen mi veta culpógena pero llevo varias generaciones de judaísmo en mi sangre.

No quisiera pensar que no quieren publicar mi obra, ya que se trata de una revista de amplio criterio y que no comulga con sector alguno.

Pero entonces me pregunto: cuál puede ser el motivo para que después de varios mails con fotos de mi próxima muestra del 16/8 no encuentre en su cartelera ni una misera referencia. Está bien. Ya me dí por vencida: Prometo no mandar más nada. Pero sólo por curiosidad cuéntenme. Aunque sea contéstenme con un mail bien burocrático de esos que dicen: perdoná pero se traspapeló tu información. No nos alcanzó el espacio. En el próximo... No volverá a suceder, o tal. Pero den una señal. Hasta siempre

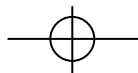
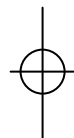
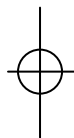
Laura Messing

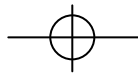
R. de r.: Laura, te readoro y me encantó tu muestra de fotos, que está en ramona semanal.

Sr. Director de ramona semanal

Nos dirigimos a Ud. para agradecerle que en otras oportunidades nos haya enviado información importante para nuestro portal.

Por eso en esta ocasión le estamos solicitando si nos puede enviar información que incluya fotografías especialmente, las que remitiremos a medios del interior y exterior del país. Y si es posible con una semana de anticipación a los





eventos a los que se refieran. Desde ya muchas gracias, los estaremos esperando.
Arte Visual Argentino
[webmaster@artevisualargentino.com.ar]

R. de r.: Ya los desuscribimos, caraduras. Nos roban los contenidos que producimos con sangre, sudor y lágrimas y encima pretenden que se las mandemos por anticipado. Boicot universal a Arte Visual Argentino

ramona semanal
Agradezco el haber incluido mi obra en su página web. Un saludo para todos y especialmente para el fotógrafo, de parte de una pintora que además cultiva una gran afición por la fotografía.
Irene Ronchetti

R. de r.: si yo también les agradezco a los fotógrafos y fotografías que son unas delicias.

A los que hacen ramona semanal
Estamos en problemas. El último ramona semanal se acerca peligrosamente a la perfección.
un gran beso
R J

R. de r.: Es verdad.

UNA REVISTA PARA TENER EN CUENTA!!
Miguel Berrios

R. de r.: No nos tengas tanto en cuenta,

amor. Dejé de reenviar nuestro material como si fuera tuyo. El otro día vino una a decirme "que bueno que Berrios te sponsorea". No, darling, se sponsorea a sí mismo con el trabajo ajeno haciendo creer que es top.

Estimados Amigos de ramona semanal
Lamentablemente, tengo problemas para ingresar por esa vía, ¿que solución me pueden dar?

Muchas gracias por todo lo que hacen por el arte y espero su respuesta.
Mirta Furmanski
Directora

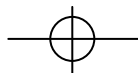
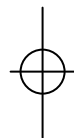
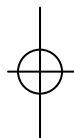
R. de r.: www.ramona.org.ar. Y clic en "informar muestras"

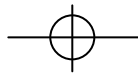
saludos
Divina la página, yo los invito a www.martinlanda.cjb.net (desactualizada but real)

R. de r.: como dice Guiye, hacer es complicado, mantener es el infierno.

Ay, ramona
Casi me muero cuando vi el anuncio de la kermes en ramonasenanal, fue emocionante te lo juro, te lo agradezco. Besos.
Rolo

R. de r.: que gracias ni gracias, son cincuenta pesos. No, mi vida, es una bromilla. Tucumanas, suscribanse con Rolo y no se arrepentirán





Puchereando con la historia del arte

Por Alberto Passolini

El mismo día de la inauguración de Documenta, se inauguró también en Kassel una especie de contra-Documenta titulada "Indocumentadas". El evento de neto corte feminista y contestatario incluyó la presencia de varias artistas latinoamericanas, entre ellas mi orgullo personal: las chicas de "Cacerolarte". Otrora alumnas de quien suscribe, luego de una fugaz aparición en CNN durante una de las tantas marchas de ahorristas en Buenos Aires, fueron lanzadas al estrellato. Como grupo se destacaron por una insaciable sed del saber y una iniciativa que supo sobreponerlas a la incompreensión del vulgo (A manera de ejemplo me permito citar aquella marcha donde, cubiertas con su armadura de cacerolas, fueron apedreadas y utilizadas como instrumento de percusión). Pero como toda pérdida (es considerable la merma en mi presupuesto al dejar de tenerlas como alumnas) trae consigo una ganancia, la partida de mi alumnado se vio indemnizada por la incipiente relación que comencé a desarrollar con otra publicación de arte y literatura.

