

ramona verano

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

\$5 (o 5 venus)

28

buenos aires. enero de 2003

Dossier Desayunando lecturas por Mauricio Corvalán y Pío Torroja,
miembros de M777

Otro paseo digestivo para Rousseau por Mauricio Corvalán

Cómo ser consecuente como un chupamedias con las
categorías de uso diario por Pío Torroja

Carta a la Dra. Andrea Giunta por Luis Francisco Perez

Arte Argentino de los 90 por Valeria González

Las bellas artes como el ornamento de un Estado por Reinaldo Laddaga

Sinfonías astrales de un wagneriano criollo por Cintia Cristiá

Dossier Benito Laren: Galáctico es poco

Fantasías literarias larenianas

Conferencia de Laren en la Escuela Alógena

Presentación de Critiladri por Crítico Ladrón

Epa! con la EPA y otras enseñanzas por Mariano Oropeza

No hay objeto sin imagen por Stéfan Leclercq

Fitzcarraldo ahí, Fitzcarraldo aquí por Marula Di Como

Pequeño Daisy Ilustrado por Diana Aisenberg

Entrevista a Gabriel Cantilo por Ana Lema...y mucho más...

revista de artes visuales

n° 28. enero de 2003

**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,
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Luis Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior

ramona federal

Xil Buffone

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Fundación Proa

Secretaría General

Milagros Velasco

ramona semanal en la web

Editor

Roberto Jacoby

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@projectovenus.org

Publicidad

Karina Fariás, Silvia Perrin

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

Muchas gracias a todos.

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@projectovenus.org

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Ciudad de Buenos Aires

Dossier M777

3 Desayunando lecturas

por Mauricio Corvalán y Pío Torroja, miembros de M777

4 Otro paseo digestivo para Rousseau

por Mauricio Corvalán

17 Cómo ser consecuente como un chupamedias con las categorías de uso diario

por Pío Torroja

28 Carta a la Dra. Andrea Giunta

por Luis Francisco Pérez

33 Arte argentino de los 90: una construcción discursiva

por Valeria González

38 Las bellas artes como el ornamento de un Estado

por Reinaldo Laddaga

44 Sinfonías astrales de un wagneriano criollo

Por Cintia Cristiá

Dossier Laren

47 Galáctico es poco

48 El cacho de Cacho y otras fantasías literarias larenianas

por Benito Laren

53 Los chinos son un peligro y San Martín

era un poco marciano

por Benito Laren

60 Presentación de Critiladri

por Crítico Ladrón

62 Epa! con la EPA y otras enseñanzas

por Mariano Oropeza

70 No hay objeto sin imagen

por Stéfan Leclercq

77 Fitzcarraldo ahí, Fitzcarraldo aquí

por Marula Di Como

79 Pequeño Daisy Ilustrado

por Diana Aisenberg

84 Sólo adeuda a Mister Ed y Pamperito

charla con Gabriel Cantilo por Ana Lema

86 Cartas de lectores

91 Muestras

92 Direcciones

Desayunando lecturas

desayunandolecturas@hotmail.com

Un grupo de gente se reúne a des-ayunar 10 días. Distraen su ocio contando historias.

Cada invitado trae a colación un tema o un libro para leer.

El evento se conforma de la colación, la lectura y una charla.

Los desayunos se graban para trasladarse una vez más a un texto, otro texto.

Los anfitriones son:

Florencia Álvarez, Martín di Peco, Natalia Muñoa y Marina Zuccon

El invitado elige un lugar apropiado para su lectura.

Los desayunos se realizan cada 15 días y son siempre en un lugar distinto. Para recibir información mandar un mail a:

Otro paseo digestivo para Rousseau

Lecturas de Mauricio Corbalán (M777)

Martín: Les presento a Mauricio Corbalán que va a desayunar hoy con nosotros y que es ante todo un tipo decadente...

Mauricio: Bueno, primero les agradezco a ustedes por *invitarme* (...) Hace mucho que no vengo a la Facultad y la invitación era para leer, para hacer una lectura, una lectura pública. Entonces estaba pensando qué traer para leer y me decidí por traer lo que estaba leyendo en este momento, con la implicancia que esto tenía, la de traer cosas *de la forma en que yo las leía*. Muchas veces me cuesta mucho leer un libro entero, entonces leo diversos libros a la vez. Ya que estoy ausente de la Facultad, quisiera intentar una descripción de los tópicos o de los temas sobre los cuales estoy trabajando actualmente. (...) En el taller de morfología yo siempre estaba acostumbrado a dar explicaciones sobre el trabajo que se hacía acá y del cual yo participaba. Hoy no voy a hablar del trabajo que se hace acá, o quizás voy a hablar en contra del trabajo que se hace acá, pero no en el sentido de una posición negativa y por lo tanto idéntica, sino para pensar en otra cosa. Traje estos cuatro libros, pero no voy a leerlos todos, los traje para reunirlos. Estos son dos libros de *paseos*; uno de J. J. Rousseau y el otro de W. G. Sebald. Si pudiera formularlos dentro de un género, los describiría como libros de personajes solitarios que hacen itinerarios mentales y espaciales. Son libros de *distracciones*. Éste es una distracción botánica de Rousseau respecto a la tarea de ser fi-

lósofo y éste una distracción post-enfermedad de un escritor respecto a la literatura. Los dos son, antes que nada y como toda actividad des-interesada, disgresivos. Éste se llama *Sueños de un paseante solitario* (toma el de Rousseau) y éste se llama *Los anillos de Saturno (Una peregrinación inglesa)* (señala el de Sebald) que es un viaje a pie por parajes abandonados del Este de Inglaterra (más precisamente, por el condado de Suffolk). Y estos otros dos libros son de teoría, si los puedo denominar así y si quiero creer en esta división. Uno de Jacques Derrida, un filósofo bastante conocido, y el otro de Michel de Certeau, un sociólogo-antropólogo que habla sobre el estado actual de la política desde un lugar bastante extraño. Pensaba ir paseando por los libros, detenerme en algunas partes, mirar el paisaje, y tratar de tejer algún relato... Empiezo.

El título del primer libro, es *Los anillos de Saturno*, porque estos anillos están conformados por el polvo de las lunas que tenía anteriormente el planeta, que se fueron desintegrando con el tiempo y se convirtieron en un polvo que va orbitando a su alrededor...

"Muy lejos, en lontananza, en mi sueño podía reconocer la casa de tres pisos cubierta de hiedra donde los Ashbury seguirían llevando su peculiar forma de vida. Por lo menos en aquel tiempo, cuando los onocí, era una vida estrictamente peculiar, por no decir estrafalaria... 'Los Ashburys podrían alojarlo. Una de las hijas vino aquí hace unos años con una nota ofreciendo *bed and breakfast*. Se suponía que yo tenía que colocarlo en la vidriera del negocio. No sé qué sucedió, si llegaron a tener huéspedes alguna vez. Quizás yo la retiré cuando se había... O quizás ellos vinieron y

la removieron por si mismos...' Estas imágenes se volvían tanto más reales en mi mente en cuanto que los Ashbury vivían bajo su propio techo como fugitivos que habían pasado por experiencias terribles y que no se atrevían a asentarse en el lugar donde habían naufragado. Llamaba la atención que todos los miembros de la familia siempre estuviesen deambulando entre corredores y escaleras. Era raro verlos pacíficamente sentados, solos o con los demás. Incluso las comidas las solían tomar de pie. Las tareas que desempeñaban tenían, por regla general, algo de desplanificado y de sin sentido en sí mismas, parecían la expresión de una cotidianidad cualquiera que de una obsesión extravagante, mejor dicho, de una profunda perturbación que se ha hecho crónica. Desde que terminó la escuela, en 1974, Edmund, el más joven, construía un barco panzudo de más de diez metros de largo, aunque, como una vez le oí mencionar, no tenía idea de la construcción de barcos ni la intención de hacerse jamás a al mar con ese bote informe. *'No es para ser botado. Es solo algo para hacer. Tengo que hacer algo...'* La señora Ashbury recolectaba semillas de flores en bolsas de papel que una vez marcadas con nombre, fecha, color y otros datos, la veía poner cuidadosamente sobre las corolas de las flores muertas de los arriates asilvestrados ya a veces también en las praderas, y atarlas con una cinta. Después cortaba los tallos, los traía a casa, los colgaba en un cordel, compuesto por multitud de pequeños trazos, que tensaba en zig zag a través de la antigua biblioteca...

... Las bolsas que descolgaba se conservaban mediante un sistema incomprensible en los estantes, que visiblemente habían sido li-

berados de su carga de libros hacía ya tiempo. No creo que la señora Ashbury supiera en qué paisaje crecerían algún día las semillas que había recolectado, así como tampoco Catherine y sus dos hermanas, Clarissa y Christina, sabían por qué pasaban un par de horas a diario cosiendo fundas de cojines de muchos colores, cubrecamas y semejantes en una de las habitaciones del Norte, donde habían acumulado cantidades colosales de restos de tela. Como niñas gigantes condenadas por una maldición, las tres hijas solteras, casi de la misma edad, se sentaban en el suelo entre las montañas de su almacén de material trabajando sin interrupción, casi sin intercambiar palabra. El movimiento con que después de cada puntada tiraban del hilo hacia arriba me recordaba cosas ya tan lejanas que me entró miedo por el poco tiempo que queda. Clarissa me contaba que ella y sus hermanas habían acariciado la idea de fundar un negocio de decoración de interiores, pero ese plan, decía, había fracasado tanto por su inexperiencia como porque para un negocio de este tipo no había clientes en los alrededores. Tal vez, por ello, volverían a deshacer al día siguiente o al próximo lo que habían cosido en una jornada. También es posible que en su fantasía tuvieran una vaga idea de una belleza de tal modo extraordinaria que los trabajos terminados les decepcionasen irremisiblemente, pensaba yo cuando en una de mis visitas a su taller me enseñaron un par de piezas que habían escapado a la desmembración, pues por lo menos una de ellas, un traje de novia que colgaba de un maniquí sin cabeza compuesto a partir de cientos de jirones de seda y cosido con hilos también de seda, mejor dicho, tejido al estilo de una te-

la de araña, era una obra de arte de color que casi alcanzaba el don de la vida, de tal magnificencia y perfección que entonces confiaba tan poco en mis ojos como confío ahora en mi recuerdo”.

W.G. Sebald. Los Anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa. 2000.

“La esperanza de que no se me pediría nada mejor que dejarme en aquel sitio aislado al que me había abrazado por mí mismo, del que me era imposible salir sin asistencia y sin ser bien visto y donde no podía tener comunicación ni correspondencia sino por medio de la ayuda de las gentes que me rodeaban, esta esperanza, digo me proporcionaba la de acabar mis días más tranquilamente de como los había pasado, y la idea de que ya tendría tiempo de instalarme a gusto hizo que comenzara por no hacer arreglo alguno. Transportado bruscamente hasta allí solo y desnudo, hice venir arreo a mi ama de llaves, mis libros y mi reducido equipaje, el cual tuve el placer de no desembalar, dejando las cajas y los baúles como habían llegado, y viviendo en la habitación en que contaba acabar mis días como en un albergue del que hubiera debido irme al día siguiente. Tan bien iban todas las cosas como estaban que querer componerla mejor suponía estropear algo. Seguir con los libros en las cajas y carecer de escritorio constituía en especial una de mis mayores delicias. ”

Jean Jacques Rousseau.

Les reveries sur promeneur solitaire. 1789.

“Al principio, una parte considerable de lo que nos parece cultural -o que hemos transformado en expresiones y actividades “cultu-

rales”- corresponde a estas regiones de la vida social que el postulado individualista de nuestros aparatos de análisis y de gestión nos han vuelto *inimaginables* en términos económicos. Llamamos culturales a las configuraciones o los fragmentos de economías que obedecen a criterios diferentes del nuestro. El término separa en un grupo diferente (o entre nosotros) lo que nuestros instrumentos sólo nos permiten pensar bajo la forma de expresiones exóticas, de estructuras simbólicas o de prácticas acostumbradas que no dependen de las leyes de mercado (servicios recíprocos, *hospitalidad*, intercambio de regalos, etc.)... La frontera entre un texto económico y los márgenes culturales aparece menos segura, y porosa. Lo que llamamos “simbólico” (bienes, un lenguaje, etc.) no es más simbólico que la moneda, o que la escritura y la firma financiera. Ni menos racional. Pero se trata de una economía diferente y de una razón diferente a las que han prevalecido entre nosotros.”

Michel de Certeau. Economías Étnicas.

La toma de la palabra y otros escritos políticos. 1986.

“Las personas desplazadas, los exiliados, los deportados, los expulsados, los desarraigados, los nómades tienen en común dos suspiros, dos nostalgias: sus muertos y su lengua. Por una parte, quisieran volver, al menos en peregrinaje, a los lugares donde sus muertos enterrados tienen su última morada. (La última morada de los suyos sitúa aquí el ethos, la habitación de referencia para definir el propio-hogar, la ciudad o el país de donde los padres, el padre, la madre, los abuelos reposan con un reposo que es el lugar de la in-

movilidad desde el cual calibrar todos los viajes y todos los alejamientos. Por otra parte los exiliados, los deportados los expulsados, los desarraigados, los apátridas, los nómades anómicos, los extranjeros absolutos, siguen a menudo reconociendo la lengua, la lengua llamada materna, como su última patria, incluso su última morada. Ésa fue la respuesta de Hannah Arendt: ya no se sentía alemana salvo por la lengua, como si la lengua fuera un resto de pertenencia mientras que, las cosas son más tortuosas. Si ésta parece ser, además, y por eso mismo, la primera y última condición de pertenencia, la lengua también es la experiencia de la expropiación, de una irreductible expropiación. La lengua llamada materna es ya lengua del otro. Si decimos aquí que la lengua es patria, a saber, lo que los exiliados, los extranjeros, todos los judíos errantes del mundo llevan en la suela de los zapatos, no es para evocar un cuerpo monstruoso, un cuerpo imposible, un cuerpo cuya boca y lengua arrastrarían los pies, incluso bajo los pies. Ahí nuevamente está en juego el paso, de progresión, de agresión, de trasgresión, de digresión. ¿Qué nombra en efecto la lengua, la lengua llamada materna, la que se lleva consigo, la que nos lleva también del nacimiento a la muerte? ¿No representa el propio hogar que jamás nos abandona? Lo propio o la propiedad, la *fantasia* al menos de la propiedad. Pasar el umbral es entrar, y no sólo acercarse o venir. Extraña lógica, pero tan esclarecedora para nosotros, como la de un dueño de casa impaciente que espera a su huésped como a un liberador, su emancipador. Es *como si* el extranjero poseyera las llaves. Ésa es siempre la situación del extranjero, también

en política, la de venir como un legislador a hacer la ley y liberar al pueblo o la nación viniendo de afuera, entrando en la nación o en la casa, en el propio-hogar que lo deja entrar después de haberlo invocado. Es *como si* (y siempre un *como si* construye aquí la ley) el extranjero, como Edipo en definitiva, es decir, aquél cuyo secreto guardado sobre el lugar de la muerte fuera a salvar la ciudad o a prometerle la salvación mediante el contrato que acabamos de leer, *como si* el extranjero, pues, pudiera salvar al dueño de casa, prisionero de su lugar y de su poder, de su *ipseité*, de su subjetividad (su subjetividad es rehén). Así pues, es precisamente el dueño de casa, el que invita, el anfitrión que invita al que se vuelve rehén -quién en verdad lo habrá sido siempre-. Y el huésped, el rehén invitado (*gu-est*), deviene el que invita al que invita, el dueño de casa del anfitrión (*host*). El huésped deviene el anfitrión del anfitrión.

Estas sustituciones hacen de todos y cada uno el rehén del otro. Tales son las leyes de la hospitalidad. Corresponden a las *dificultés* (dificultades) anunciadas desde las primeras líneas del libro. Primero son relatadas, y por el narrador mismo, es decir por el sobrino, por alguien de la familia que no es el hijo en línea directa y que se comportará como cuasiparricida. Esas *dificultés* habrán sido anticipadas antes incluso de la cita de las leyes de la hospitalidad 'detrás de un vidrio'. ¿Podemos formalizarlas? Sí, sin duda, y según una antinomia de apariencia bastante simple. A saber, la simultaneidad, el 'a la vez' de dos hipótesis incompatibles: 'No se puede tomar y no tomar, estar ahí y no estar ahí, entrar cuando se está dentro'.

Ahora bien, la imposibilidad de este 'a la vez',

es a la vez lo que ocurre. Una vez y cada vez. Es eso que va a ocurrir, es lo que siempre ocurre. Se toma sin tomar. El anfitrión toma y acoge, pero sin tomarlos, tanto a 'su' invitado como a 'su' mujer, la tía del narrador. Se entra así desde el interior: el dueño de casa está en su casa, pero llega si embargo a entrar en su casa gracias al huésped -que viene de afuera-. El dueño de casa entra, pues, desde adentro *como si viniese de afuera*. Entra en su casa gracias al visitante, por la gracia de su huésped. Permaneciendo esta antinomia, como debe hacerlo, perfectamente contradictoria, el acontecimiento, si embargo, no puede durar: 'Estaba sólo durante un instante...', precisa el narrador, 'porque finalmente no se puede tomar a la vez y no tomar, estar ahí y no estar ahí, entrar cuando se está dentro'. Esa duración sin duración, ese lapso, ese rapto, ese instante de un instante que se anula, esa velocidad infinita que se contrae en una especie de detención o de prisa absolutas, ésa es una necesidad con la cual ya no se trapacea: explica que uno se siente retrasado, y que por lo tanto, a la vez, se cede siempre a la precipitación, en el deseo de hospitalidad o en el deseo como hospitalidad. En el corazón de una hospitalidad, que siempre deja que desear. Para comentarlos más tarde durante la discusión, contentémonos con destacar ante todo los tiempos de una consecución improbable, las modalidades temporales y antinómicas de estas leyes, la imposible cronología de esta hospitalidad, todo lo que una discreta ironía apoda *Dificultades*. Dificiles son las cosas que no se dejan hacer, y que, cuando el límite de lo difícil es alcanzado, exceden incluso el orden de lo posible como *hacer, ejecución, hechura*. Lo irrealizable de-

pende aquí, parece, del tiempo. Estas dificultades tienen siempre la forma de un devenir tiempo del tiempo, y se podría además considerar esto como el timing incalculable de la hospitalidad."