Lo que sigue es la transcripción de una charla telefónica transrioplatense con la Sra. Isolina Blas Preto, directora de la prestigiosa revista feminista uruguaya "Leona sin cría".

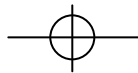
Yo Estimada Isolina, me gustaría que comience contando cómo fue que nos conocimos Isolina Blas Preto: Me parece perfecto. A lo primero conocí a tus alumnas en la muestra Indocumentadas, cuando las muchachas de Cacerolarte requerían los servicios de alguien que pudiera traducir del español al alemán, ya que habían presentado una obra que era un homenaje a ese gran artista rioplatense que fue Victor Grippo. Tú sabés que fue una jugada muy arriesgada, porque en la Documenta se presentaba de veras obra de él y las comparaciones son inevitables. Bueno, las gurisas presentaron unas papas conectadas a un walkman por medio de unos auriculares y titularon la pieza

"Che papusa oi". Allí se les presentó el incordio de que la organización del evento Indocumentadas se encuentra en sus albores y nadie previó la necesidad de traducir los textos de las obras. Yo andaba por ahí, caminando, viendo las diferentes producciones, cuando las escuché decir sus infortunios y me presenté. Les comenté que yo había viajado junto a una monjita brasileña que es experta en idiomas. Habla siete idiomas, a saber: alemán, inglés, francés, italiano, portugués, español y chino mandarín. Es la otra fundadora de "Leona sin cría", Sor Ilben Paolista, Ahí nomás la hicimos llamar por el altoparlante, ella vino y solucionó el problema, y así contribuyó a convertir esa obra en una de las más exitosas dentro del panorama de Indocumentadas, traduciendo al alemán el mencionado tango. Después todas juntas nos fuimos a comer unas frankfurter con tocino, que son como las de la Pasiva de la 18 de Julio acá, en Montevideo, pero no tan ricas y entre chopp y chopp nos hicimos amigas. Cuando las interrogué por su formación, me hablaron mucho de tú y así, luego cuando fui a Buenos Aires, porque tengo un corretaje de dulce de leche artesanal y viaje mucho por lo del Mercosur, nos conocimos.

Yo Cuénteme un poco más de lo que se pudo ver en Indocumentadas.

IBP Hubo de todo, como en botica. Otra obra conceptual importante fue una presentación hecha y firmada por la galería Punto Rojo, que se intituló "Popstar al óleo". La propuesta era la suplantación del artista en el plano creativo, quedando a cargo de las marchands las líneas de producción. Consistía en una especie de casting donde buscaban al joven Kuitka 2002, vale decir un pichón de entre 13 y 17 años propenso a la materialización sensible, con obra inédita y sin muestras realizadas. Los primeros diez finalistas consiguieron una fecha para exponer en Brasil, donde la galería Punto Rojo tiene la sucursal Punto Vermelho.

Yo ¿De dónde partió la iniciativa?



IBP El núcleo de las inversionistas que presentaron el proyecto permanece anónimo para evitar suspicacias y otorgarle un grado elevado de credibilidad a la propuesta. Te imaginarás tú que si trascendiera antes del resultado final el nombre de las organizadoras, las volverían locas presentándoles sobrinos.

Yo ¿Cuál fue la participación de su publicación, Leona sin Cría, en Indocumentadas?

IBP Viajamos invitadas por ser un medio gráfico feminista muy sui generis que está en continua expansión alrededor del planeta. En eso nos parecemos a ramona, porque nuestras colaboradoras nos envían sus textos por e-mail desde donde estén y en Montevideo imprimimos el material. De hecho hemos cubierto el evento para toda América latina y nos han citado como fuente en prestigiosas publicaciones.

Yo ¿Cómo surgió el concepto de la revista?

IBP Desde hacía algún tiempo nos reuníamos semanalmente con otras señoras en una especie de tertulia para leer nuestras cosas, cuentos, poesías, alguna novela corta que dormía en los cajones de nuestras mesas de luz y comentábamos textos propios y ajenos. Una vuelta cayó en mis manos un ensayo novelado sobre ese escultor de Ouro Preto, El Alejadinho, escrito por una monjita. El libro era una especie de texto obligatorio en algunas escuelas de Brasil.

Yo ¿Cuál era el título?

IBP "O Alejadinho nao tem carozo". Mirá tú lo que son las vueltas de la vida que vi la foto de Sor Ilben en la tapa y me dije: - "tuyo me acuerdo, yo! Sos la monjita que nos compra dulce de leche para los chicos de Pelotas!" Y mero era así. Hacía pila que ella venía todas las semanas a comprar cosas a Montevideo para una misión en Pelotas y otra en Porto Alegre. Cuando la volví a ver, le comenté de su libro y ahí me anoticié de otros textos escritos por ella. Uno de los más conocidos fue un volumen de poemas, "Turuleiro Carioca", que fue musicalizado y editado por un grupo Punk Bossa independiente: "Terezo do Clon". Sor Ilben cedió los derechos de autor a las misiones con las que ella colabora. Que te cuento que a la semana siguiente ya vino como invitada especialísima a nuestra tertulia. Una cosa fue llevando a la otra y así se fue gestando la revista que lleva por nombre el título de una poesía mía que a todas nos gusta mucho, porque habla de otro instinto más fuerte que el materno, que es el de la libertad.

Yo Según tengo entendido, si bien la revista es de corte feminista, también pueden escribir varones.

IBP En teoría sí, pero es muy raro que los hombres se animen a colaborar en un proyecto de estas características. Hasta el momento, tú sos el único colaborador transgénico. Bendito tú sos (risas)

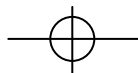
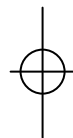
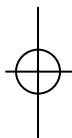
Yo Además de dos figuras tan notables como usted y Sor Ilben Paolista, ¿qué otras colaboradoras cuenta Leona sin Cría en sus filas?

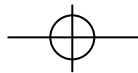
IBP Hay muchas, porque van rotando. Pero por una cuestión de organización las secciones fijas son el editorial, que un número lo escribe Sor Ilben y otro yo. Con "Arte y Literatura" hacemos lo mismo que con el editorial; otra sección es "Bienestar y Hermosura", a cargo de la licenciada Lorelai Pastibons, una mujer muy sufrida que tuvo algunos problemas legales por ejercicio ilegal de la medicina y ahora, completamente rehabilitada desarrolla trabajos comunitarios. Ella nos presentó a su abogada que también tiene su columna: "La Justicia es Hembra", consejos legales de la doctora Silbina Porselota.

"Frivolidades Mundanas" una completísima guía del espectáculo a cargo de una de las vedettes más grandes que tuvo Uruguay, Brillos Pino Saeta, hoy retirada de las tablas, pero con muchos contactos en la farándula uruguaya; "Elongando de pared a pared" con las crónicas de Sportila En Lisboa, una poetisa y gimnasta rítmica que encontró la fibra que une cuerpo y mente en las barras paralelas con música de MadreDeus, nos obsequia con su particular visión del mundo deportivo; "Sonando a intervalos" es donde los cromosomas griegos de Britnei Lopasalos dan rienda suelta al conocimiento y al goce estético de la arquitectura en movimiento (o sea, la música); desde Italia Praliné Solbatosi y sus deliciosas recetas en "Una es lo que come". Y para que ninguna se quede afuera del mundo moderno, Prissila 'O Teloban nos lleva de la mano en "Al día con la tecnología" desde Silicon Valley.

Yo Si no conté mal, las colaboradoras fijas son nueve, como las musas.

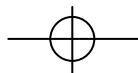
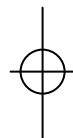
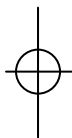
IBP Qué observador que sos tú. No te quiero parecer guaranga, pero debemos cortar esta conversación porque me está entrando otra llamada. Seguro que es del correteaje del dulce de leche. Desde Montevideo, los más entrañables saludos para esa leona que es ramona.

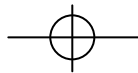




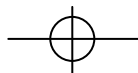
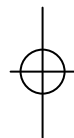
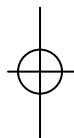
septiembre-octubre