Jacques Derrida. No existe hospitalidad. Anne Dufourmantelle invita a Jacques Derrida a responder acerca de la hospitalidad. 1996.

... Estas lecturas tienen un cometido alegórico, ya que las estoy leyendo aquí, en un taller de morfología de la Facultad de Arquitectura. Pero por otro lado las he leído para proveer de material a una reflexión respecto a ciertas prácticas de la educación /arquitectura.

Pero antes que nada quiero recordarme, y recordarles, que este acto de lectura es posible por una *invitación*...

Siempre me pareció que la educación, en este caso la Facultad, provee un contexto hospitalario, en el sentido de que uno es *hospedado* como alumno y como docente dentro de la Facultad. Pero la hospitalidad tiene *leyes* que la convierten en un sistema exageradamente preciso, incluso con momentos extremos como el descrito en las guerras de rehenes. Y me parece, que en el taller de morfología, han alojado el término *fabricación*. Hay una ley no escrita, por la cual, asidua o circunstancialmente, ustedes vienen acá a *producir* objetos. Quizás uno esta hospedado en este lugar tratando de fabricar objetos. El problema no es juzgar o decidir si la tarea preeminente para nosotros debería ser producir o no producir objetos, o por demás ridícula, cuál sería el objeto de la arquitectura, no, no sería eso. Estas lecturas son alegóricas ya que se podría pensar que los procedimientos de la arquitectura no sólo tienen que

ver con la producción de un objeto, o mejor dicho, que las condiciones de producción *no son discernibles del objeto*. Quizás tienen que ver con estas relaciones que hay entre la ocupación de un lugar o la imposibilidad de abandonarlo; en definitiva las leyes que rigen la *habitación de y en* este lugar. Podríamos pensar que parte del trabajo también es analizar esas condiciones.

Producir objetos, fabricarlos, desecharlos, es un estilo de vida (la educación es el pasaje del ámbito materno doméstico al del Estado, un pasaje entre estilos de vida). El pasaje de Sebald como huésped transitorio por esta casa que está en ruinas, donde la gente vive de una forma en la cual se siente extraña (por eso lo del huésped de Derrida). Alguien se siente un extraño en su propia casa (¿cuál será la propia casa?), donde ya no pueden existir estas relaciones de causa-efecto discernibles entre las cosas que yo tengo, las cosas que yo hago, las cosas que yo soy, el propio ámbito donde hago esas cosas, como si todo participara de un mismo régimen. En el relato de Sebald aparece esta familia, los Ashbury, que hacen ciertas tareas, que no saben bien el sentido que tienen, que las perciben de algún modo inútiles y ellos incluso se sienten inútiles para la supervivencia, que tienen que ir abandonando partes de la casa, que van asistiendo al desmoronamiento paulatino del antiguo modo de vida. Esto establece una relación en la cual uno podría pensar que estas relaciones de alguien que habita un lugar, la lengua en la cual uno habita (la *lengua materna*, un tópico romántico), los lugares donde uno es alojado realizando un determinado trabajo, todas estas relaciones que no sé si son relaciones de productividad,

en el sentido de producir algo, son de circulación de bienes, de sujetos, de técnicas. Y esta circulación de bienes y de discursos, muchas veces parece que es, en el ámbito de la política la manipulación de hombres, en el de la educación la manipulación de técnicas. Por eso decía que iba a ir en contra del sentido de los presupuestos teóricos del taller que es analizar y producir objetos según consignas olvidadas que han devenido ideológicas. Habría que analizar este intercambio simbólico que se produce en la ocupación de los talleres, en la ocupación del edificio, en cómo ustedes son tomados como rehenes por la institución, en cómo uno es hospedado por la institución, qué pactos hay, bajo qué leyes de hospitalidad no escritas se halla el trabajo. Porque la relación causal que existe entre la idea del diseño y la de la forma de vida produce una imagen muy seductora de la división del trabajo. Entonces las relaciones que uno establece consigo, con lo que hace y con las condiciones que lo determinan *no pueden analizarse conjuntamente*. Quizás eso responde a un sistema económico, en el sentido tan amplio que tiene la palabra, de analizar la circulación de los bienes en el discurso económico que tiene la institución y en la economía en la cual estamos inmersos como mercancías, técnicas, autores, etc. Bueno, esto ya tiene una tradición en Occidente; ya tiene ciento cincuenta años... Marx pudo describir una *morfología del dominio*, a partir del concepto de trabajo y el análisis de la mercancía. Después lo voy a leer, pero hay un fragmento en este libro (en el de Michel de Certeau) que habla justamente del problema de lo que en este conglomerado estatal dentro de un sistema capitalista

con leyes de mercado y con profesiones liberales, se denomina *cultura*, o *intereses culturales*, o sea el grupo de las cosas que están fuera del sistema económico aceptado. Entonces actividades como la hospitalidad, el trueque o un montón de instituciones más que están afuera del sistema económico, son vistas como un problema etnográfico, como un problema de *diversidad cultural*. Todo lo que no puede ser reducido al sistema económico que prevalece entre nosotros, a los *instrumentos analíticos* de intercambio y producción de bienes y mercancías que se ha vuelto, digamos, hegemónico, es tratado como diversidad cultural lista para ser puesta en un limbo teórico en el cual sólo constituye una *curiosidad antropológica*. Michel de Certeau lo analizaba respecto a los gitanos, los emigrados, o los trabajadores inmigrantes. Está tratado bajo una mirada de perversa ingenuidad, como una diferencia cultural que tiene que estar subordinada, tiene que estar aislada y por supuesto amparada y protegida... Entonces allí dice que la hospitalidad, el trueque, los regalos, ciertas producciones de bienes y servicios están por fuera de eso. Estos relatos parecen autobiográficos, lo son en cierta medida para mí, en el sentido de que lo que estoy haciendo en los últimos dos o tres años, es tratar de trabajar en arquitectura, pero pensando que no hay *un sólo sistema en el cual pueda dotar de significado a todos los intercambios*.

Quizás mi problema es que, aquí y ahora, los intercambios están significados de una sola forma. La idea del diseño, la idea de que uno puede diseñar las cosas, de que puede fabricarlas y de que la subjetividad de uno respec-

to a estos procedimientos puede transparentarse como *lifestyle*, estilo de vida, o forma de vida. Por eso me gustaba el parágrafo de Sebald de esta familia que vivía así, algo que se lo percibe como una pérdida, una situación de ruina en la cual uno tiene miedo de encontrarse. Pero quizás es sólo el miedo a admitir la posibilidad de que existan *otras formas de significar estos intercambios*. La significación que provee el diseño es muy *subyugante*. Tiene un criterio bastante finalista y jerárquico. *Obedece* a una ley de causa-efecto sumamente ingenua al pensar que mi trabajo es el eslabón final de una cadena en la cual sólo yo puedo desplegar un saber adquirido muy específico. Este es un modelo mundial. Uno va a Europa, y se encuentra con esta política de una juventud que trabaja con subsidios estatales, diseñando cosas, siguiendo las especificaciones de encargos sustentables requeridos por una infraestructura cultural-gubernamental. Piensen en Le Corbusier, como relación paradigmática entre diseño y estilo de vida... su idea de la obra como *lifestyle*... la posesión de autos sport, los viajes dibujando ruinas antiguas, una conexión especial con el mundo de los políticos... Quizás la extraña figura de la habitación para la arquitectura pone en marcha estos discursos... Esta ilusión repetida que tiene el diseño como un intercambio que pudiera habitarse de un modo único, causal y transparente. Quizás la utopía del diseño es esa. La idea de que la producción de todos los bienes humanos aparezcan legislados bajo la figura de comisiones, encargos, siempre subordinados de unas necesidades sobredeterminadas por investigaciones académicas y financieras que dicen que *habría que hacer esto para resolver tal o cual*

problema. Quizás los presupuestos ideológicos actuales de la fabricación son *sólo una forma* de pensar el problema. Tal vez el problema sea simplemente formularlo o encontrarlo. Quizás lo que haya que fabricar es el problema...

Nuestro problema entonces, no radica en ponernos en el último lugar de esta cadena mental, pirámide política o moral constructiva que implica el diseño, sino habitar en nodos, enclaves, en lugares que hacen conexiones, que pueden *producir una red*. El libro de Michel de Certeau habla de eso, de la relación entre redes y enclaves. Enclave es esto; la hospitalidad que me ofrecen y que acepto, un lugar en el cual soy invitado, soy anfitrión o puedo ser tomado como rehén... Participo de condiciones en las cuales sólo puedo hacer movimientos respecto a otros. Me atrae la figura de la hospitalidad en este sentido, en pensar que el trabajo es *invitar a otro*. Puedo pensar que el objeto de mi fabricación es una invitación. La resistencia a esto no es casual; toda esta corporación democrática-liberal-tecnológica educa individuos urbanos para los cuales el trabajo siempre es una circulación de mercancías. Entonces el problema de que en todo intercambio también está el dinero... se volvió tan natural el pensar que el trabajo tiene que ser restituido con dinero. Está bien, ese es el esquema clásico de la economía, pero podría ser que fuera distinto, podría ser que uno pudiera *fabricar su propio dinero* (como ciertos intentos de un economista filántropo en Italia y en Holanda por parte del Atelier Van Lieshout). El trabajo podría ser tratar de horadar las bases de estos emplazamientos de subordinación entre un encargo, una técnica de fabricación, un obje-

to y un sistema de análisis consecuente con esto. Por eso parece difícil dentro de esta didáctica, dentro de estas relaciones de dominio, analizar este intercambio que aporta la hospitalidad. ¿Por qué se termina analizando solamente objetos? ¿por qué no se puede analizar estos *esquemas de invitación*? De hecho hay historias enmascaradas detrás de los objetos que se producen aquí. Son historias de relaciones... La figura del molde me parece interesante... hacer un vaciado... uno está alojando algo dentro de otra cosa, uno está siendo hospedado, está produciendo una relación en la cual el proceso de fabricación termina siendo un rehén del objeto en cuestión. Pero quizás eso se tendría que volver más radical, más extensivo... Nuevamente lo que habría que pensar es si uno puede *hacer un problema*. Si uno pudiera encontrar un problema, cómo lo podría inventar, no solamente como la *instancia final*. Porque si no aparece esta idea de la cadena de montaje en la cual hay que diseñar una aspiradora, hay que diseñar un barco, hay que diseñar una casa, cuando en realidad, uno podría pensar que hay enclaves, donde el trabajo tiene implicancias múltiples, y puede formar una red donde se pudiera discutir no solamente cuál es la aplicación de diseño necesaria, incluso si es preferible no hacerlo. Estas figuras que decía eran alegóricas: la lengua en la cual uno habita, la lengua materna, la patria, la casa, la casa en la cual uno es rehén, la casa en la cual uno puede entrar solamente si lo invita alguien de afuera, todos estos *enclaves* en los cuales estas relaciones de causa y efecto quedan suspendidas y en las cuales uno resigna, o restituye el control de los procesos. A mí me parece un desafío. Yo no hago edifi-

cios, pero me interesa la arquitectura, digo, el edificio no es el objeto final y fetichista de la arquitectura. Quizás la arquitectura no tenga que ver con hacer edificios, me lo planteo realmente... Quizás tiene que ver con la forma en que la arquitectura puede ser *alojada*, quizás es un problema de alojamiento, quizás es cómo convertir en *huésped* la arquitectura. En un libro que no traje, decía que uno no tiene que preguntarse *qué* es una obra de arte sino *cuándo* es una obra de arte. No determinar qué es algo sino cuándo está sucediendo y esto es la *cronología imposible* que desata la hospitalidad. Una cosa que sucede y no sucede a la vez. La hospitalidad es una invitación y la invitación es fabricar tiempo y me parece bueno pensar que uno puede también fabricar tiempo. Como en esta especie de sucesivos alojamientos, migraciones, guerras de rehenes... entonces, ¿la hospitalidad comparte la disponibilidad de una técnica?

Pero nos hallamos en una época muy fetichista. Una fetichización (que se corresponde con el carácter de mercancía), que precisa ser puesta en crisis por el análisis de la circulación de esos objetos entre las personas. Porque si no me pasa lo que ahora me está pasando: que es que yo vengo a decir esto a este lugar *en el que se vuelve significativo*. Por qué se vuelve significativo en este lugar, yo lo podría decir afuera... yo estoy afuera de esto también. De hecho ustedes en un momento van a estarlo, ¿o no? No digo solamente de la facultad, hablo del sistema institucional, que empieza en la escuela-facultad, pasa por la sociedad central, y también por la AFIP y las AFJP, pasa por todos los lugares sobre los cuales las profesiones liberales están estructuradas. Por eso quizás la arquitectura no tiene que ver con los

edificios y tampoco tiene que ver con los arquitectos. Quizás solo tiene que ver con la *educación*. Ahora, las oportunidades que puede otorgar ésta son, por lo menos, inciertas. Es algo que yo me pregunto: ¿tengo que diseñar cosas? ¿Puedo encontrarlas? ¿Puedo invitar a otros? ¿Puedo decir que hay algo que es mejor *no hacer*?

Quizás la hospitalidad es un intercambio bastante invisible en el cual uno está involucrado. Uno cuando entra acá, cuando le dan la libreta, ya está involucrado en un sistema hospitalario del cual no se habla pero existe, hay determinadas reglas... como si uno pudiera pensar que hay un análisis en el cual hay muchas sustituciones posibles. Uno podría pensar respecto a la palabra arquitectura bastantes más cosas de las que uno puede pensar ahora. Uno puede ir alojándose y permitiendo a la vez alojar a la arquitectura dentro de otro sistema de intercambios. No deja de ser arriesgado. Tanto como para la gente que se va quedando en una casa que se va ocupando y deshabitando, que se va cayendo a pedazos. Quizás tiene ese riesgo. Quizás aquí, en esta *casa de estudios*, eso también sucedió de alguna forma. Pero me parecía interesante ahora que fueron las elecciones pensar que el análisis tiene consecuencias políticas en ese sentido. Tiene consecuencias políticas que uno podría pensar en análisis muy concretos de cómo circulan las cosas acá adentro o cómo circulan las cosas respecto a la vida privada de uno.

La imagen que se tiene del arquitecto o del artista es, dentro del esquema de la división del trabajo, la del jefe teórico de un supuesto conglomerado de producción. La figura de las redes o de los enclaves sugiere dotar de he-

herramientas morfológicas a una tarea analítica que enfrente a la división del trabajo subyacente a estas prácticas, en las cuales hay *unos que legislan, otros que administran y otros que diseñan*. Esta conjunción de textos trata de otorgar material para esas herramientas. Pensar cómo las condiciones del trabajo pueden ser pensadas y cómo eso va a cambiar totalmente el trabajo. Era eso. Nada más. Si quieren preguntar algo... De éste no leí nada (muestra el de Rousseau) pero es parecido a éste... (señala el de Sebald) Parece que Rousseau tenía trastornos digestivos, se ponía ansioso, no podía dormir y entonces lo que hacía era pasear, pero el paseo era una actividad filosófica. Para él su actividad primordial era pasear. Pasear era ir encontrando plantas, piedras, hospitalidad, lugares inaccesibles, accidentes... un itinerario geográfico que a él le parecía una digresión respecto a su tarea, pero se convertía en el alojamiento de su tarea principal. Entonces entre el paseo y el alojamiento... atravesar caminando la parte más desolada de Inglaterra, producir digresiones en el medio de digestiones, ser alojado, socorrido, o implicar al hospedaje... quizás son figuras que están enmascaradas, pero quizás sería bueno pensar cómo hacer un análisis de eso.

Florencia: Yo estaba pensando como para mí, en realidad, si se puede hacer eso desde un lugar que es como una casa en ruinas. Pienso si hay que quedarse en las ruinas como un rehén de esos objetos o de esos lugares, o quizás, si es necesario irse de ese lugar. Es algo que me pregunto yo, quizás más como "alumna". No sé si acá adentro de este sistema se puede hacer un trabajo así, es medio difícil...

Mauricio: No. ¿Por qué? Quizás ahí tenés una idea, por ejemplo cuando decís soy rehén de los objetos. Es verdad, se tiene una relación de rehén con los objetos, ahora, acá. Pero a la vez no me parece que sea imposible, me parece que lo hacés de alguna forma. Establecés otro tipo de intercambios con otra gente, estás produciendo estas charlas, es una figura emblemática. Ustedes invitan a gente que viene a hablar, o a leer cosas, cosas que están leyendo y las traen acá y las leen. Es eso, quizás es eso... decís: es imposible. No, si ya lo estás haciendo... Digo que eso no es accesorio, eso es parte del intercambio en el sentido de que estás haciendo un intercambio que es totalmente distinto al intercambio que se produce acá, por el cual tenés que tener un número, tenés que estar registrado en un lugar, como docente, tenés que hacer determinados trámites, y si no hacés todos esos pasos no podés estar acá. Pensándolo más seriamente, por ejemplo en esta cátedra todo el mundo fue entrando por un sistema hospitalario, no hubo un concurso en el cual te sometiste a un jurado, te fue invitando gente...

Florencia: Somos tus rehenes.

Mauricio: No, porque yo ahora no estoy...

Florencia: De un sistema. Nos invitó una persona, pero quedamos como rehenes del lugar.

Mauricio: Bueno, pero pensá que la facultad se sostiene por este sistema de hospitalidad no reconocido. Vos podrías hacerlo en otro lugar, podrías hacerlo en tu casa y sería factible. Es una aspiración que yo tengo... de hecho creo que ya lo hago...

Marina: Pero de todos modos si lo hacés en otro lugar no es lo mismo, es otra cosa. En realidad lo que yo no me imagino es hablar de los objetos de la Facultad fuera de la Facultad. Una cosa es hablar desde afuera, pero afuera de la Facultad no hablás de la Facultad.

Mauricio: Puede estar bien eso. Puede ser que montés esto fuera de la facultad y eso tenga una recepción totalmente distinta, aunque sea lo mismo, en otro lugar es totalmente diferente. Por ejemplo Le Corbusier no fue a una escuela de *arquitectura*, estudió bajo la figura de un *guild*, *trade* o *gremio* relojería, después fue al estudio de alguien, trabajó, se aburrió... después fue a... viajó en el medio. Hoy eso resulta impensable. Decir "quiero saber arquitectura", implica alojarse en alguna institución..., vos podrías hacer como Rousseau, alguien que camina, recuerda, pasea y escribe... Para una generación de arquitectos que pasaron por una escuela de artes y oficios viajar era parte del aprendizaje, y ser alojado por alguien, fundamental. Behrens alojó a Le Corbusier...

Mauricio: Quizás eso habría que analizarlo porque es un problema realmente político; hoy ya no existe aprender en algún lugar que no proporcione un *título habilitante para ejercer la profesión*, por lo menos no acá.

Marina: Pero hay gente que lo piensa así.

Mauricio: Bueno, puede ser una fantasía que se sigue sosteniendo. Ahora ya no se produce ese intercambio, se produce otra circulación, quizás se institucionalizó un circuito informal con remembranzas de aquel taller de

diseño muy actualizado, como alumno y docente, y estudio privado y becas con viaje incluido a USA o Europa. Se piensa que las cosas podrían ser distintas y *quizás ya lo son*. ¿Por qué hay que tener un título habilitante? ¿Por qué hay que estar afiliado a la Sociedad Central? ¿Por qué tengo que hacer *estos* concursos? ¿Qué implicancias estéticas y políticas tiene todo esto? Que tiene consecuencias sobre el trabajo estoy seguro...

...Pero, como dice Michel de Certeau, lo que está alejado del *mainstream*, de la economía formal, está totalmente fuera del sistema de intercambio. Quizás pensar cómo eso afecta el concepto de obra, ¿por qué uno tiene que pensar que *al final* y sobre todo *al final y después de todo* lo único (o lo último) que se puede hacer es un edificio? No les recomiendo que se lo compren (es muy caro), pero va a salir un libro muy importante del historiador y crítico oficial del establishment (esto no lo graben)... Cuando yo entré en la facultad promovía lecturas de Foucault y Teyssot, era alguien que podía pensar ciertos desplazamientos, analizar ciertas formas de producción, y en esa época había sacado un libro muy interesante que se llamaba *El umbral de la metrópolis*, que era sobre los procesos de formación de Buenos Aires, pero vistos desde lugares tales como la gestión política del puerto, o la electrificación de la ciudad. Bueno, ahora es un crítico oficial, pero oficial del Estado, napoleónico diría, y no es casual que el último capítulo registra a los arquitectos jóvenes "altamente profesionalizados" que "construyen edificios sobrios, modernos y elegantes..." para mí resulta decisivo alguien que dice "aquel que no supera la prueba de la realidad

está afuera”, esto es importante, porque constituye uno de los emblemas más caros al sistema educativo, “estudien, acumulen, porque en un momento va a suceder algo que es la realidad, y tienen que estar preparados”. Es ridículo porque la realidad está sucediendo ahora de la forma en que ustedes están haciendo las cosas que están haciendo. Esto termina teniendo un carácter reaccionario, “la arquitectura es un edificio construido”. ¡No! No es sólo eso, no es sólo un edificio construido. Una imagen de esto sería la arquitectura como *una maqueta apoyada sobre el libro de firmas de visitantes ilustres dentro de un pabellón dedicado a la historia del Estado-Nación en una feria internacional*, algo tipo Bismarck, la famosa figura de *lo dado*, un auténtico fragmento de *Realpolitik*. ¿Qué es la arquitectura? Es la presencia máxima, una idea construida, es la idea más real y por lo tanto más metafísica de Occidente, como un objeto que era una idea y ahora está hecho, y es una idea y un hecho, y su presencia es ante todo *total e inapelable*. Pareciera que la arquitectura termina articulándose sólo en un momento final y supremo. Yo no hago edificios, pero estoy interesado en la arquitectura.

Todos ustedes se están formando la idea de que en un sistema arquitectónico las cosas están ordenadas jerárquicamente. Tienen que estar sojuzgadas. Esta metáfora constructivista precisa una base en la que se van acumulando conocimientos diversos hasta que en lo alto “es un edificio”. Yo quiero desplazar esta figura constructivista de la pirámide. Prefiero el paseo digestivo de Rousseau, o el error de Sebald, donde por el relato alegórico todo se desmorona: se desmorona la costa, no se sabe dónde está el agua, dónde la tie-

rra, las iglesias se van hundiendo pero sus torres permanecen aún de pie.

Todo esto me hace acordar un poco a Loos cuando decía que había que hacer una *unión en contra de la fantasía*. Loos hablaba todo el tiempo en contra de *controlar totalmente las variables de un enclave*. Entonces, esto de Loos, la unión contra la fantasía, es como el sueño del paseante solitario, la travesía que no tiene ningún orden y en la que se recogen cosas que han ido quedando abandonadas. Para terminar hay una canción de Suárez que ahora no me acuerdo, pero que dice *mucha gente dejó cosas tiradas / veré qué puedo hacer*.

Florencia: Va pasando por una colina donde mucha gente ya pasó y va a ver qué puede hacer con eso...

Mauricio: Claro, la pregunta no sería “¿de qué forma tengo que hacer eso?” o “¿cómo tengo que hacer eso?” sino “¿qué hago con lo que encuentro?”. El paseo tiene esa idea de ¿qué hago con eso que encuentro al paso, que tiene algo de imprevisible? ¿Soy rehén de eso? ¿A qué ley de hospitalidad me acojo con las cosas que van apareciendo? Uno puede pasear, puede leer, puede ser alojado, uno puede no tener casa, puede no tener profesión, puede no tener patria, quizás es una condición bastante extrema, pero es una condición que de hecho existe, y de hecho existe la condición reversa, “profesión, casa, patria, propiedad”. Yo no tengo casa, no creo que la tenga (soy lo que se dice un *sofa surfer*), también tiene que ver con la propiedad, la relación de propiedad que uno cree o dice tener con las cosas que fabrica o habita. Eso implica una idea de autor, una idea de obra, de qué

es propietario uno, ¿uno puede ser propietario de las cosas? Yo creo que no, porque las cosas no son de alguien. Uno no tiene propiedad sobre las cosas, quizás sea una idea de la economía clásica, de los últimos 300 años, la de que la propiedad es muy precisa, que uno puede decir "esto es mío". Yo no sé si se puede decir que esto es de alguien, si este lugar es mío. Si este lugar es mío preciso de otro para que me lo haga reconocer como mío, *pero yo sólo no lo puedo decir*, yo no puedo decir "esto lo hice yo", de hecho ustedes no lo pueden decir, ustedes no pueden decir "yo hice esta maqueta". Quizás tienen que decir "yo en realidad fui alojado en tal obra e hice algo dentro de eso, hice un paseo hasta tal lugar, encontré tal cosa, puedo hacer tal otra, y ahora tengo esto, y es tanto de Le Corbusier, como de Roberto Lombardi, como de Marina Zuccon, y por qué no, también mío"... Entonces las responsabilidades se dividen, se juntan y se dividen, y la propiedad sobre algo se vuelve algo bastante incierto. Es gracioso, porque la economía clásica se apoya sobre el dinero y el dinero no es de alguien, es la ilusión sobre la que está asentada la economía: "yo tengo dinero". El dinero es el sistema más abstracto que hay. La propiedad es un sistema igualmente abstracto, pero parece que no porque está afincado sobre una

idea de posesión, de subordinación, pero es lo mismo que el dinero, con un esfuerzo se puede reconocer su valor de representación. Entonces, ¿por qué no se piensa en términos económicos la arquitectura? No en términos de la rentabilidad del objeto que estoy produciendo, sino en el sentido de los intercambios que atraviesa, de los sistemas de propiedad por los cuales tiene que pasar, o los sistemas de autoría que tiene que designar. En ese sentido una cosa muy chica se empieza a diseminar y termina desmoronando todo, pero uno convive con palabras y las palabras son fáciles de decir, de leer (esto es un ejemplo). Todo el tiempo parece como si uno estuviera sobreentendiendo todo. Ésta es una tarea crítica que la facultad en algún momento no pudo continuar. Por eso siempre aparece esa figura tan cómica e irritante de los convenios y la articulación entre el Gobierno de la Ciudad, la Facultad, las empresas, los estudios de arquitectura, etc... que conserva una idea de obra y de autor bastante precisa que es la que termina diciendo "usted no es arquitecto hasta que no tenga una obra construida". ¿Una obra construida? ¿Y por qué no la construcción de la obra? O lo que decía Loos, la arquitectura también es destruir la arquitectura... Bueno, basta, porque si no me engancho y sigo...

<p>Marta y Víctor Zavalía coleccionan ramona</p>	<p>Alicia Messing se suscribió a ramona</p>
--	---

Cómo ser consecuente como un chupamedias con las categorías de uso diario

Lecturas de Pío Torroja (m777)

Pío Torroja: Voy a leer lo que estoy leyendo últimamente. Se me ocurría, un poco formalmente, ponerle un nombre a cada lectura, a cada pequeña lectura, algo constructivo para la materia Morfología. Trataré de hablar sobre conceptos básicos de morfología: el plano, el volumen y la línea. Y cada uno trato de definirlo mediante un fragmento de texto, ese sería el juego. Vamos a hacer así (acomoda los libros en orden).

Esto es el plano, pueden ponerlo con mayúsculas, minúsculas y también en cursiva, dice: "Qué es un campo...?", está en un libro de Agamben, se llama *Medios sin fin*, cómprenlo, se van a divertir, se pueden llegar a amargar también, en fin, esto trataría de explicar lo que es el plano, lo que puede ser el plano, lo que nosotros llamamos *plano*, lo que me interesaría pensar como plano, pero en el sentido morfológico que tal vez usen en la cátedra: plano, volumen y línea.

"Lo que tuvo lugar en los campos supera de tal forma el concepto jurídico de crimen que con frecuencia se ha omitido sin más la consideración de la específica estructura jurídico política que en tales acontecimientos se produjeron. El campo, aparece así sólo como el lugar en el que se ha realizado la más absoluta conditio inhumana que se ha dado nunca en la tierra, esto es en último término lo que cuenta tanto para las víctimas como para la posteridad. Aquí vamos a seguir deliberadamente una orientación inversa, en lugar de deducir la de-

finición de campo de los acontecimientos que allí se produjeron vamos a preguntarnos: ¿qué es un campo? ¿Cuál es su estructura jurídico-política, la que hizo posible que pudieran ocurrir tales acontecimientos? Todo esto nos conducirá a considerar el campo no como un simple hecho histórico o una anomalía perteneciente al pasado, aunque eventualmente siga estando presente todavía, sino, y esto es lo que me interesaba, en modo alguno, como la matriz oculta, el nomos del espacio político en el que aún vivimos." Nomos es en griego algo así como ley. El campo sería la ley del espacio político en el que aún vivimos.

Salto así, brutalmente, es todo muy interesante pero yo leo muy mal, y tampoco es para leer todo. Voy a seguir por cualquier lado, dice:

"El campo es el espacio que se abre cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla." En el estado de sitio se expresa el estado de excepción, el Estado, la Nación o el gobierno sacan el estatuto jurídico al lugar en el que se da el estado de sitio, o sea, que la ley puede actuar fuera de la ley, la ley era un lugar sin ley dentro de sí. *"El campo es el Estado que se abre cuando el estado de excepción, el estado de sitio empieza a convertirse en regla. En él, el estado de excepción que era esencialmente una suspensión temporal del orden jurídico adquiere un sustrato especial permanente, que como tal se mantiene sin embargo fuera del orden jurídico normal."* El estado de sitio que presupone el campo, que es permanente, dice, es puesto al margen de las reglas del derecho penal y del derecho penitenciario con las que ni entonces ni después

tuvo nunca nada que ver. Esto es interesante, este lugar queda totalmente afuera del derecho, pero dentro del espacio soberano del Estado. O sea, el campo no está regido por las leyes penitenciarias, todo lo contrario de lo que parecería.

*"Es menester reflexionar sobre el estatuto paradójico del campo en cuanto a espacio de excepción: es una porción del territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero que no por eso es simplemente un espacio exterior. Lo que en él se excluye es, según el significado etimológico del término excepción, **excipere**, sacado fuera. Lo que se excluye es incluido por medio de su propia exclusión. Pero lo que de esta forma queda incorporado, sobre todo en el orden jurídico es el estado de excepción mismo. El campo es pues, la estructura en que el estado de excepción sobre la decisión de instaurar en la cual se funda el poder soberano se realiza de manera estable."*

No sé si leo mal o acá hay un problema, pero la cuestión sería que el estado de excepción se vuelve estable. Dice: *"si la esencia del campo consiste en la materialización del estado de excepción y la consiguiente creación de un espacio para la nueva vida como tal, tendremos que admitir entonces, que nos encontramos virtualmente en presencia de un campo cada vez que se crea una estructura de esta índole, con independencia de los crímenes que allí se hayan cometido y cualesquiera que sean su denominación y peculiaridades topográficas. Tal campo es, pues, el estadio de Bari, en el que en 1991, la policía italiana amontonó provisionalmente a los inmigrantes clandestinos albaneses antes de devolverlos a su*

pais, como el velódromo de invierno en que las autoridades de Vichy agruparon a los judíos antes de entregarlos a los alemanes, o las zonas d'attente de los aeropuertos internacionales franceses en las que son retenidos los extranjeros que solicitan el reconocimiento de refugiados. En todos estos casos, un lugar aparentemente anodino, delimita, en realidad, un espacio en el que el orden jurídico normal queda suspendido de hecho y en donde el que se cometan o no atrocidades no es algo que dependa del derecho, sino sólo del trivismo y del sentido ético de la policía que actúa provisionalmente como soberana." Este es un esquema del plano.

Luego el volumen:

Este texto es más difícil de leer porque es un libro que habría que leerlo todo de corrido. Se llama *La obra del arte*, es de Gerard Genette, y es una investigación acerca de qué es una obra de arte, por ejemplo, si es un libro, lo que se preguntaría es, del libro, cuál es la obra de arte: ¿este libro que tengo yo? ¿Todos los libros? ¿Los escritos originales? O, ¿cuál es la obra de arte que es este libro? Cuándo es o dónde está serían preguntas más pertinentes. Ése es, más o menos, el tema de este libro; intentaré relacionar un pasaje con la idea de volumen en morfología, y cómo es que usamos la palabra *volumen*, como por lo menos yo usaba la palabra acá en la Facultad de Arquitectura. En principio una idea de cosa, una cosa palpable, un volumen, algo que se puede agarrar o tocar; y al mismo tiempo una figura dentro del campo visual. El capítulo que leeré se llama *el estado conceptual* y esta parte se llama *del objeto al acto*. Trata de analizar

qué son los ready-mades de Duchamp y decide por varias razones tratar de explicar el ready-made a través del *bottlerug*, que es el portabotellas. Es un aparato que se usaba antes para secar botellas:

"Se puede explicar en líneas generales semejante objeto de dos formas que en absoluto tienen, salvo metonimia, el mismo sentido. La primera, ilustrada entre otros por Arthur Danto, dice que ese portabotellas constituye la obra en cuestión, o que ésta, la obra, consiste en aquel portabotellas. La otra sostenida más frecuentemente pero de forma más evasiva sostiene que en este caso la obra de Duchamp no consiste en ese portabotellas del comercio, sino en el acto, o como se dice también de forma más expresiva, en el gesto de proponerlo como obra de arte. Para percibir mejor el matiz, supongamos que esa propuesta cobrara la forma de una declaración explícita como 'propongo ese portabotellas como obra de arte'. Según la primer teoría, se asiente a la declaración y se define el objeto portabotellas como vuelto una obra. Según la segunda, no se ve en el portabotellas sino una ocasión o un soporte, y se define como una obra la propia propuesta". El urinal de Duchamp titulado *Fuente*, es de 1914; él manda a una exposición un objeto banal de uso corriente. Entonces el problema sería dónde está esa obra de arte; ¿es el urinal o es el acto de llevar esta cosa al museo? Bueno, a este enigma lo llamo volumen.