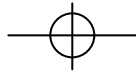
18 diseñadores	Museo Metropolitano	Intervención	5.9 - 5.10
27 alumnos de esc. Arg. de fotogr.	C. de Gestión y Part. N° 13	Fotografías	10.8 - 10.9
30 autores	La Nave de los sueños	Fotografías	9.9 - 9.10
9 artistas plásticos uruguayos	MACLA	Pinturas	9.8 - 9.9
A. Makac, Martínez Rubio, otros	Museo Hist. Fotogr. de Quilmes	Fotografías	31.8 - 15.9
Aguirre, Daniel	Espacio 10	Fotografías	1.8 - 1.9
Aisenberg, Diana	Espacio Vox	Técnicas mixtas	24.8 - 24.9
Albini, Alicia	Arroyo	Pinturas	21.8 - 10.9
Alonso, Gabriela	Espacio Esmeralda	Instalación	1.8 - 1.9
Alumnos "Chicos de la calle"	CC San Martín	Técnicas varias	12.9 - 29.9
Antoniadis, Leonardo	A. de Sousa Art Melange	Fotografías	13.8 - 8.9
Arden Quin, Blaszkó, otros.	Palatina	Pinturas	4.9 - 23.9
Argarañaz, Anibal	CC de la Cooperación	Técnicas mixtas	23.8 - 12.9
Artistas argentinos	Vermeer	Pinturas	1.9 - 15.9
Artistas en trastienda	VYP	Pinturas	1.8 - 1.9
Artistas varios	CC Recoleta		2.7 - 1.9
Artistas varios	Esp. Cult. Lanin a Cielo Abierto	Fotografías	17.8 - 17.9
Artistas varios	Museo Nacional del Grabado	Litografías	1.8 - 1.9
Artistas varios	Mus. del cine Pablo D. Hicken	Fotografías	1.8 - 1.9
Artistas varios	Arguibel	Técnicas mixtas	14.8 - 14.9
Artistas varios	Fund Klemm	Fotografías	5.9 - 5.10
Artistas varios	Cabildo Histórico de Córdoba	Técnicas mixtas	2.9 - 2.10
Artistas varios	Librería de Mujeres	Libros	5.9 - 6.9
Avello, Sergio	Dabbah Torrejón	Técnicas varias	31.8 - 7.9
Barassi, Adriana	La Nave de los sueños	Pinturas	13.9 - 25.9
Barcelo Cuesta, Tomás	Centro Cultural del Sur	Fotografías	28.8 - 4.9
Barreda, Fabiana	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	7.8 - 21.9
Beibe, Susana	CC Recoleta	Esculturas	30.8 - 22.9
Beltrame, Carlota	Brodersohn-Martinez	Pinturas	15.8 - 15.9
Beltrame, Figueroa, Juarez, otros.	Palais de Glace	Técnicas varias	1.8 - 8.9
Belza, Ceraso	i/n/t/e/r/n/e/t/e	Técnicas varias	5.9 - 30.9
Berkenwald, Melina	Esp. Cul. Lanin a Cielo Abierto	Fotografías	7.9 - 19.9
Berni, José Antonio	Museo José Hernández	Fotografías	5.8 - 1.9
Berni, Ludeña, Borda	1884	Pinturas	1.8 - 1.9
Betti, Pablo	Niko Gulland	Pinturas	9.9 - 9.10
Bigio, Raquel	Esp. Cult. Lanin a Cielo Abierto	Fotografías	17.8 - 10.9
Bigio, Weisz, Faivovich, otros	Marq - Museo de Arquitectura	Fotografías	7.8 - 5.9
Blocher, Silvie	Museo de Arte Moderno	Técnicas mixtas	22.8 - 20.9
Bony, Correas, Di Girolamo, otros	CC Recoleta	Técnicas varias	4.9 - 22.9
Bourquin, Gastón	Museo de la Ciudad de Bs. As.	Fotografías	16.9 - 31.10
Brughetti, Faustino	Museo Eduardo Sívori	Pinturas	10.8 - 8.9
Cancela, Della	Arcimboldo	Instalación	2.9 - 2.10
Cangialosi, Sor	Museo Casa de Yrurtia	Fotografías y objetos	10.8 - 10.9
Capitani, Spisso	Museo Nacional del Grabado	Grabados	5.9 - 29.9
Carmona, Trotta	Esp. Cult. Lanin a Cielo Abierto	Pinturas y Dibujos	7.9 - 19.9
Cataldo, Juliana	Alfredo Cataldo	Fotografías	21.8 - 14.9
Colec. M. de la Imagen Bromoleos	Foto Club Buenos Aires	Fotografías	2.8 - 2.9
Colec. of. Pcia. de S. Fé en Rosario	Museo Castagnino (Rosario)	Pinturas	3.8 - 3.9
Colectiva	La Casona de los Olivera	Fotografías	24.8 - 29.9
Colectiva	Fund Klemm	Fotografías	20.8 - 15.9



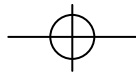
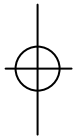
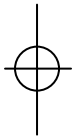