"Del acto a la idea: Sabido es que la escultura invisible de Oldenburg ya citada fue calificada de conceptual por una autoridad de la ciudad de Nueva York. En junio de 1969 Robert Barry

envió para una exposición en Seattle una contribución reducida al objeto de este mensaje, y el mensaje es 'todo lo que se, si bien no pienso en ello en este momento. 13.36 hs 15 de junio de 1969, Nueva York'. Ésa es la obra. En diciembre del mismo año, el mismo artista organizó en la galería Art and Project de Amsterdam una 'exposición' que consistía en este aviso colgado en la puerta de la galería: 'durante la exposición la galería permanecerá cerrada'. En 1972 Chris Burden se hizo encerrar en un saco y depositar, ignoro por cuánto tiempo, en una autopista californiana. Esta obra se titulaba sobriamente 'Deadman', pero por fortuna no se cumplió tan siniestra promesa."

Por último un esquema del concepto de *línea*: Éste es un libro de James George Frazer, *La rama dorada*. Es un libro muy divertido, muy largo, muy difícil de leer porque es muy largo y un tanto acumulativo, es un libro sobre cómo la evolución del pensamiento racional a través de la historia se fundamenta o hace pie en las oscuras aguas de la magia y el tabú. Es un libro que trata de explicar el paso de la magia a la religión. Es muy divertido porque empieza tratando de estudiar un tema totalmente particular, y bueno, deriva en un análisis por demás general.

Veamos qué es lo que podemos entender por *línea*. Este capítulo se llama *objetos tabuados*, no sé cómo está traducido, tabuado viene de tabú y este se llama *tabú sobre los anillos*. Voy a empezar desde este punto, dice:

"Esta superstición está extendida a todo el tiempo de la preñez. La gente cree que si ella hiciera nudos o trenzas o alguna lazada, la cria-

tura será por ello constreñida o la mujer quedará ligada cuando llegue el momento. Es más, en algunas de ellas, se exige el cumplimiento de la ley tanto al padre como a la madre del nonato. Entre los dayacos marinos ninguno de los padres puede atar nada con cuerdas ni hacer nudos durante el embarazo de las mujeres. En la tribu tombulú, del Norte de Sélebe se efectúa una ceremonia durante el cuarto o quinto mes del embarazo y después tiene prohibido el marido entre otras muchas cosas hacer cualquier clase de atados y sentarse con las piernas cruzadas. En todos estos casos creemos que la idea es que el atado de un nudo podría como dicen en las indias orientales, ligar a la mujer, o en otros términos retardar o quizás impedir su parto o prolongar su puerperio.

En Roma había un tabú que prohibía llevar anillos salvo que estuvieran abiertos para los sacerdotes y tener en sus vestiduras ningún nudo. También hemos visto que un hombre tomaba se abstendrá no sólo de hacer nudos y lazadas sino también de cruzar las piernas durante la gravidez de su esposa.

Se ha creído que el efecto mágico de los nudos en impedir y obstruir la actividad humana se manifiesta en el casamiento no menos que en el matrimonio.

El poder maléfico de los nudos puede manifestarse también en la imposición de enfermedades y toda clase de desgracias. Así entre los oz del Oeste de África un hechicero imprecará a su enemigo y haciendo un nudo en un tallo de hierba dirá: 'he atado a fulano de tal en este nudo, caigan todos los males sobre él. Que cuando vaya al campo le muerda una víbora, que cuando vaya de caza le ataque una fiera hambrienta, que cuando haya una tormenta lo parta un rayo, que sus noches sean malas'. Se cree que el nudo del hechicero ha atado la vida de su enemigo".

El plano, el volumen y la línea. Éste es el juego:

¿Quieren preguntar algo? ¿Quieren que lea de vuelta alguno?

Marina: Podría ser como la ley, el arte, la religión. ¿Por qué la ley, el plano...?

Pío: Ah, pero es una relación que hacés vos. ¿Por qué relaciono el plano con el estatuto jurídico del espacio?

Marina: Me llamaba la atención que los tres estaban relacionados con cosas tan distintas.

Pío: Es muy sencillo, la intención es tratar de pensar en cualquier extremo de cosas muy comunes. Todos hablan del plano, está en la mesa, o el campo... en el sentido que es un lugar donde se inscriben cosas, puede ser una hoja de papel o también el terreno donde se construye un edificio, ese plano plantea una pregunta sobre el estatuto del espacio. El plano es un emisario de un régimen político del espacio; una jugarreta temporal sobre la presencia permanente de una autoridad, de un Estado. El mismo problema aparece en las maquetas. Me parece interesante hacer ese corrimiento: lo que llamáis plano tiene un estatuto que es otra cosa que el morfológico y uno no puede desvincularlos tan fácilmente.

Yo quería traer este mini-modelo de morfolo-gía (que no es eficiente para el manejo de la disciplina arquitectónica, y sin embargo es un sistema como cualquier otro, pero no lo recomiendo), donde cada término abstracto en realidad tuviera ciertas ligazones conceptuales o concretas con otras cosas que las morfológicas. Absurdas o complicadas, pero relacionadas de alguna manera; también ligazones moralmente inevitables.

Desde cuando dice: "*Todo esto nos conducirá a considerar el campo (podríamos poner el plano) no como un simple hecho histórico o una anomalía perteneciente al pasado, aunque eventualmente siga estando presente todavía, sino, en algún modo, como la matriz oculta (yo no sé si la palabra es oculta), el nomos del espacio político en el que aún vivimos.*", estos incómodos desvíos pueden estar implícitos en nuestra palabra *plano*. Los límites del plano,

¿por qué un plano es uno y no es otro? O, ¿dónde termina un plano? Cuando decís todas estas cosas, ¿qué estás diciendo? Y lo mismo pasa con la idea de objeto, es difícil saber a qué nos referimos en general cuando hablamos de objeto, pero el modelo de objeto que traje es el de un objeto que no podés agarrar, digamos ahora sí que se oculta. Un problema que podría ser morfológico en un sentido corriente es cuando se cruzan dos líneas y hay toda una especie de predisposiciones acerca de cómo se tienen que cruzar, por ejemplo en las cátedras de morfología o en diseño (agarra el libro de Frazer). Me parecen predisposiciones muy razonables para el trabajo diario. Mi pregunta es qué hace la morfología con estas predisposiciones *mágicas*, que son, de qué están hablando las categorías morfológicas, ¿cómo podés circunscribirlas o de qué manera podés recorrerlas?

Cómo ser consecuente como un chupame-dias con las categorías de uso diario. En un momento cuando se quiere ser realmente consecuente con alguna categoría, la que sea, y realmente se llevan adelante sus desviaciones y consecuencias, va a terminar en un gag, un ridículo, pero me parece que quizás sería divertido. Ser coherente entonces es ser muy gracioso.

Manejás muchas categorías para ponerlo en términos teóricos. Manejás categorías que constituyen perfectamente problemas políticos sin mucho esfuerzo, y, ¿qué pasa con eso? Pasa de largo. O manejas categorías artísticas y, ¿a dónde te lleva eso?

Hablemos de la presencia de la superstición en las categorías morfológicas. De la línea, que no se puede cerrar en un círculo.

Por ejemplo (si tienen un papel lo dibujo porque es muy gracioso), cuando yo estudiaba era así: había una esquina que no podía ser así, la esquina no puede doblar de manera continua, tenía que venir una ventana acá y después el plano seguía por ahí, y no era el canto de una pared, era así, para mucha gente era así, o cosas por el estilo. Es similar a la idea de superstición.

Marina: Sí, te decían que no lo hicieras por superstición...

Pio: No, te daban una explicación teórica, pero te decían: “esto es un sistema constructivo más antiguo, éste es un sistema de repetición moderno, bla, bla, bla”. Bueno, sí, parece razonable en principio, como cualquier sistema de restricciones plásticas, pero era igual de preventivo que lo de los nudos porque esto suponía la existencia de una especie de construcción racionalizada que no existe en esos términos. Digamos, por ejemplo, en Baliero lo construís pero con ladrillo, con el cual este tipo de restricciones morfológico-constructivas no tiene mucho sentido. Funciona como la superstición: voy a prepararme para cuando sea así, *llamo* a la racionalización como si ella escuchara. Es lo mismo en el caso del nudo de la embarazada: se lo desatamos para que el niño salga, que no haya nada que lo impida ni anatómica ni analógicamente, esto sería como que no haya nada que impida la racionalización de la construcción. Pero esto no tiene nada que ver con la racionalización de la construcción. Por otro lado me pregunto si la sofisticación del trazo ahora, en la Facultad, no responde a un sistema de pensamiento pre-racional o supersticioso.

En cuanto al *espacio* para mí es todavía más complicado, y también puede ser gracioso en algún sentido, la idea de que todos decimos que hacemos arquitectura cuando nos referimos al diseño, la documentación o la construcción de un edificio. Entonces, ¿está el edificio apoyado en una hoja de papel? ¿Está en un espacio? En la hoja de papel me interesa el nivel de abstracción, por eso di clases en la facultad. Pero, ¿cuántas capas de abstracción hay en eso? ¿Dónde se apoya un edificio? Ésta sería la pregunta, ¿se apoya en el campo? ¿En el plano? Pero es un plano jurídico-político también, principalmente.

Hay formas en las que se puede trabajar y congelar convenientemente esas preguntas. Supongo que en algún momento habrá pasa-

do eso en la Universidad, una especie del hiperdesarrollo de lo que la gente decía que era política, pero que en un momento, en el caso de la Facultad de Arquitectura, se hizo necesario poner la mirada en el interior de la disciplina, que ahora resulta ser un tipo nuevo de politización. Tal vez fue como si se pensara: *no pensemos más en esto porque no podemos hacer nada*, pero al congelar la pregunta como una hipótesis de trabajo, como una facilidad para trabajar, esa pregunta va a volver, porque al final, ¿dónde se ponen los edificios? ¿Dónde apoyan los edificios? Me parece que en la facultad se tendría que discutir acerca del estatuto del espacio, en términos jurídico-políticos. Digamos que se hacen planes urbanos con una impunidad total. Yo he visto cátedras que han dado el programa de comisaría, por ejemplo, u hospitales. No digo que no se pueda hacer, digo que por lo menos hay que permitir el humor para que esa pregunta no quede reprimida. Puede ser que esa pregunta quede entre otras preguntas, pero me parece que reprimir esas preguntas es en vano porque van a volver. Y puede ser que vuelvan de maneras que nadie espera. Me parece interesante la posición de morfología al respecto de algunos de estos problemas. En realidad me parece que la materia Morfología está en una posición muy privilegiada en este momento en la facultad, mucho más que Historia y que todo eso que en un momento tenía cierto interés. Porque me parece que las cátedras de diseño funcionan como cátedras de morfología, y las cátedras de morfología quedarían entonces en la posición de las cátedras de teoría. Entonces habría que ver cómo funcionan las cátedras de arquitectura que tradicionalmente estructuran la carrera y el ánimo. Me parece que está funcionando casi exclusivamente en problemas morfológicos el núcleo de Facultad de Arquitectura que son las cátedras que en algún momento se llamaron de *diseño*, y en ese sentido me parece que la materia Morfología estaría en una posición privilegiada, y también en una posición crítica. Pa-

rece que habría que discutir cuál es el modelo de las categorías morfológicas cuando se habla de plano, de volumen, espacio, de construcción, de fondo y de figura.

Roberto: Más que discutir las sería armar un debate institucional.

Pío: No se lo planteo a las autoridades, ¡ se los digo a ustedes! Creo que habría que pensarlo, discutirlo en términos teóricos, no creo que se pueda institucionalizar eso.

Roberto: (...)

Pío: Quizás es muy efectivo para la facultad de arquitectura suspender esas preguntas. Es lo que la hace funcionar. Vos después salís y vas a un estudio y no vas a estar preguntando eso. Tampoco sé si es necesario para un arquitecto, pero me parece que en la arquitectura están implícitas esas preguntas.

Ari: Hay una operación de estos tres libros. Hay una operación que los une que es traerlos a un campo jurídico-arte-religión.

Pío: Tu pregunta sería: ¿cómo llegar desde tu trabajo a la superstición?

Ari: Claro, como si yo a través del nudo pudiera pensar qué superstición implica eso. No sé si uno lo puede hacer.

Pío: Habría que ver si la arquitectura es un oficio.

Ari: Yo tenía como una imagen de Duchamp. La convención que implica el arte hace que una cosa cualquiera inmediatamente pueda ser parte del arte, pero al estar adentro pasa a tener las mismas relaciones. La pregunta es si se puede tener conciencia de estos fenómenos.

Roberto: En todo caso si la pregunta sería de qué manera se vuelve reflexivo el trabajo. En

los proyectos del '70 los problemas tenían bastante que ver con eso, los sujetos parecían ser capaces de pensar, pero los trabajos no daban cuenta mayormente de la forma en que los sujetos venían pensando.

Pío: Quizás eso es pensando en los términos de que hay un sujeto y de que hay un trabajo. Quizás yo pienso que no se podría pensar así.

Roberto: en todo caso, hay una tradición en donde sujeto y trabajo están más o menos divididos. Habría que hacer un trabajo sobre eso.

Pío: ¿Como en el problema de la autonomía del arte?

Ari: Yo estoy de acuerdo con que sujeto-trabajo no está dividido. Hay una relación directa entre pensar algo. Inmediatamente se ve afectado por eso que estás pensando.

Pío: Si están enfrentados es porque alguna relación tienen, no son indiferentes. Si el sujeto estuviese fuera de los procesos de reflexión de la disciplina, la pregunta sería qué o quién es el sujeto de esa disciplina, una idea atractiva para una crítica de la categoría de autor. Pero en el momento en que establecés esa división es porque hay una relación y la objetividad del trabajo sólo existe en la esfera subjetiva, como dice Ari.

Ari: ¿Qué relación hay entre el pensamiento supersticioso y el nudo? Me parece que hay una relación, están unidos...

Pío: Ligados

Ari: El pensamiento en sí deja al nudo, con lo cual volver consciente esa relación...

Pío: Igual habría que pensar si el momento de conciencia es un momento que viene, es algo que aparece en un momento. El otro día Alberto Delorenzini contaba que hay una novela

de Stephen Krane que se llama "La roja insignia del valor", un tipo que lucha en la guerra civil y todo sucede adentro de la batalla. Bueno, todo lo que piensa él cuando va a ir a la batalla, etc. Nadie entiende nada, humo, gente muerta, unos corren para un lado, unos que vienen dicen: "ganamos", otros vienen y dicen: "perdemos", el tipo corre, vuelve, ataca. Bueno, la novela es toda esa confusión de la guerra. Pareciera que termina en un momento donde el tipo sube a una especie de colina, donde están los generales viendo la batalla desde arriba. Y el protagonista comprende de un golpe, ahí entiende todo. El problema sería si el advenimiento de la conciencia tiene una estructura dramática o es otra cosa.

En todo caso mi pregunta es más torpe: ¿podemos pensar la política desde la arquitectura ahora? Después del ready-made, ¿se pueden hacer maquetas? ¿Será la candidez de las maquetas lo que les gusta hoy a los artistas? No sé, ¿qué son las maquetas después del ready-made? Son muy banales en este sentido las preguntas, pero podemos prever que van a volver porque están congeladas.

Roberto: En general yo creo que el tema es: ¿en qué forma vuelven las preguntas cuando vuelven? Yo pensaba en lo del ready-made. Lo del ready-made tiene como esa cosa de que evidentemente no funciona igual el ready-made ahora que hace 40 años, y hay algo que la convirtió en política didáctica e inclusive académica. El ready-made que creía que hacía sólo este movimiento, además de hacer este movimiento, hace todos estos otros.

Pío: Por eso había traído éste que era muy interesante, no sé si lo llegaste a escuchar. Dice: "Robert Barry en diciembre del '69, organizó en la galería Art and Project de Amsterdam una *exposición* que consistía en este aviso colgado en la puerta de la galería: *durante la exposición la galería permanecerá cerrada.*" Me parecía gracioso porque era con respecto a la exposición de eso mismo, con respecto a

su exposición. Yo me tranquilizaría con respecto a la actualidad de los medios porque estamos hablando de una cosa de 1914 o de 1912. No es importante su actualidad, pero todavía causa problemas entender eso, el ready made.

Roberto: Me parece que en todo caso lo de cuándo vuelve la pregunta, quizás causa más problemas con respecto a hacer una maqueta. Y también creo que el problema no lo es tanto cuando uno hace una maqueta, sino cuáles son las preguntas que devuelve; el problema del alcance de las categorías de representación.

Pío: A mí siempre me pareció que hay ciertas cosas que podrían tener un perfil, no te digo práctico, pero no totalmente teórico, como por ejemplo la idea de representación en la cual se apoya toda la Facultad de Arquitectura. ¿Es la misma idea de representación del sistema político? No puede ser otro tema completamente diferente en tanto que las decisiones institucionales dependen de un sistema de representación. No sé cómo la facultad se tiene que hacer cargo de eso, no sé si se tiene que hacer cargo de eso, si se puede hacer cargo de eso. Pero, para algunas personas quizás sí existe la posibilidad de pensarlo, ya que no para el sistema.

Roberto: (...)

Pío: Los representantes representan. Es un sistema en el cual hay un representante y un representado, pero el representante representa al representante, no al representado. No sé muy bien cómo funciona, funciona representando realmente, como representación en sí, no como delegación. La representación parece un círculo cerrado y sería interesante saber qué vinculación tienen estas lógicas con los mecanismos de representación gráfica, qué sentido político existe en esa dimensión. Cuando entramos nosotros en la Facultad la idea de disciplina era una idea complicada e

incluso crítica y ahora eso se corporizó excluyendo otras posibilidades, la facultad es un ente disciplinar.

En las palabras a mí me parecía más problemático. Digo, vos usas la palabra representación, es la misma palabra, o en todo caso habría que conseguir nuevas palabras, si no estás pensando que en la palabra representación estamos todos de acuerdo en que hay una serie de tajos y que cada cual usa la palabra en la porción que quiere. Lo cual no es cierto porque la palabra se escribe de la misma manera y siempre quedarán comunicados sus diferentes niveles de significación, entonces no es tanto lo que uno quiera decir sino lo que el sistema de esta palabra dice a través nuestro. Estamos confiando que cuando se dice representación en la Facultad se dice tal cosa. En todo caso habría que aclarar qué es eso en lo que todos confiamos cuando decimos representación sin estar hablando de política.

Roberto: Yo creo que por lo menos hay dos palabras que para poder usarlas tenés que hacer el trabajo de recontextualización. La primera es representación y la otra es comunicación. Me parece que son dos obstáculos. De alguna manera hay una cantidad de tradiciones disciplinares particularmente morfológicas.

Pío: Si no, lo que me parece es que habría que tener un gran sentido del humor con respecto a las palabras, quizás sería eso: usar esas palabras y reirse. Aparte que está todo apuntalado sobre esas palabras.

Usás la palabra "representación" y habría que hacerse cargo de que el sistema de representación en la Facultad es Franja Morada. Es el sistema de representación de los estudiantes, es así y funciona así, y la palabra representación debe funcionar igual o en cierta sincronía. Después lo pensás y no, no funciona igual, pero una hipótesis para pensar tiene que ser así: "yo dibujo como funciona la Facultad, yo represento como la Facultad me representa a

mí". Me parece que es la misma palabra, que se usa en un mismo lugar. Seguramente están divididas en su significado, pero en algún lugar debe haber algún cruce.

Roberto: Me parece que ésas son divisiones que hay que activar.

Pío: En ese sentido es que digo que habría que faltarle el respeto a esas palabras sobre lo que después está todo apuntalado. "Formación" es lo mismo, una palabra diaria y que mantiene una inquietante relación de familia con la palabra *forma*. Tal vez yo resulte un poco nostálgico con lo que digo.

Roberto: ¿Nostálgico de qué?

Pío: Pero para tratar de darle un marco académico, la posición en la que está ahora, para hablarlo muy en términos de la Facultad (o de lo que yo me imagino que pueda ser), la posición en la que queda Morfología, ¿cómo está funcionando en la Facultad ahora? Como materia. ¿No debería, si se pretende cualquier tipo de trabajo crítico, estar pensando en qué pretende la disciplina? ¿Qué forma en la materia de arquitectura?

Roberto: Sí, la cátedra no tiene un programa abstracto, no de esa manera. Nosotros tenemos un programa, pero que básicamente de lo que trata es de ver dónde vale pena llegar. Uno cree que la pregunta que vale la pena hacer es una y detecta que esa pregunta en algún lugar ya está hecha. El movimiento de toda la cátedra es variado y la manera que cada uno registra...

Pío: Sí, pero yo lo digo en un nivel más bien teórico, no como en un nivel personal.

Roberto: Pero desde el punto de vista teórico yo casi te puede decir "sí" o "no". Te puedo decir "sí, es lo que cada uno trata de hacer o lo que tratamos de hacer". Y al mismo tiempo

te puedo decir "no, porque percibo todo el tiempo la manera en la que no, que puedo reconocer esos núcleos duros". De repente cosas que creía que ya no valía la pena discutir, merecen volver a ser discutidas, y cosas que parecían de candente actualidad, de repente no interesan.

Pío: Me resulta un poco fuera de lugar presentar un *programa para una crítica de la morfología dentro de la Facultad*, por eso quizás yo no estoy en la Facultad. Pero estoy acá y trato de pensar en las palabras y me vienen a la mente. Los enunciados de la materia Morfología, ¿son sobre la arquitectura? ¿O sobre arquitectura? Por ejemplo, hay una materia que se llama Arquitectura, entonces el enunciado tiene que ser un enunciado sobre esa materia también y no solamente sobre el contenido digamos "universal" de la arquitectura. Sobre todo en la Facultad, no lo puedes evitar. Requeriría de un estudio, sino exhaustivo, por lo menos sagaz y corto. Pero por lo menos, podemos pensar en que los enunciados de la materia Morfología son sobre la materia Arquitectura. Estamos en un edificio donde hay un núcleo duro que se llama materia Arquitectura. Entonces cómo se puede estar seguro de que esos enunciados no son sobre esa materia. Yo hace mucho pensaba que el programa de estudios de la materia Morfología tenía que ser sobre la forma de la Facultad, tal vez sobre el mismo edificio. Por lo menos es el edificio más cercano y el más comprometido en nuestra formación. Y en un nivel menos literal nuestro objeto de estudio podría tener el nombre de *programa de estudios*. Pero la pregunta es: eso que llamas las materias, ¿qué son? ¿Son ideas sobre esas materias o son esas mismas materias? ¿Son dispositivos que contienen contenidos o dispositivos formadores?

Roberto: Sí, pero no es tan fácil.

Pío: Porque si yo tuviera una cátedra de Morfología me dedicaría nada más a la forma en

que están distribuidas las aulas en la Facultad, por ejemplo. En el cuarto piso hay tal cosa, a la terraza no se puede subir, en el subsuelo hay tal cosa. Y eso tiene una forma concreta, y es como es, y tiene un nivel simbólico bastante evidente. O sea, la primer forma es la que tengo frente a la vista, y es eso, veo las aulas, por decirte algo. Se entra por tal lugar...

Roberto: Lo que pasa es que lo otro no tiene menos nivel de concreción.

Pío: Pero me parece que este nivel de concreción que es más absurdo está realmente evitado. Ésa es la diferencia. Me parece que el otro, que es un nivel real pero que es abstracto está totalmente afectado. Yo diría que si uno tiene que analizar la materia Construcciones, tiene un nombre que es nombre de los titulares que tiene acá, con mayúsculas, porque es una de las formas en que lo abstracto tiene una forma. Porque son ejercicios que no se hacen, nada más. Si se habla de arquitectura, si vos hablás acá adentro de arquitectura, tendría que decir "Arquitectura Varas", "Arquitectura Sánchez Gómez", "Arquitectura Roca", pero tengo claro que comporta un cierto disparate.

Roberto: Yo tengo la impresión de que hay un momento en relación a eso, que es más ambiguo, ¿la atención sobre qué recae? Yo tengo la impresión que es la manera que más nos interesa, en la que todos esos otros presuntos saberes aparecen incorporados. Una de las formas que más me interesan a mí para conocer eso, es ver la forma en la que los estudiantes dicen saber algo, y pueden hacer algo con eso. Hay un momento en que esto de la Universidad no aparece mediado por lo que cada estudiante se apropia. Tampoco es tan interesante.

Pío: No sé si es interesante o no, es inevitable.

Roberto: Por ejemplo, la forma en la que se quiere aplicar la política en determinado campo y la forma en la que se aplica.

Pío: Pero vos decís la forma en que conozco de qué estoy hablando, ustedes llegan y yo veo de qué estamos hablando, pero ahí hay una relación, para decirlo mal y pronto, entre docente y alumno que es totalmente evidente, eso es lo que posibilita esta relación concreta.

Roberto: Igual no es tanto de lo que hablamos como de lo que hacemos, sometido a cierta consigna que se puede reformular.

Pío: Porque a mí me parece que de lo mejor que dio la Facultad últimamente, por lo menos para los de mi generación, para decir algo, es finalmente pensar que las relaciones son relaciones, que las relaciones que vos podés mantener en un aula son con cierta gente, no es a través de una estructura. Pero eso tiene una consecuencia inmediata, yo estoy afuera de la Facultad, yo trato con gente. Vos no tratás con gente a través de una estructura alumno-docente. Una estructura alumno-docente implica tratar con la Facultad primero. Es un legado que nosotros nos supimos hacer, o nos cayó de casualidad. Realmente, entrás a una clase y hay gente, no hay alumnos. Pero vuelvo a decir lo mismo, ¡eso tiene una consecuencia inevitable! Yo estoy donde estoy porque me parece lo mejor que ví en la Facultad, darme cuenta de eso. Cuando yo entré a la Facultad Ernesto (Katzstein) ya me había dicho: "No te preocupes por nada, lo único que vas a hacer en la Facultad es conocer gente". Y la otra posibilidad es pensarlo así, hay una estructura mezclada, y hay una estructura universitaria. A mí me parece que está muy quieta la Facultad en ese sentido, y no se trata de política en un sentido habitual ni mucho menos. Porque me parece que si no, te perdés de lo mejor que conseguiste, que es darte cuenta que hay gente que hace cosas que están buenas. Pero, si son gente allá afuera. Realmente cambiaría mucho la situación. Me parece que hay partes de esta aventura que he-

mos recorrido con vos y con otra gente, y nos damos cuenta que hay cosas de las que no podemos hablar mucho pero decimos “está bueno”. O fijarnos cuáles son esas cosas que decimos que están buenas. O bien tomar el toro por las astas y decir “esto es realmente la arquitectura universitaria”.

Roberto: Igual yo en ese sentido tengo la impresión de que la relación con la Universidad no es tan distinta a la que uno podría tener con el país. Y que las preguntas encuentran realmente su forma más precisa como trabajos.

Pío: Yo creo que el movimiento puede ser perfectamente un movimiento tautológico, la arquitectura dentro de la Facultad de Arquitectura. Por eso te digo, yo veo dos caminos. Uno en el cual nos relajamos mucho, si nos damos cuenta de que hay cosas que están buenas, y para mí eso tiene que ver con que entrás a un aula y hay gente. Para mí eso hace que no pueda entrar a un aula con gente. Estoy afuera. Puedo venir acá como voy a otro lugar. Eso es uno. Me parece que eso se consiguió. Y eso tiene una consecuencia, que a la gente no la podés tratar en relación de docente. Pero por el otro lado, la estructura universitaria, ¿a qué se refiere? Podés siempre ir afuera, pero me parece que hay una ficción que está totalmente apoyada por actos ejemplares de las autoridades, que hace que se piense que hay una relación natural entre el interior y el exterior, a través de un umbral que es invisible pero que debe existir. Por ejemplo, los negocios de Dujovne a través de la Facultad, fuera de la Facultad. “Yo salgo y voy a hacer negocios, estoy acá y voy a hacer negocios”. Es como funciona. Me parece que la Facultad vive de esa ilusión, y que eso le permite no pensar en qué es la sociedad. Pero es un proyecto de articulación entre el interior y el exterior de la Facultad y me parece que tectómicamente, en la cátedra de Diseño, se vive también de esa ilusión. Yo estoy dibujando una chapa de alucobond porque mañana la

voy a comprar y la voy a poner en un edificio. Pienso que eso que estoy dibujando me va a servir. Tradicionalmente estabas trabajando gratis tres años en un estudio. ¿Cuántos arquitectos hubo así en la historia de la arquitectura? Ahora eso se hace dentro de una cosa que se llama Universidad. Eso merece una pregunta, ¿o no?

¿Y por qué una actuación tan cínica? Por eso digo, no me parece imposible quedarse acá y pensarlo realmente. Uso estas categorías y estas categorías tienen una repercusión, principalmente adentro. Quizás, aunque parezca fuera de lugar (hay un artículo de Derrida que está muy bien), hay que pensar cuál es el interior de las cosas. Ahora el interior es un agujero que sale para afuera. Lo más adentro que podés estar es cuando llegás y tenés el teléfono para hacer un negocio, para hacer algo afuera. Es así. Entonces ¿qué es este interior? Es el exterior. Entonces yo digo, ¿por qué no te pagan? Tito Varas usa siempre lo que hacen los alumnos, ¿por qué no le paga a los alumnos? Quizás hay que plantearlo seriamente. “Bueno, sí, vamos a dibujar para ustedes, pero queremos cobrar tanto”. Que nos den libros, quiero la obra social. Lo que se pretende es que haya un *mero alumno*, y eso no tuvo ninguna crítica nunca.

Roberto: A la “Universidad” no se lo podés plantear.

Pío: Yo lo pretendo como un programa de crítica para aquellos que piensen que es posible hacer de la Facultad de Arquitectura una parte sutil de la universidad. Pero por otro lado si no, se va a volver una cosa muy aburrida, porque actuás como un bobo.

Gonzalo Gil
ama a ramona

Carta a la Dra. Andrea Giunta

Encendida epístola de un apasionado lector trasatlántico.

Por Luis Francisco Pérez

Admirada Doctora Sra. Giunta:

No puedo ni deseo ocultarle que ha sido la atenta lectura de su extraordinario ensayo *Vanguardia, internacionalismo y política - Arte argentino de los años sesenta* lo que ha provocado el hecho de dirigirme a usted para hacerle participe del valioso (estoy de ello convencido) documento que con esta misiva le envío. Conocemos perfectamente la importancia de la obra de Juan Pablo Castel dentro del contexto del arte argentino del siglo XX, y más en concreto del trabajo realizado durante los años difíciles del peronismo, así como la demostrable influencia que la obra de ese período produjo en posteriores y más jóvenes autores. Todo ello es bien sabido, y usted, apreciada Doctora Giunta, lo sabe mejor que nadie. De ahí que haya considerado la importancia de este documento para que usted sepa darle el tratamiento interpretativo y tipológico, y en especial su contextualización histórica, más correcto y oportuno. Una última observación: este documento, o carta incompleta y no datada, escrito por Juan Pablo Castel ha aparecido en Barcelona, con motivo de un cambio de domicilio. Desconozco, por supuesto, las relaciones afectivas o de amistad que, durante su ya larga vida, sostuvo Castel con personas que vivían en la capital catalana; si bien es muy probable que el destinatario fuera un argentino residente aquí, si nos atenemos a los nombres propios de artistas y críticos que en la carta aparecen, y desconocidos, casi to-

dos ellos, en la gris y cerrada y terrible Barcelona de los primeros años del franquismo. Pero en fin, no tengo la más mínima duda de que usted sabrá rastrear y encontrar el hilo aclaratorio de esta extraña y singular aparición. La obra admirable de Juan Pablo Castel bien lo merece. Este es el documento.

"... y no quiero herirte con mi cinismo y mi crueldad, querido Flaco. Conocés perfectamente los muchos rostros que puede adoptar la pasión y la esclavitud a las que nos somete y humilla el amor, o la cara terrible con que el sentimiento y el afecto se representan a sí mismos cuando de ellos únicamente podemos aspirar a ser sujetos pasivos del estallido de su violencia, reduciéndonos a ser objetos, sin razón de ser ni orgullo existencial propio, del producto de su devastación. Existió una persona que solamente ella podía entenderme, no únicamente a mí como ser dotado para amar y ser amado, pero también la única que podía entender a Juan Pablo Castel pintor, artista. Pero fue, precisamente, la persona que maté. Antes de que vos recibas esta carta todos sabrán que el conocido artista Juan Pablo Castel ha asesinado a María Iribarne Hunter, y en mi retina aún conservo (creo que no lo podré borrar jamás) el rostro aterrorizado de Ramona, la mucama gallega de María, cuando me vio salir de su pieza con un cuchillo carnicero totalmente ensangrentado. Pero lo que nadie sabrá jamás (vos tampoco, mi querido Flaco) fue cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla. Las causas y razo-

nes que componen la complejidad sentimental de este homicidio me acompañarán a la tumba, y ni siquiera la violencia estructural de la justicia podrá obligarme a nada más que no sea la taxativa aceptación de que yo soy el asesino de María Iribarne, el único ser en el mundo que podía entender mi pintura y mis dibujos, especialmente estos últimos, ello lo podrás comprobar con la pequeña representación que aquí te envío. Los cuatro dibujos que con esta carta recibirás eran los que más le entusiasmaban a María. Y por favor, mi querido amigo, no veas en este acto el más mínimo gesto de mal gusto, o de gratuita crueldad. Con mi acción deseo que estas cuatro obras (y que yo nunca más volveré a contemplar) se alejen para siempre del maravilloso y terrible escenario del amor (sí, sí, del amor), y donde tuvo lugar la destrucción (la muerte no, querido Flaco, la destrucción. La muerte es otra cosa: más vulgar y prosaica, como todo lo esperado) de María, la persona que con su amor e inteligencia mejor pudo ver la grandeza intelectual y expresiva de mi obra. Ella fue mi mejor crítico. ¡Ah, los críticos oficiales, amigo, los críticos! De sobra conocés las pésimas relaciones que mantengo con esos imbéciles ciegos que llevados de su ignorancia se atreven a fiscalizar el resultado creativo de mi angustia (y de mi felicidad también, bien lo sabés vos) con arrogancia y desdén, en el peor de los casos y, en el más generoso, me califican con demencial extravagancia de "arquitecto de las pasiones humanas". ¡"Arquitecto", Flaquito, "arquitecto"! ¿Lo podés entender? Y ese Romero Brest, tan engrupido y soberbio, el primero