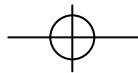
Colectiva	Barraca Vorticista	Libros	3.8 - 3.9
Colectiva	Museo Eduardo Sivori	Técnicas varias	22.8 - 22.9
Colectiva	Museo Metropolitano	Inst. temática colectiva	5.9 - 15.9
Colectiva	Alianza Francesa (Centro)	Gráfica	4.9 - 27.9
Colectiva	Museo Castagnino (Rosario)	Técnicas mixtas	14.9 - 14.10
Colectiva	Museo Nacional del Grabado	Grabados	5.9 - 29.9
Colectiva	Congreso de la Nación	Técnicas varias	16.9 - 27.9
Colectiva (varios países)	Foto Club Argentino	Fotografías	9.8 - 9.9
Comperatore, Juan Carlos	CC San Martín	Pinturas	16.9 - 29.9
Conti, Alejandra	Area Plural, Aud. del Pilar	Grabados	29.8 - 11.9
Coppola, Horacio	La Ruche	Fotografías	15.8 - 20.9
Corcuera, María Silvia	Mosto & Rojas Arte	Técnicas mixtas	1.9 - 1.10
Costhanzo, Augusto	CC Recoleta	Gráfica	29.8 - 29.9
Cuellar, Rogelio	Fotogalería Emb. de México	Fotografías	9.8 - 9.9
Cuello, Guillermo	Sylvia Vesco	Pinturas	9.9 - 5.10
DAmico, Alicia	Museo Eduardo Sivori	Fotografías	15.8 - 8.9
DAmico, Alicia	IUNA, sede de artes visuales	Fotografías	5.8 - 5.9
De la Fuente, Marcelo	Torre Monumental	Fotografías	7.8 - 28.9
Del Castillo, Queirolo, Tschanz	CC San Martín	Técnicas varias	30.8 - 14.9
Demirjián, Jorge	MNBA	Pinturas	21.8 - 21.9
Denmon, Andrés	La Casona de los Olivera	Fotografías	28.8 - 29.9
Docentes de la Dir. de Ed. Artística	CC San Martín	Técnicas varias	21.8 - 5.9
Domenech, Ernesto	Palacio Campodónico	Fotografías	9.8 - 9.9
Donato, Corletti	Fund. Int. Jorge L. Borges	Pinturas	30.8 - 30.9
Dou Solé, Eduardo	CC Borges	Pinturas	3.9 - 3.10
Dron, Alejandro	CC Recoleta	Instalación	30.8 - 22.9
El otro	Esp. Cult. Lanin a Cielo Abierto	Fotografías	17.8 - 17.9
Elía, Jorge	Espacio Ecléctico	Pinturas	11.9 - 11.10
Diseño de objetos Artes del Fuego	CC San Martín	Cerámica	30.8 - 10.9
Estrada, Marcela	Van Riel	Pinturas	30.8 - 20.9
Facchin, Francone, Schiavi	Fund Klemm	Pinturas	5.9 - 5.10
Fader, Fernando	Zurbarán	Pinturas	9.9 - 12.10
Fernandez, Guadalupe	CC Rojas.		25.9 - 19.10
Fernández, David	Museo P. Boggio (Chivilicoy)	Técnicas varias	29.6 - 15.9
Fernández, Genoveva	Elsi del Rio	Pinturas	27.8 - 28.9
Fernández Olivi, Staffora, Tazelaar	Museo Casa de Yrurtia	Instalación	15.8 - 6.9
Ferraro, Osvaldo	Espacio Ecléctico	Instalación	17.8 - 15.9
Finquel, León	Museo Quinquela Martín	Fotografías	15.8 - 9.9
Flores, Raúl	Luisa Pedrouzo	Fotografías	7.8 - 7.9
Flores Mendoza, Jaime	CC Rojas		28.8 - 21.9
Flores Mendoza, Jaime	CC Rojas	Pinturas	28.8 - 23.9
Fredes, Adriana	Ciudad Vieja	Pinturas y objetos	7.8 - 3.9
Garber, Pablo	Alianza Francesa (Centro)	Fotografías	4.9 - 27.9
García, Daniel	Ruth Benzacar	Pinturas	18.9 - 20.10
García Cuerva, Lavorano, Holguin	Facultad de Derecho	Mural	21.8 - 21.9
Giaconi, Ranea	Boquitas Pintadas		14.9 - 5.11
Gómez, Mely	Centeira	Fotografías	28.8 - 13.9
Gomez, Gnesutta	Centeira	Fotografías	15.8 - 13.9
Gómez, Guerrieri, Inchausti, otros.	Belleza y Felicidad	Pinturas	7.9 - 2.10



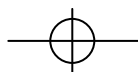
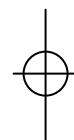
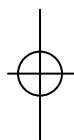


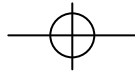
González del Solar, Rodolfo	Fund. Elía, Robirosa	Esculturas	6.8 - 6.9
Grupo Octosépalo	Col. de Abogados de S. Isidro	Pinturas	8.8 - 6.9
Guanini, Nicolás	Ruth Benzacar	Dibujos	7.8 - 14.9
Guyot, Alejandro	Boutique del Libro Esp. de Arte	Fotografías	16.9 - 30.9
Hellemeyer, María	CC Recoleta	Esculturas	4.9 - 29.9
Hergenrether, Germán	MACLA	Fotografías	3.8 - 3.9
Iasparra, Nacho	CC San Martín	Fotografías	3.9 - 29.9
Inchauspe, Lotty	Sonoridad Amarilla	Pinturas	7.9 - 30.9
Iniesta, Nora	Maman	Instalación	8.8 - 8.9
Juan José Wally y Santiago Wally	Ctro. Arte Moderno, Quilmes	Técnicas mixtas	16.8 - 16.9
La Cava, Schoijett, Paparella, otros.	CC Recoleta	Fotografías	9.8 - 2.9
La Padula, Pablo	CC San Martín	Técnicas mixtas	17.9 - 30.9
Lagomarsino, Victoria	Ciudad Vieja	Fotografías	4.9 - 1.10
Landet, José Luis	Centro Cultural del Sur	Fotografías	5.9 - 15.9
Lawire, Morini	Palais de Glace	Pinturas y objetos	12.9 - 12.10
Lecuona, Juan	CC Recoleta	Pinturas	6.9 - 29.9
Levac, Alex	CC Recoleta	Fotografías	29.8 - 29.9
Lifchitz, Gisella	Fotogalería Fac. de C. Sociales	Fotografías	5.8 - 6.9
Lin	Belleza y Felicidad	Pintura sumi-e	17.8 - 3.9
Lisa, Esteban	Ruth Benzacar	Pinturas	7.8 - 14.9
Longoni, Eduardo	Teatro de la Ribera	Fotografías	18.8 - 18.9
López Armentia, Gustavo	MNBA	Técnicas mixtas	14.8 - 20.9
Lozano, Ana	C.C.J. Ingenieros, F. Medicina.	Pinturas	23.8 - 23.9
Luna, Lionel	Luisa Pedrouzo	Fotografías	12.9 - 12.10
Luquez, Silvia	La Carbonería	Pinturas	3.8 - 31.9
Macagno, Marcelo	Filo	Fotografías interv.	20.8 - 15.9
Macció, Rómulo	CC Borges	Pinturas	17.7 - 2.9
Malenchini, María Marta	Centoiira	Técnicas mixtas	17.9 - 4.10
Mario	03-Abr	Técnicas mixtas	24.9 - 12.10
Marjak, Anna Lissa	Bambú Café	Arte Digital	7.8 - 7.9
Medici, Eduardo	Rubbers	Pinturas	4.9 - 28.9
Merellano, Pagano, Capristo, Vidal	Bolsa de Comercio de Bs As	Técnicas mixtas	2.9 - 13.9
Mikowski, Luis	Foto Club Argentino	Fotografías	5.9 - 1.10
Montoya Ortiz, Heriberto	El Socorro	Pinturas	1.9 - 20.9
Morilla, Luis René	Museo Quinquela Martín	Fotografías	15.8 - 9.9
Muntadas	Museo de Arte Moderno	Esculturas	22.8 - 20.9
Nachon, Bruno	Belleza y Felicidad	Instalación	3.9 - 3.10
Natalini, Mario	CC Borges	Pinturas	3.9 - 3.10
Notaristéfano, Patricia	Teatro Roma	Fotografías	9.9 - 20.9
Oñatibia, Kusmuk	Boquitas Pintadas		13.7 - 10.9
Oñatibia, Kusmuk	Boquitas Pintadas	Fotografías	13.7 - 10.9
Orge, Gabriel	Esc. Arg. de Fotografía (Córd.)	Fotografías	1.8 - 30.9
Ortego, Laura	Pabellón 4	Fotografías	3.9 - 21.9
Otero, Mario	Café de la Seda	Pinturas y objetos	21.8 - 15.9
Paparella, Aldo	Lelé de Troya	Fotografías	30.8 - 29.9
Parra, Lilliana	Praxis (Arenales)	Fotografías	3.9 - 28.9
Peralta, Vega, Lázaro	El Tablado	Técnicas varias	8.9 - 8.10
Perez, Carmen	Filo	Pinturas	20.8 - 15.9
Pérsico, Gastón	Boquitas Pintadas	Instalación	29.8 - 29.9