de mis "admiradores"... ¿Sabés lo que escribí ese boludo ignorante de mi última exposición? Literalmente esto: "Que había logrado una nueva verdad, si bien no del todo convincente, a través de una mayor y más intelectual arquitectura de los afectos del sujeto de nuestros días." ¿Pero qué dice este pobre invidente? ¡Como si un hombre, artista o no, pudiera cambiar de verdad! ¿Por qué no adivinó ese tarado que debajo de mis "arquitecturas" (¡¿Pero dónde las ve?!), y de la "cosa intelectual" había un volcán pronto a estallar? Pero he de aceptarlo, justo es que no lo viera. Arquitectos y concretos son los otros, esa banda de cuatreritos que, comandados por Romero Brest, pretenden territorializar, desde la pretendida hazaña (falsa e hipócrita) de una ideología de lo humano a través únicamente de la pura visibilidad, el sentido y fin últimos del camino que debe seguir el arte argentino. Y sin contaminación alguna, Flaco, asqueados ante la posibilidad de mancharse las manos siquiera con una infima parte de la miseria social y moral que nos rodea. Es justo, y ello ennoblece mi obra, que mis dibujos les perturben y desconcierten. Carecen de la agradecida visibilidad de los neutros campos semánticos que hace Kosice; de las utopías de la Bauhaus que tanto le conmueven a Maldonado; de los espacios incontaminados de Iommi; de la planificada y racional elegancia de Hlito... ¿Cómo podría interesar a Romero Brest el vómito provocador y vivificante de que están hechos mis dibujos? A mí, de estos tipos, he de confesarte, lo que me molesta no es su obra, sino su indiferencia y falta de reacción ante la miseria e in-

justicia que se extiende por Buenos Aires a pocos metros del Barrio Norte. Nada les afecta, y nada les conmueve, o quizá yo estoy equivocando, y sí están interesados en el compromiso moral con el prójimo, pero nadie lo diría viendo su obra. Y de entre ellos, Romero Brest el primero. No le emociona nada que con anterioridad no haya estado titulado desde París, nada que carezca de la representación consensuada del Arte, siempre y cuando esta producción haya pasado el filtro de la alta Cultura, con mayúsculas; el filtro de las altas empalizadas del pensamiento más (falsamente) aristocrático y más desprovisto de acción defensiva contra el dolor existencial del sujeto contemporáneo. ¡Ah, Flaquito, cómo admiro los rostros de los miserables campesinos y proletarios que pinta Berni; poseen, como dice Lukács, una función social, pero sobre todo una autoconsciencia de la evolución de la humanidad y un compromiso, siempre a la vista, siempre expresivo, por la liberación, y con ello el deseo irrenunciable de su conquista. ¿Sabés una cosa? A veces sueño (y pasarán décadas para que ello suceda, si es que sucede, aunque yo no pueda verlo con mis ojos) que en nuestros centros institucionales se realizan exposiciones que llevan por título, por ejemplo, *¡Arde Buenos Aires!* o Tucumán, o el Chaco, qué importa la localización geográfica. O mejor este otro título: *¡Argentina en llamas!* El crudo llamamiento del título será el mejor ejemplo de que en esa muestra habrá algo di-

ferente, radicalmente diferente, a los espacios incontaminados de los concretos, o de la Forner con sus estampas sentimentales, esa buena mujer que parece que siempre se le está debiendo algo. Berni, por supuesto, es más, mucho más, que un grandísimo pintor. Pero él, por ello mismo, por ese "algo más", estaría con nosotros. Algo habría cambiado entonces, y nuestros artistas quizá, en ese momento, y aunque no lo parezcan, harían honor al hermoso nombre de la palabra "artista". Pero es un sueño... No, no, no lo es, en absoluto. Tengo pensada incluso la obra que presentaría en esa *exposición otra* que ofrecería una imagen del arte argentino opuesta a la que dicta la ortodoxia institucional que comanda Romero Brest. Te cuento, Flaquito... Conocés desgraciadamente la miseria moral y física de nuestras villas, pero... ¿te has parado a pensar alguna vez que las villas no existen *oficialmente*, quiero decir, no existen como realidad administrativa, y consiguientemente sin la necesidad de una acción social sobre ellas, toda vez que su inexistencia vuelve imposible toda comunicación interpersonal? Son la imagen perfecta de la realidad invisible y su no-lugar bloquea la experiencia participativa de lo social, añadiendo, en este bucle perverso, ceguera a la invisibilidad. Pues bien, mi obra sería la acción de levantar un catastro de una villa cualquiera como afirmación de su existencia, y para ello necesitaría la colaboración de los propios *invisibles* que la habitan. Entende-

me, Flaco, no te estoy diciendo de presentar una estampa de realismo socialista, sino, paradójicamente, de arte concreto (te hablo de un mapa catastral) opuesto a la acostumbrada utopía visual de los artistas que ya conocés. El mapa que propongo es una Forma, pero una "forma" (de nuevo Lukács, y aceptá de buen grado la insistencia en la pasión) que en tanto que forma, es siempre un índice, una señal, de la disolución de una disonancia básica de la existencia. Mis *invisibles* no poseerán los fieros y nobles rostros de los personajes de Berni, sino puro signo demostrativo de la trágica realidad de sus vidas. Desconozco cómo podrá llamarse este tipo de arte con el que sueño, todo él puro concepto, pero sin jamás abandonar la humana forma que es su origen, su razón de ser y su accidente. Estoy cansado, mi amigo... Esta carta que te escribo es la primera acción que realizo luego de destruir a María (perdoná el pobre y ridículo sofisma que utilizo), y en mis dedos ya se han mezclado su sangre y el azul de la tinta que ahora utilizo. ¿Sabés cómo me siento? Mirá..., Discépolo recién acaba de componer un tango tan lindo y hermoso como duro y terrible, se llama "Canción desesperada". Deberías escucharlo en la voz grave, de macho bueno y templado, de Héctor Maure, pero a vos te gusta Fiorentino, ese jilguero afiebrado... ¡Ay Flaquito, todos los tanos sois iguales! Un poco de humor en la tragedia, enténdeme... La letra, también de Discépolo, dice unas cosas que... 'Soy una canción desesperada', 'Hoja

enloquecida en el turbión...', '¡Soy una pregunta empecinada que grita su dolor y su traición!', '¿Dónde estaba Dios cuando te fuiste?', '¡Por qué me enseñaron a amar si es volcar sin sentido los sueños al mar!' Sí, Flaco, así me siento en este momento, como una canción desesperada. Pero decime, Flaquito, decime, te lo ruego, ¿qué dios cruel y perverso nos enseñó a amar?

Hasta aquí el documento, Dra. Giunta, tal y como ha llegado a mis manos. Por supuesto, desconozco quién es, o fue, el Flaco; desconozco el paradero actual de los dibujos de Castel; desconozco todo... Su ya más que probada labor investigadora sabrá desenredar estos misterios. Naturalmente una visita al propio Castel en su residencia en Santos Lugares sería el camino más corto y rápido para desvelar estos interrogantes. No sé si ello puede ser posible, dada la escasa simpatía que Castel tiene por los medios de comunicación, unido a la edad proyecta a la que ha llegado y a la casi ceguera que padece. En fin, usted sabrá, Doctora Giunta, y de ello no tengo la más mínima duda, encontrar el camino más sabio y acertado. Por supuesto, absurda es la aclaración, estoy a su disposición para todo aquello que crea oportuno comentar. Sinceramente agradecido le saluda con aprecio y cariño,

Barcelona, en Abril, el mes más cruel.

Fundación Proa en el exterior

ARTE ABSTRACTO ARGENTINO

En la Galeria de Arte Moderna e
Contemporanea di Bergamo, Italia

del 20 dic.02 al 20 mar.03

www.proa.org

MARIO MERZ

En la Pinacoteca de São Paulo, Brasil

Inauguración 25 de enero

Ad-Hoc

S.R.L.

La editorial jurídica que ilustra las tapas y
contratapas de sus libros y revistas con la
reproducción de obras de artistas argentinos
contemporáneos

www.adhoc-villela.com

Arte argentino de los 90: una construcción discursiva ⁽¹⁾

Por Valeria González

En los primeros noventa tiene lugar un fenómeno sin precedentes en Argentina. Un conjunto de prácticas estéticas relativamente dispersas y marginales, y carentes de programa explícito, es constituido, en el plano del discurso, como referente de una década. Por primera vez la emergencia de una categorización histórica se da de modo tan correlativo y con tal grado de eficacia pragmática.

Consideramos que la fase de formación de este nuevo paradigma abarca desde 1989 hasta fines del año 1991: hemos constatado que en ese momento ya están enunciados los argumentos necesarios y suficientes para definir una nueva etapa en la historia del arte argentino. En el segundo período, a partir del año 1992, se observa una creciente amplificación de los lugares institucionales de reproducción de este nuevo objeto discursivo, así como una tendencia hacia la homogeneización de las modalidades de enunciación. Característica de este momento es también la emergencia de nuevas tácticas de exportación de arte argentino. La etapa final, que se abre con el año 1997, es propicia para el desarrollo de dimensiones metadiscursivas, y de "géneros" retrospectivos. Además de la publicación de algunos libros (aún en su limitado número, significativa en un contexto prácticamente carente de producción editorial) de intención antológica o panorámica, es esclarecedor el caso de "Harte Pombo Suárez IV", en la galería Ruth Benzacar, donde el catálogo no se dedica a la muestra sino a un recuento historiográfico de documentos (7 de Noviembre, 2001) (2).

En mayo de 1997, afirma Fabián Lebenglik a propósito de la gran muestra retrospectiva "El Tao del Arte": "La galería del Rojas ha sido lo mejor que surgió en las artes visuales argentinas en los años '90. La reunión con Página/12 no es casual porque este diario fue el lugar privilegiado desde el cual se difundió activamente lo que pasaba, de primera mano, no en diferido, como sucedió con los demás medios. A través de artículos de la mayoría de las exposiciones realizadas en el Rojas desde 1989 este diario fue el único que supo ver el fenómeno estético que allí se producía". Por supuesto que Página/12 ocupó un lugar central en la construcción del paradigma, pero esta descripción simplificada (según la cual existió un fenómeno artístico autónomo, y un ojo sagaz capaz de percibirlo, y luego la historia para confirmar el acierto) oscurece la realidad, mucho más compleja, del proceso.

En primer lugar, en efecto, los verbos "difundir" y "ver" presuponen la existencia de una tendencia artística independiente de las notas publicadas, de una supuesta praxis estética clara y distinta que el discurso crítico describiría o legitimaría *a posteriori*. Nuestra hipótesis de base es que lo que conocemos como "arte argentino de los '90" es una construcción discursiva porque es en el discurso y no fuera de él donde este objeto cobra existencia, en todo caso, donde determinadas obras son acopladas a una definición histórica unitaria.

Las fuentes previas a 1992 evidencian que es erróneo reducir el proceso de formación de este objeto discursivo a un fenómeno de "difusión" de las muestras exhibidas en el Rojas. Entre el inicio de la curaduría de Gumier Maier en 1989 y fines de 1991, sólo cinco de las más

de veinte exposiciones organizadas por él en el Rojas fueron cubiertas por Página/12. La génesis del paradigma es más compleja. En primer lugar, porque implica una red institucional más amplia, que involucra *ab initio* otros espacios, comenzando por el Centro Cultural Recoleta (asesorado y luego dirigido por Miguel Briante) y, ya en 1991, al ICI, a la Fundación Banco Patricios y al Espacio Gieso. Pero fundamentalmente porque se trata de la puesta en juego de una serie de argumentos que se van estructurando independientemente de las funciones de cobertura periodística. (En sentido general, la funcionalidad de un discurso no se mide por su capacidad referencial o su valor descriptivo sino por su eficacia argumentativa, por la fuerza con que es capaz de orientar hacia determinadas conclusiones.) El “estilo Rojas” no emerge simplemente como reseña de lo mostrado en el Rojas. Se va formando a través de la enunciación de argumentos que enlazan determinadas obras de arte a determinadas cualidades, enunciaciones que se valen, como estrategia accesoria, del poder naturalizador de otros espacios de exhibición ya instituidos. La constitución del Rojas como un nuevo espacio institucional (no en su “estilo” sino en su capacidad legitimadora) depende, o es efecto de la delimitación *a priori*, por medio del lenguaje, de un nuevo ámbito de pertinencia en el arte argentino. Es esclarecedor constatar, en este aspecto también, la discontinuidad que se abre en el año 1992, durante el cual casi la totalidad de la programación del Rojas aparece publicada en el mencionado diario. Este hecho es síntoma de la efectiva existencia del nuevo objeto discursivo en cuestión, como lo son otros sucesos del

mismo año, particularmente la modificación de la posición relativa del Rojas con respecto al Centro Recoleta, que pasa de ser un pasadizo abierto al intercambio de artistas con un sitio marginal, a convertirse, con “Algunos Artistas”, en el espacio donde el nuevo centro se exhibe como una marca de identidad y una política estética precisa. Será también el año que inaugura la proyección internacional del nuevo paradigma.

En este sentido, tampoco puede explicarse el éxito del modelo desde la sola mención (de Página/12 en este caso) de un lugar de poder preexistente. Las publicaciones paralelas en otros medios, incluso de mayor peso político, muestra que el objeto discursivo en cuestión no viene a llenar un vacío sino que emerge en un campo de disputa. Para explicar la eficacia discursiva de este modelo nos parece útil, incluso, revertir la figura tardía acerca del origen que aparece en la fuente arriba citada: aquella no deviene de un proceso de legitimación al modo de una constatación histórica. La pregunta no debe apuntar a dilucidar cómo una crítica de arte pasa a convertirse en historia del arte sino de qué modo la historia del arte (los modos, las categorías de esta disciplina) son utilizados como principios argumentativos de una crítica de arte. En efecto, nuestra hipótesis central en torno a la “estética de los ‘90” es que, en el origen mismo del fenómeno, la puesta en juego de una praxis curatorial y de una “cobertura” periodística es indisoluble de una intención programática de construcción historiográfica del arte argentino contemporáneo (superación del pasado inmediato, visión proyectiva, amplitud representativa, especificidad situacional, etc.). Estas intenciones no son

enunciadas explícitamente pero pueden ser reconstruidas, desde las fuentes, hilando fragmentos dispersos.

En una columna de opinión publicada en Página/12 en enero de 1990 aparece un elemento singular: "Desde el punto de vista estrictamente pictórico, la figura joven del año fue Guillermo Kuitca. El noventa, volcado hacia la escultura y los objetos, asoma con mejores perspectivas. La presión y la atracción del contexto *van a entrar* en las obras de manera más notoria". La afirmación de ciertas cualidades generales sobre el arte de los '90, vinculada al uso del tiempo verbal en futuro del indicativo (además de constituir un locutor cuyo grado de responsabilidad sobre el enunciado es máximo) permite percibir hasta qué punto se trata no de una evaluación descriptiva sino de un programa y un proyecto de acción cultural ya plenamente consciente desde los inicios.

La construcción del objeto "arte de los '90" es indisoluble también de la construcción del "ojo" que lo percibe. En esta columna se adscribe al circuito institucional un defecto óptico ("bizcos"), que más tarde será retomado ("escotoma") y que ya en 1992 titula, triunfal, la primera presentación grupal del "Rojas en Recoleta": "Quien quiera ver, que vea" (Página/12, 25 de agosto de 1992).

El argumento basado en la marginalidad como valor es uno de los primeros en aparecer. La primera mención en Página/12 del Rojas no apunta a cubrir una muestra sino a definir un espacio de política cultural. Se trata de un pequeño recuadro titulado "El Rojas como Centro". El Rojas como centro se define por su exterioridad: aglutinará aquello que no es aceptado en el "centro" de la institución del

arte (Página/12, 8 de agosto de 1989). De modo paralelo a este argumento aparecen aquellos basados en los valores de lo nuevo y de la juventud: "Nigro y Hasper son, *antes que nada*, jóvenes y desde esa condición arrancan sus propuestas plásticas" ("Dos jóvenes en una extensión", Página/12, 12 de diciembre de 1989). La columna citada en primer lugar lleva por título "La cuestión de los jóvenes". La misma remata con la previsión de una nueva "movida del arte joven argentino". En la misma red argumentativa entronca, en efecto, la categoría de grupo: "Hartos de no ver más que artistas que trabajan sobre la "sensualidad de la materia" estos tres pintores de superficie se agruparon contra ese clisé" ("Nadar sobre la superficie: Gumier, Burgos, Hasper", Página/12, 5 de noviembre de 1991).

La "sensualidad de la materia" aparece entremetida en el texto: son palabras mantenidas a distancia, mostradas como heterogéneas, exteriores, la marca de la inclusión en el propio discurso de una voz ajena. La definición del arte argentino de los '90 como una etapa histórica que supera la estética pictórica de los '80 es recurrente, y aparece muy tempranamente. Por ejemplo, en un texto de Gumier cuyo tono poético y categórico se emparenta con el género del manifiesto de artista y que precede en un mes a la presentación pública del artista como curador del Rojas ("Avatares del Arte", La Hoja del Rojas, Año II, No. 11, junio de 1989).

En resumen: argumentos que apelan a valores establecidos en la historia del arte, como la marginalidad institucional, la juventud, lo nuevo, el progreso o superación del pasado inmediato, la categoría de grupo o movimiento...

Se ha reconocido en los '90 el peso de las teorías de divulgación de la Postmodernidad (fin del compromiso político, renacimiento del relato individual, etc.). No obstante, nuestro trabajo propone que, en el periodo de formación, fue mucho mayor el peso de la teoría de la vanguardia como agente de legitimación. Tomando el modelo teórico de Ducrot y Ancomb, podríamos decir que la teoría de la vanguardia funciona como el principio argumentativo o "topos", es decir, como ese "saber" compartido, generalizado, que, aun no siendo explicitado, garantiza el encadenamiento entre estos argumentos manifiestos y la conclusión que a partir de ellos debe asumirse, esto es: que un determinado conjunto de obras significa una nueva etapa en la historia del arte argentino.

La teoría de la vanguardia parece también sustentar la inclusión de un cuerpo extraño en el arte de los '90: la necesidad de un arte crítico. El recurso dominante (reproducido incansablemente) para la resolución de esta paradoja será la ironía, que postula un desdoblamiento entre apariencia y sentido. La figura consagrada de Pablo Suárez permite, a fines de 1989 (basándose en un topos característico de la historia del arte que postula la unicidad del sujeto creador) presentar la aparición de una nueva estética ("ordinaria", "de mal gusto", y de una red léxica que incluirá los calificativos kitsch, mersa, decorativo, banal, frívolo, liviano, superficial, popular, común, cotidiano, doméstico, festivo, lúdico, alegre, hedonista, etc.) sobre el presupuesto de un valor adquirido de arte serio ("sin perder la línea del pensamiento", Página/12, 19 de diciembre de 1989: el texto se abre con la mención a la edad y trayectoria de este artista, e incluye la forma del discurso referido en estilo indirecto

como argumento de validación: "*dijo que el arte periférico, que está en extramuros de lo aceptado, ahogaría al centro, que es lo oficial*").

El requisito de representatividad y de anclaje en la tradición argentina es también importante. Señalemos solamente que la vinculación de los "abstractos" del Rojas con las vanguardias locales de los '40 y '50, piedra de toque de la exposición que Carlos Basualdo lleva de Rosario a Nueva York en 1996 ("The Rational Twist") y cuyos ecos persisten hasta "Sortilegio" de Patricia Rizzo (2001), aparece enunciada por primera vez en julio de 1991 ("La decoralia de Gumier Maier", Página/12, 2 de julio de 1991).

La extraña hipótesis que Basualdo publica en 1994, donde sostiene que los artistas del Rojas representan la recuperación de la fuerza ideológica, crítica, política y social sesgada por la dictadura carece, en cambio, de antecedentes locales. Probablemente incida allí la demanda de corrección política que suele encauzar la importación de arte periférico en Norteamérica. ("Arte Contemporáneo en Argentina: entre la mimesis y el cadáver", en: **Argentina 1920-1994**, primera edición en inglés, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994).

NOTAS

(1) El equipo de investigación dirigido por Valeria González está conformado por Natalia Pineau, Mariana López y Lara Marmor.

(2) En esta primera publicación del trabajo nos centraremos en la etapa de formación. Los periodos siguientes serán reseñados próximamente, aunque algunas cuestiones se adelantan de modo sucinto en la parte final del texto.

Andrea Elías
recibe ramona

Alberto Luis Zuppi
debe renovar su suscripción

Fundación Andreani

12 años de apoyo a la cultura argentina

En un año tan crítico, volvemos a apostar a una idea que pusimos en práctica desde nuestros inicios: el respaldo a importantes instituciones de la cultura, a cuya indiscutible trayectoria contribuimos haciendo llegar sin cargo y a todo el país la comunicación de sus actividades. Por ello, cada vez que usted vea nuestro logo acompañando una actividad artística, sabrá que aún en la peor de las crisis, una trayectoria de 12 años ininterrumpidos continúa respaldando a la cultura argentina.

Santo Domingo 3220 (129
Ciudad Autónoma Buenos Aires
Tel: 4016-0805
Fax: 4016-0863
fundacion@fund.andreani.com.ar

Las bellas artes como el ornamento de un Estado

Charla crítica en el contexto del Proyecto Trama

Por Reinaldo Laddaga

Buenas tardes. Muchas gracias a todos por venir, y muchas gracias a Trama por invitarme. Quisiera proponer algunas reflexiones un poco desordenadas sobre algunas de las cosas que he visto y escuchado estos días, y sobre Trama mismo, en tanto evento, colectividad, institución... (¿Qué palabra cabe usar en este caso? Tal vez no haga, en los próximos minutos, otra cosa que esbozar algunos elementos para una respuesta a esta pregunta.)

Empecemos por retener las condiciones. Las condiciones para que haya sido posible que nos encontráramos, nosotros (una cierta cantidad de argentinos, artistas la mayor parte, y algunos extranjeros), aquí, de una manera que hubiera sido inusual hasta hace poco, para exhibir, observar y discutir proyectos que poseen algún vínculo con lo que la convocatoria llama la "proyección social" de las prácticas artísticas. Empecemos por retener dos de las condiciones gracias a las cuales estas sesiones toman la forma que toman. La primera de estas condiciones es la comunicación electrónica, que toca a Trama de varios modos y por varias razones. Una de ellas es trivial, pero importante: porque provee el medio de realización de una coordinación difícil, entre varios sitios y varias lenguas, a través de varios husos horarios (y esto no es indiferente a los procesos de globalización en tanto éstos dan lugar a la emergencia de una cierta "forma de sentimiento", un cierto modo de estar en presencia de lo otro, el otro lugar y el otro tiempo, sincroniza-

do y desincronizado). Otra es la impregnación de los imaginarios por la forma de la red, estructura que no se actualiza solamente en la World Wide Web, pero de la cual esta red nos impone una forma poderosa. La tercera –sobre la cual quisiera, más tarde, volver– es que ella pone en nuestras pantallas de manera cada vez más frecuente cierta clase de objetos: objetos variables, incompletos, más o menos interactivos, que se despliegan en un universo donde las cosas suceden de manera considerablemente diferente a cómo suceden las cosas en el universo físico. La segunda de las condiciones –condición y motivo, presupuesto e incitación– es la recomposición general de las relaciones entre Estados y colectividades a las que, en Argentina y un poco por todas partes, asistimos estos días (y que resulta también inseparable de la globalización realmente existente, con sus violencias y pacificaciones, dominaciones y hegemonías). Me refiero a la recomposición de esa forma de vincular instituciones de gestión y grupos de individuos que había llegado a consolidarse a partir de mediados del XX, luego de un proceso de prolongada construcción (proceso que estaba en el centro de lo que llamamos "modernidad") en el curso del cual se había conformado también nuestra imagen de qué cosa es una "sociedad", y que ha estado desintegrándose desde hace por lo menos un cuarto de siglo, hasta el punto de que resulta razonable para algunos, el sociólogo John Urry por ejemplo, proponer que deberíamos pensar en nuestro presente como una fase "post-societal", en la que "varias 'redes y flujos' globales debilitarían las es-

estructuras sociales endógenas que el discurso sociológico ha considerado usualmente que tenían el poder de reproducirse a sí mismas” . Esto equivaldría a un desmontaje de lo “social como sociedad” –que habría estado asociado a las sociedades nacionales individuales, relativamente definidas en sus bordes y más o menos homogéneas-. Esto –que en pocos sitios es más visible, diría yo, que en Argentina– debiera interesarnos a la hora de discutir la cuestión de la “proyección social” del arte. Es que si algo se nos impone, en tanto artistas o intelectuales, en el presente, es que ensayemos maneras de pensar esta cuestión más allá de los modelos que hemos heredado de aquel universo del estado de bienestar o el estado de modernización, cuya retracción, más o menos ordenada (como sería el caso, digamos, en Europa o, menos, en los Estados Unidos) o desordenada y desastrosa, en Argentina y probablemente Indonesia, si nos atenemos a la descripción que de sus condiciones hacía Ade, tiene lugar en estos días –bajo la forma del retiro de un cierto compromiso de gestión por parte de un estado que establecía esas regiones de la educación y la salud, del trabajo y el ocio que aseguraban el tipo de integración de poblaciones que vemos esfumarse desde hace algún tiempo, dando lugar a otras cosas, a otras coordinaciones de individuos y, para cada individuo, a otras formas de placer y malestar. Ninguno de estos dos desarrollos es ajeno a una cierta modificación en la manera de suceder las cosas en el territorio del arte. Estamos muy lejos, naturalmente, del momento en que era posible escribir, como se lee en

cierta “Pratique du bon Français”, un panfleto revolucionario publicado en 1794 y citado por Miguel Tamen en un excelente libro llamado “Amigos de objetos interpretables”, que rescribiera el sexto mandamiento de esta forma: “Les beaux arts tu cultiveras; / D’un état ils sont l’ornement” (“Cultivarás las bellas artes / Que son el ornamento de un Estado”). Pero también es cierto que, como escribe el propio Miguel Tamen, “la relación entre los deberes respecto al arte, una doctrina del arte como ornamento, y la presencia del Estado, que impregna este no demasiado elegante dístico, parece todavía marcar poderosamente lo que sentimos que es una actitud dominante hacia el arte” . Y que marca también, yo agregaría, nuestras reflexiones sobre su “proyección social”, que quizá habría que comenzar a concebir de un modo diferente al modo moderno, que suponía, con mucha frecuencia, que esa proyección debía consistir en la proposición de un símbolo que sirviera para la reunión de una comunidad o expresara el diseño que la habita (reuniones y disensos que suponían una cierta naturalidad de lo “social como sociedad”). Por nuestra parte, nos situamos resueltamente –si no interpreto mal las cosas que he estado escuchando estos días– en la descendencia de los movimientos que, desde hace ya más de medio siglo, se presentan como reacciones a una “institución del arte” que había llegado a cobrar su estructura moderna final en ese mismo momento en que lo hacían las instituciones del estado de bienestar o de modernización, forma que inmediatamente experimentaría su crisis (esto es un poco lo que aún asociamos

con los años '60), tras la cual quedaría fatalmente herida, y experimentaría el progresivo vaciamiento del cual asistimos ahora a su consumación (lo que es una de las razones de que haya algo así como Trama). En su forma madura, esta institución del arte coordinaba las interacciones de una serie de términos: artistas individuales y más o menos inventivos que proponían obras (entidades bifacias: objetos por un lado, pero más que objetos por el otro) destinadas a una recepción esencialmente individual y fundamentalmente silenciosa, que experimentaban otros individuos que se encontraban con ellas en galerías (lugares del comercio y de la rebelión) o museos (sitios de la historia), y que solían orientarse por discursos emitidos por ciertas autoridades críticas. Había otras cosas también en este universo: grupos más o menos programáticos de artistas, asociaciones de galeristas, academias de críticos, para no hablar de las mil diversas formas de la publicación. Y había por supuesto una enorme variedad de transgresiones de esta estructura, que sin embargo poseía una enorme resistencia, lo que se debe sin duda al peso de la historia, y que se ha demostrado una vez más en el hecho de que, aun herida, mantiene una cierta presencia en el campo público.

Es en el contexto de esta red de prácticas, de modos de socialización y de organizaciones, allí donde ella se encontraba con una serie de resistencias activas, que se originaban los esquemas que, más o menos explícitamente, hemos estado empleando para hablar de la "proyección social" del arte, y específicamente de

la presentación del arte en el espacio público. Me refiero a los esquemas contruidos por las vanguardias, neovanguardias, ultra y meta vanguardias. No digo, por supuesto, que estos instrumentos no sean útiles, pero es preciso complementarlos con otros, cuya construcción es lo que estamos realizando, me parece, estos días, incitados, entre otras cosas, por la sensación de que la red en cuestión se reformula profundamente, hasta lo irreconocible, reformulación de la cual Trama en Buenos Aires y Ruang Rupa en Jakarta (o, por ejemplo, Sarai.net en Bombay, o Knowbotics Research en Berlín y otros lugares), constituyen sin duda índices. No es que todos estos colectivos sean lo mismo, tengan las mismas intenciones o se estructuren de la misma manera. Las diferencias entre ellos son, en ciertos casos, tan grandes como las que puede haber entre un taller y un grupo militante. Pero todos ellos se parecen en que no tienen un lugar ni una definición clara en el universo de prácticas, modos de socialización y organizaciones que caracterizaba la institución del arte. ¿En qué sentido? En el sentido de que producen mediaciones de objetos, formas de relación, espacios y discursos que no responden a los parámetros que se había dado esta institución en condiciones de modernidad. Supongamos que Trama es menos una instancia de preparación, un preliminar para que algunos artistas compongan trabajos destinados a su exhibición en galerías o museos, para la fruición de espectadores y el trabajo de los críticos, y que esto, esta semana y sus estribaciones, en el pasado y el futuro (estas muestras y discusiones, pero tam-

bién estas conversaciones en salas, y las publicaciones a las que están destinadas a dar lugar), son el objetivo propio de los esfuerzos de aquellos a quienes se debe que se haya establecido este lugar. Supongamos que la situación típica de producción y recepción de arte tendiera, en el futuro inmediato y según una deriva irreversible, a aproximarse a la situación en que nos encontramos aquí, y que debamos pensar la experiencia de algo así como el “arte” (y sus modos de proyectarse) más bien a partir de lo que sucede en sitios como éste que a partir de la situación de lo que le sucede, usualmente a solas, al artista en su taller, al espectador en su sala, al crítico en su oficina. ¿Qué forma tendría entonces una “institución del arte” modificada? Pero antes deberíamos hacernos otra pregunta. ¿Cómo se podría describir la situación en la que hemos estado –y estamos todavía–, en este sitio, involucrados? Permítanme acentuar algunos de sus rasgos, estilizar otros, y describirla en algo así como su forma extrema (forma que yo diría que por momentos alcanza). Si estamos aquí, en esta sala y en los espacios que la rodean, es porque hay objetos (superficies, volúmenes, imágenes, textos) que se ofrecen como puntos de organización de una conversación, cosas de observación y de debate. Pero no sólo eso. Tengo la impresión de que esos objetos tienden a aparecer aquí, entre nosotros, como instancias de observación y de problematización, pero más aún como instrumentos para mantener la densidad de las conexiones en una agrupación extensible. Agrupación extensible a la que hay que atribuirle no sola-

mente un interés en cuestiones de arte en general, sino un interés particular en que las superficies y volúmenes, las imágenes y discursos que en esta red de conexiones se genera muten y aumenten, de manera que en cada una de sus actualizaciones dé lugar a otros puntos de despliegue. Objetos que poseen estos rasgos, que aparecen de este modo, son lo que llamo “objetos epistémicos”. La expresión se debe a Karin Knorr Cetina, que la ha usado principalmente para referirse a los objetos de investigación, tal como puede encontrárselos en los laboratorios, pero también a, por ejemplo, los mercados de divisas o los programas de computadoras. Los objetos epistémicos, dice Knorr Cetina, “son característicamente abiertos, generados de preguntas y complejos. Son procesos y proyecciones más bien que cosas definitivas. La observación y la investigación los revela incrementando más que reduciendo su complejidad”. Yo agregaría aquí que ellos son coordinantes: cosas que alcanzan su mejor valor cuando se incorporan en prácticas orientadas a alcanzar una cierta manera de coordinación, que es de suyo inestable. Estos objetos son inductores de colectividad, y como tales nos alcanzan: incitaciones, ocasiones, condiciones, medios para la invención de formas de socialidad. Así que de lo que se trata aquí es de la formación de una colectividad de individuos que gravitan en torno a ciertos objetos epistémicos, que son al mismo tiempo medios para el despliegue de una socialidad cuya forma habría que poder describir. Ayer Christian Ferrer hablaba de la emergencia creciente, en Bue-

nos Aires, de formas de socialidad asociadas con la amistad, y dejaba entrever, si no me equivoco, que Trama era parte de esta dinámica. Lo que, si fuera el caso, sería un buen punto de partida, aun cuando habría que introducir un par de aclaraciones. Una es que hay en juego aquí una cierta institucionalización que carece de sentido en el grupo de amigos en sentido estricto. No quisiera que se leyera “institución” en el sentido de un orden rígido de posiciones y de reglas (que es, sin duda, el modo como la palabra suele sonar en nuestros oídos), sino –para emplear una definición del economista Masahiko Aoki– un sistema emergente y capaz de sostenerse a sí mismo, de creencias compartidas acerca de cómo un cierto juego se juega, y “una representación comprimida de los rasgos invariantes y salientes de una trayectoria de equilibrio”, si me permiten referirme a la cuestión de un modo particularmente abstruso. Ésta es la condición para que algo así como Trama posea una resistencia a las variaciones personales, resistencia de la cual carece, en principio, un grupo de amigos. Otra es la función de los extranjeros en todo esto. Yo diría que es, al mismo tiempo, la de participantes y testigos: participantes que, al mismo tiempo, atestiguan; testigos que, al mismo tiempo, participan. La situación se presta, por supuesto, a todos los equívocos. Pero estos equívocos son necesarios para que se verifique el tipo de entre apertura que una situación como ésta precisa, para que –entre otras cosas– el espacio en que ahora mismo estamos pueda considerarse un espacio público. Entre apertura que es la con-