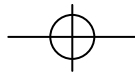
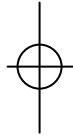
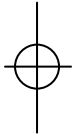
Petremand, Humeroze, lunker	CC San Martín	Fotografías	6.8 - 6.9
Pivittelli, Marta	La Dama de Bollini	Pinturas	7.8 - 7.9
Pivittelli, Marta	La Dama de Bollini	Pinturas	7.8 - 7.9
Podestá, Campochiaro	Laura Haber	Fotografías	10.9 - 30.9
Pombo, Laren, Lidner, otros	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	14.8 - 28.9
Pons, Cristina	Teatro de la Ribera	Fotografías	21.9 - 21.10
Quieto, Ulanovsky	Espacio Ecléctico	Fotografías	1.8 - 8.9
Raota, José Luis	Alfredo Cataldo	Fotografías	21.8 - 14.9
Res	Ruth Benzacar	Fotografías	11.9 - 12.10
Res	Ruth Benzacar	Fotografías	18.9 - 20.10
Rey, Carla	Atica	Fotografías	26.8 - 21.9
Reynés, Laura	La catedral	Pinturas	5.8 - 2.9
Ríos, Javier	Fotoespacio del Retiro	Fotografías	7.8 - 21.9
Roldán, Luis	La Dama de Bollini	Pinturas	27.8 - 27.9
Romero, Jesús	INN Espacio de Arte	Pinturas	5.8 - 15.9
Rubli, Mabel	Museo Nacional del Grabado	Grabados	1.8 - 1.9
Russo, Norberto	Zurbarán Alvear	Pinturas	2.9 - 28.9
Sabate, Cecilia	Principium	Técnicas mixtas	1.8 - 10.9
Salvatierra	Palatina	Pinturas	14.8 - 2.9
Sanes, Marta	Luxolar	Pinturas	15.8 - 14.9
Santa María, Marino	CC San Martín	Técnicas varias	2.8 - 7.9
Sapia, Mariano	CC Borges	Pinturas	3.9 - 3.10
Schmidt, Sergio	Esmeralda	Pinturas	23.8 - 23.9
Schmidt, Sergio	Pabellón 4	Pinturas	3.9 - 21.9
Schulze, Alfred Otto Wolfgang	Museo Nac. de Arte Decorativo	Pinturas	1.9 - 15.9
Schwartz, Londaibere, G. Canle	Braga Menéndez Schuster	Técnicas mixtas	10.9 - 10.10
Segall, Lasar	MALBA	Pinturas	4.7 - 14.9
Seoane	Museo Nacional del Grabado	Grabados	1.9 - 29.9
Smoje, Oscar	Sylvia Vesco	Tinta y téc. mixtas	12.8 - 7.9
Sobrino, Andrés	Duplus		1.6 - 30.9
Sor, Betina	CC San Martín	Esculturas	13.9 - 30.9
Suter, Gerardo	CC Recoleta	Fotografías	1.8 - 1.9
Szalkowicz, Cecilia	CC Rojas	Fotografías	28.8 - 23.9
Szuszan, Clarisa	Hoy en el Arte	Fotografías	23.9 - 14.10
Taller Oculito	Mus. de los Parques C. Thays	Fotografías	8.8 - 1.9
Tapia, Pablo	British Art Center	Fotografías	8.8 - 27.9
Tavella, Leo	CC Borges	Esculturas	4.9 - 4.10
Tazelaar, Guillermo	Esp. Cult. Lanin a Cielo Abierto	Esculturas	7.9 - 19.9
Toscano, Héctor	Arte FORMA	Fotografías	27.8 - 6.9
Trope, Paula	Centro de Estudios Brasileños	Fotografías	6.8 - 13.9
Waselchuk, Lorie	Fund Rozembum	Fotografías	19.8 - 23.9
Weisz, Julie	CC Recoleta	Fotografías	1.8 - 1.9
Wicky, Jean Claude	Museo Fernández Blanco	Fotografías	8.8 - 8.9
Wols	Museo de Arte Decorativo	Fotografías	15.8 - 15.9
Yanov, Osias	Pabellón 4	Fotografías	3.9 - 21.9
Zabala, Karina	CC San Martín	Pinturas	2.9 - 15.9
Zaccari, Carlos	Fund Rozembum	Fotografías	19.8 - 23.9
Zicarrello, Iasparrá, Schoijet, otros.	Arguibel	Fotografías	21.8 - 10.9
Zubiría, Facundo	Sara García Uriburu	Fotografías	14.8 - 5.9

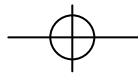




direcciones

1884	Quintana 1884	JU-DO 10-19
Aldo de Sousa Art Melange (florida)	Florida 860 Loc. 104 y 105	LU-VI: 10-20, SA: 10-14
Alfredo Cataldo	Ricardo Gutiérrez 4426	MI-JU-VI: 17-21, SA: 10-13
Area Plural, Auditorio del Pilar	Vicente López 1999	
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	MA-DO: 17-24
Arroyo	Arroyo 834	LU-DO: 11-13, 16-21
Arte FORMA	Araoz 2540	LU-VI 16-20 SA 12-14
Atica	Libertad 1240 PB°9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13-30
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Barraca Vorticista	Bacacay 3103	
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
Broderson-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
C. C. de la F. de Medicina.	Paraguay 2155	
Café de la Seda	Armenia 1820	MA-VI: 16-1; SA-DO: 9-3
CC de la Cooperación	Maipú 73	LU-VI: 9-21
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Hipólito Yrigoyen esquina Garibaldi	
Centro de Estudios Brasileños	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
C. de Gestión y Participación N° 13	Cabildo 3067 1°	
Colegio de Abogados de San Isidro	Martín y Omar 339	LU-VI 10-20
Dabbah Torrejón	Sánchez de Bustamante 1187	MA-VI: 15-20; SA: 11-14
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1°2	LU-VI: 11-19
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
Escuela Arg. de Fotografía (Córdoba)	Chile 54	LU-SA 10-13 y 16-22
Esmeralda	Esmeralda 1274	
Espacio 10	Magallanes 852 PB 10	LU-VI 10-17 SA 11-18
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9°C	MI Y JU: 17:30-19:30; MA Y VI: 14-18
Espacio Vox	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Facultad de Derecho	Av. Figueroa Alcorta y Pueyrredón	
Filo	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Foto Club Buenos Aires	San José 181	LU-VI: 11-21; SA: 9-17
Fotoespacio del Retiro	Torre Monumental. Plaza Fuerza Aérea Argentina	MI-SA 12-21
Fotogalería de la Emb. de México	Arcos 1650	LU-VI 10-17
Fotogalería de la Fac. de C. Sociales	Franklin 54	
Fund Rozembum	Lima 1017/27	LU-VI: 11-19
Fund. Elia, Robirosa	Azcuénaga 1739	LU-VI 14-20-30
Fun. Internacional Jorge Luis Borges	Anchorena 1660	
INN Espacio de Arte	Santiago del Estero 1671	
IUNA, sede de artes visuales	Av. Regimiento Patricios 712	
La Carbonería	Magallanes 885	LU-VI: 10-17 ; SA-DO-FE: 11-18
La Casona de los Olivera	Av. Directorio y Lacarra	MA-VI: 16-19; SA-DO-FER: 11-19
La catedral	14 entre 51 y 53	
La Dama de Bollini	Pje Bollini 2281	LU-DO: 18-24
La Ruche	Arenales 1321	
Lele de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11-22
Luxolar	Pacheco de Melo 2984 PB "A"	
MACLA	Calle 50 e/6 y 7	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	LU-VI: 12-20; SA-DO-FE: 10-20
Maman	Av. Del Libertador 2475	LU-VI: 11-20, SA: 11-19
Marq - Museo de Arquitectura	Av. Del Libertador y callao	LU-VI: 15-20; SA-DO: 11-19
MNBA	Av. Del Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19:30; SA-DO 9:30-19:30
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MA-VI: 15-19; DO: 16-19
Museo de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	LU-DO: 14-19
Museo de Arte Moderno	Av. San Juan 350	MA-VI: 10-20, SA-DO-FE: 11-20
Museo de los Parques Carlos Thays	Andrés Bello s/n Parque 3 de Febrero	MA-DO 10-18
Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken	Defensa 1220	LU-VI: 10-18:30; DO: 15-18:30
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA-DO-FER: 10-18
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	MA-DO: 14-19
Museo Hist. Fotográfico de Quilmes	25 de Mayo 218	
Museo José Hernández	Av. Del Libertador 2373	MI-VI: 13-19; SA-DO-FER:15-19
Museo Pompeo Boggio (Chivillicoy)	Bolívar 319	MI-VI: 8-18; SA-DO: 8-18
Museo Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10-18
Palacio Campodónico	Diág 79 esq.5	
Principium	Esmeralda 1357	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 PB	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Torre Monumental	Av. del Libertador Pza. F. Aérea Argentina	MI-SA: 12-19
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
VYP	Arroyo 959	LU-VI: 13-20, SA: 10:30-13





Tatlin

Volvió el futuro...

...laboratorio, simposio, shop, gimnasio, expo, 3 pisos para los integrantes del Proyecto Venus que están montando:

sebastián gordin,

M777,

omar chabán,

sergio de loof,

pablo siquier,

roberto jacoby,

y otros.

Salta 636

c. de bs as, argentina

novedades, horarios, proyectos en www.proyectovenus.org