dición de la introducción de un acto de atestigüamiento que es siempre una posibilidad de separación de la colectividad: la posibilidad de una fuga. Y que introduce, también, una indeterminación. Lo que es importante. Porque las colectividades de que se trata se inscriben en la herencia del arte moderno en lo que este arte tenía de más inquieto y de menos satisfecho. Es decir, de más crítico. Sólo que ciertas condiciones para la crítica, condiciones propias del universo moderno (y posmoderno) ya no encuentran entre nosotros su lugar, de manera que la crítica debe ser reinventada. Una figura que sin duda debiera subsistir es la de esa indeterminación que, en la tradición moderna, solía considerarse una cualidad de los objetos del arte. Indeterminación que era pensada, por supuesto, en conjunto con los principios de extrañamiento o extrañeza, desplazamiento o inquietud, desde Brecht a Borges, desde Adorno a Barthes. No creo que las formas del extrañamiento conserven el mismo poder en nuestro universo. Pero una cierta indeterminación pareciera aún valiosa, inclusive cuando ahora se identifique como la cualidad del espacio de una colectividad que gravita en torno e incorpora en su proceso objetos menos extrañantes que conectivos. Y esto es algo que debiéramos esperar, supongo yo, que suceda con frecuencia creciente en los parajes del arte: que se verifiquen actos de invención de colectividades experimentales (no importa cuál sea su estabilidad y su duración –un día, una semana, un año–, ni importa tampoco cuánto comprometa a sus miembros). Podrá decirse que éste ha sido siempre el caso: des-

de los círculos de cooperación más pequeños hasta el movimiento surrealista, Fluxus o el situacionismo en sus diversas encarnaciones. Y sería perfectamente cierto: el siglo que acabamos de abandonar ha sido particularmente rico en esto. Pero también es cierto que con una enorme frecuencia ellos se han conformado en torno a la lógica del movimiento o aun el partido. Lo que no es el caso en estas colectividades que comienzan a convertirse en, digamos, las moléculas a partir de las cuáles se recompone el sistema del arte. Dicho de otro modo: prefiero entender iniciativas del tipo de Trama (o Ruang Rupa, o tantas más) como índices de una reorganización general del sistema del arte. Tengo la impresión de que, en un momento no demasiado lejano, obras, artistas, galerías y críticos pertenecerán de algún modo a la periferia de lo que sea que se constituya en relación a la herencia del arte. En las regiones donde se construye novedad habrá habido, más bien que individuos separados, colectividades (no importa cuán pequeñas) inmediatamente interesadas en la generación de una cierta clase de objetos, pero también en mantener una coordinación que no es separable de esa generación. Pero los objetos en cuestión, si han de ser coordinantes eficaces y, a la vez, conservar en su contextura ciertas huellas del proceso de su generación, tenderán a tomar la forma de lo que he llamado "objetos epistémicos". En cuanto a la puesta en común de estos objetos, no se desprenderá de la instancia de su generación, que habrá sido siempre, además de una construcción material, una conversación. Por lo cual el discurs-

so no estará en relación con los objetos en relación de anterioridad (teoría o plan) o posterioridad (evaluación o comentario). En cuanto a la relación de estos objetos con aquello que se encuentra más allá de los límites del colectivo, tendrá la forma de un doble gesto: de inserción e invitación. El destino de procesos como éste es particularmente incierto. Pero puede anticiparse que el territorio de prácticas, modos de vida, organizaciones en el cual el arte habrá venido a desplegarse tendrá una forma diferente a aquél en que, desde un cierto arte moderno, se proclamaba la necesidad de una disolución y una reabsorción en lo que se llamaba "la vida". Es que el presente, considerado desde la perspectiva de la alta modernidad, es una fase de desdiferenciación de esferas: no sólo de la esfera del arte, sino también de la política, la economía o la ciencia. Este punto es particularmente difícil de desarrollar en este contexto, de manera que prefiero detenerme aquí, y dejar que la conversación reanude su curso.

* Este texto fue presentado y discutido en el ciclo de debates organizados por TRAMA, "Redes, contexto y territorios" (20 al 24 de noviembre 2001 en el Goethe Institut de Buenos Aires). Su reproducción en esta revista -que agradecemos al autor- sirve como muestra del contenido de los libros de TRAMA que, en edición bilingüe, dan cuenta de sus actividades (TRAMA 2000, nº 0, "Mirada y contexto", 82 Págs. y TRAMA 2001, nº 1, "La sociedad imaginada", 158 Págs.)

Sinfonías astrales de un wagneriano criollo

Por Cintia Cristiá¹

Xul Solar fue, para la mayoría del público, un pintor. Quien tuvo ocasión de estar frente a sus acuarelas conservará en su memoria aquellas fantásticas imágenes, aquellas visiones mágicas. Su colaboración en publicaciones de las décadas '20 y '30, su amistad con Jorge Luis Borges, las dos lenguas de su invención (el neo-criollo y la panlengua) y sus propias creaciones literarias, señalan un vínculo con las Letras que es más o menos conocido. Sin embargo, existe una faceta del artista que permanece en silencio, roto brevemente cuando se mencionan sus teclados de colores. Pocos conocen al Xul Solar-músico. Con un eje cronológico, se intenta aquí dar somera cuenta de la música como parte de su vida, como objeto de estudio y reflexión, como fuente de inspiración en su obra plástica y como elemento dinámico en otras expresiones de su microcosmos personal.

El amor por la música parece ser heredado. De su padre, Xul recibe la predilección por el repertorio alemán y quizás las primeras lecciones de música en una cítara traída de Baviera. De su madre, la musicalidad de la lengua italiana. Luego vendrían algunos estudios de violín, de piano, probablemente de teoría musical y, más importante, la asistencia a conciertos, especialmente a partir de la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires, en 1908. Desde entonces Xul ya es un *fervente admirador, un devoto wagneriano*, como lo describiría su futuro discípulo, el poeta Jorge Calvetti. Los intensos escritos autobiográficos de juventud abundan en escenas del imaginario wagneriano. Un *poema dramático y musical* -lamentablemente perdido- constituye,

junto a una docena de cuadros y a algunos poemas, su incipiente obra creativa. Es un período en el que -como Klee- Xul vacila entre la música, la poesía y la pintura, en busca del ámbito más propicio para expresarse.

Una prolongada estadía en Europa -entre 1912 y 1924- le ofrece la posibilidad de visitar museos, participar en congresos y seminarios, concurrir a teatros y salas de concierto.² Vale destacar que su interés no se limita a ser parte de una audiencia, sino que la ejecución musical en el ámbito doméstico parece ser una necesidad, una vía para explorar mundos internos. Si bien Xul -nuevamente como Klee- se define por la pintura, la música ocupará siempre un lugar especial en su personalidad creativa, surgiendo una y otra vez a la superficie de sus cuadros, mezclándose con sus búsquedas extra-plásticas. Esta correlación entre las artes, intuida tempranamente quizás bajo el influjo del *Gesamtkunstwerk*, encuentra no pocos alicientes: los poemas de Baudelaire³, las ideas *unitarias* del *Stile Liberty* en Turín (primera ciudad en la que reside), los preceptos *fusionistas* que se defienden desde las páginas del *Almanach der Blaue Reiter*⁴, la teoría de Jaques-Dalcroze acerca de la importancia del ritmo en la educación y del paralelismo entre música y expresión plástica⁵, los Ballets Rusos de Diaghilev, en cuyo seno confluyen en cierto momento lo más avanzado en pintura, música y danza, ciertas obras de De-launay, Kupka y Kandinsky que intentan traducir visualmente procesos musicales, los preceptos teosóficos con respecto a la vibración como esencia fundamental del mundo -y por ende, el sonido como generador universal- y los experimentos futuristas que combinan letras, ruidos y notas musicales. Xul está al tanto de todas estas posturas y, siendo él

mismo un convencido de la relación íntima de las artes, no parece arriesgado sugerir que debe haberlas estudiado con detenimiento.

Entre las primeras obras que se relacionan con lo sonoro se encuentra la temprana *Marcha fúnebre* (1912-1914) luego conocida como *Entierro*⁶. Una procesión de extraños seres, cuya ubicación podría establecer el *ostinato* rítmico que rige sus movimientos, describe un recorrido elíptico sobre el plano pictórico. También elípticos son los *Ritmos* de 1919 que intentan, en un juego de luz y transparencias, dar una versión plástica de la *música de las esferas* pitagórica. El ritmo de los planetas es imaginado como órbitas luminosas que se conjugan en una danza eterna. Tanto el *Vuelo* (1919) de un personaje imaginario como el trayecto *A los astros* (1920) de una amazona y su corcel son acompañados por el tañido de cuerdas (un arpa y una lira respectivamente). Una bailarina oriental se mantiene en delicado equilibrio sobre la punta de un pie desde *En Rítmico* (1922). El tratamiento cromático -en una paleta similar a la de *Ritmos*- con sus degradés y sus trazos desiguales, así como el encuadre asimétrico, acentúan la sensación de movimiento. Semejante efecto sonoro-visual se logra en *Musical* (1924), mediante ciertos recursos de tipo cubista, como el desmembramiento de los objetos y la multiplicidad de puntos de vista. La figura femenina tocando la guitarra, el vaso y la botella sugieren un homenaje a esa corriente, evocando un ambiente español. La sensación de propagación del sonido es dada por grupos de líneas paralelas (como cuerdas o pentagramas) que se repiten sobre el papel, tal como la música resonaría entre las recovas de la galería.

Durante el año 1925, ya en Buenos Aires, Xul explora la cuestión de las danzas rituales colectivas en una serie de cinco obras. *Ronda*, *Danza* y tres *Sandanzas* ofrecen instantáneas del movimiento coordinado, animado por músicas que se manifiestan en la presencia de instrumentos (una flauta en *Danza*, un laúd y un oboe en *Sandanza*, colección MAL-BA), bajo la forma de manchas o trazos de colores o bien en los gestos rítmicos de los personajes.

Entre 1926 y 1947 no se registran cuadros que referían directa o indirectamente a la música; la atención del artista parece girar hacia otros aspectos de la misma. En primer lugar, los cuadernos de música que llena entre 1927 y 1931 dan testimonio de sus intentos por estudiar y simplificar la teoría y la notación musical. En segundo lugar se cuentan sus experiencias tendientes a mejorar el teclado tradicional preparándolo para acoger las innovaciones teóricas y de escritura⁷. ¿Incide en este período su relación con compositores como Juan Carlos Paz, Roberto García Morillo, Honorio Sicardi y los hermanos Castro, además de su asistencia a las reuniones y conciertos del Grupo Renovación? En tercer lugar, se agrupan las instancias en las que lo musical es integrado a creaciones no-plásticas. La fonética de la *panlengua* es definida como *fácil, musical*. En el *panjuego*, juego universal y diccionario de aquella lengua filosófica a priori, la fonética coincide -entre otros- con *las notas, los acordes y los timbres de una música libre*.

Hacia fines de los años '40, la música vuelve al ámbito pictórico, con una serie de cuadros cuyos títulos no dejan lugar a dudas sobre la filiación musical. *Barreras Melódicas*, *Contrapunto de Puntas* y *Cinco Melodías* (1949), toman como base el paralelo entre melodía y línea, presente en al menos dos escritos conocidos por el artista: *Punto y línea sobre plano*, de Kandinsky y *La melodía* de Ernst Toch. No se trata de una simple traducción sino que estos paisajes melódicos, estas *polifonías visuales*, parecen ofrecer el trasfondo necesario para desplegar nociones más profundas. Con *Impromptu de Chopin* (1949) y *Coral Bach (Música)* (1950), Xul parece conmemorar el aniversario de la muerte de dos de sus compositores preferidos. Siendo tan similares en su estructura general como complementarias en su contenido, estas obras podrían ser presentadas como un díptico en el que la música es comprendida como una noción bipartita. Por un lado, las formas abstractas indican el aspecto técnico de la composición musical: en *Impromptu de Chopin* forman claramente una suerte de *incipit* visual del *Impromptu Opus 29* en La bemol mayor, mientras que en *Coral Bach (Música)* hacen alusión al trabajo de con-

trapunto. Por el otro, las figuras antropoides subrayan el aspecto humano del fenómeno musical, cuya espiritualidad es puesta en relieve. Ambas obras constituyen válidas posibilidades en el largo y quizás utópico camino hacia la representación visual de la música.

Las mejoras al cuerpo humano, sobre las cuales Xul trabaja más tarde, no ignoran lo musical, evidenciando así la importancia asignada.⁸ Pequeños fragmentos musicales dibujados en trozos de papel, programas de conciertos, fotos de las manos del artista sobre el teclado, todo sugiere la continua presencia de la música hasta la desaparición física del artista, ocurrida en 1963.

El rol de la música en la vida y la obra de Xul Solar es sorprendentemente rico. Se interesa por la práctica instrumental, el canto, la composición, la música orquestal y pianística, el ballet y la ópera, la teoría, la notación y la organología. En su obra pictórica, esta pasión se refleja abiertamente, en la presencia de instrumentos o signos musicales, o bien actúa como una energía subyacente en el dinamismo de las formas y los colores, en las superposiciones de planos coloreados, en el simbolismo interno.

Los elementos musicales en otros ámbitos que ocuparon al artista más allá de la pura expresión plástica, confirman que la música fue para Xul Solar un modelo estructural, una fuente de inspiración, un camino espiritual.

1. La autora completó la tesis de Maestría *La musique dans la vie et l'oeuvre de Xul Solar*, que desarrolla actualmente como tesis de Doctorado en Historia de la Música y Musicología, especialidad «Música y Artes visuales», en la Universidad de Paris-Sorbona (Francia).

2. En efecto, tanto su biblioteca como su colección musical registran numerosas adquisiciones por esos años.

3. Citados por Xul en idioma original aún antes de viajar a Europa.

4. Xul encuentra allí la confirmación de sus propias búsquedas. La influencia de esta publicación de vanguardia que agrupó a pintores, poetas y músicos, sobre nuestro artista aún no ha sido apreciada en su justa medida. Leyendo los artículos con detenimiento, se reconocen allí numerosas ideas que Xul desarrollaría en las décadas siguientes, especialmente en lo que refiere a la relación entre la pintura y la música así como a otras innovaciones específicamente musicales (como los microtonos o la música "libre").

5. Xul posee en su biblioteca el volumen *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, con introducción de M. E. Sadler y edición de John W. Harvey (Londres: Constable & Company, 1912, 64 p.)

6. Cf. el análisis que realiza Mario Gradowczyk en GRADOWCZYK, Mario H., *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Alba/Abrams, 1994, pp. 24-26.

7. El primer instrumento modificado puede haber sido el Dulcitone que compra en 1934, seguido por el viejo armonio y, en 1946, por el piano de su flamante esposa y fiel discípula, Lita Cadenas.

8. "nuestros pies [...] tienen dedos muchos más torpes que los pies de simios, capaces [...] de tañer piano, y hasta violín [...] [habrá] instrumentos musicales de teclados y pedaleiras, más completos que los de ahora [...] Las orejas grandes y lisas, orientables y musculosas, para oír mejor [...] las cuerdas vocales han de ser dobles, dispuestas según un tabique superior que dividirá la boca en dos órganos de voz y canto [...] Pero el creciente sentido musical en el hombre va siendo [sic] cada vez más deseable, es decir, más necesario expresarse en dos voces, por un contrapunto, o acompañamiento, de sonidos y palabras [...] Todo el mundo, dado el continuo ejercicio en monodialogos y bidiscursos, se haría un hábil músico y literato, amén de buen razonador." XUL SOLAR, Alejandro, *Esbozo de un preproyecto de cambios en el cuerpo humano*, inédito, reproducido en SVANASCINI, Osvaldo, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, p. 11

Galáctico es poco

Abrir el arcón de Laren, explorar su terrible cerebro alienígena: ése fue nuestro más secreto deseo desde el primer número de ramona. Valió la pena esperar: el inigualable marciano nacido en San Nicolás nos permitió –después de meses de perseguirlo por sus fugas astrales– dar a publicidad algunos de sus codiciados papeles, además de ofrecernos en exclusiva la transcripción (realizada por Mariángeles Rajoy) de la Lección SupraNormal dictada, en plena primavera porteña, en la Escuela Alógena, dirigida por el enigmático ná Kar elliff cé.

El cacho de Cacho y otras fantasías literarias larenianas

Un cuento inédito y varios poemas que el Gran Laren utilizó como excusas líricas y telón de fondo para sus ya legendarios viajes có(s)micos.

Por Benito Laren

HIJO DE PADRES SIN ALMAS

Nadie esperó por mí, ni trajo alegrías de Rey Mago; insólito payaso quien confunde esta vida de tinieblas en que habito, como si yo fuese un mal presagio de la existencia.

Como canto al cielo, lloro al mar, grito al viento, pienso lo que siento y digo lo que a mi alma ocurre.

Hasta el día de hoy, a la buena de Dios, sobrevivo un ente asignado a un cuerpo y con una mentalidad que de seguro bien cultivada podría brillar. Sufro los castigos del destino que, según parece, ha querido exterminarme. La decrepitud de esto llamado vida envuélveme en una atmósfera colmada de controversias, cual desorientado viajero que, por su afán de conocer el mundo todo, olvida recorrer la morada que le da albergue.

Gustoso por momentos. Cerrando los ojos, nutriéndome de esperanzas, son sueños que se disipan como comienzan; feliz, cuando me pertenecen imaginariamente; triste, cuando reacciono de la fantasía. Al despertar, la melancólica larga carretera sombría me golpea con su faz más retorcida y áspera, la manifestada en la soledad, cuyos pasos se desplazan en mi camino como una alfombra rota.

Como pájaro que alza su cabeza al vuelo y una mirada al cielo, transita extensiones, in-

comprendido; como yo que, con quienes en este mundo he hablado, muéstranme su rostro más simple enredándose y trepando junto con la ilusión de ser amado: al expresar la respuesta que mi corazón palpita, golpeo con la dura pared de la traición.

No pretendo que se inclinen a mí, que piensen como yo; con comprender y trazarme una línea estaría resuelto mi más profundo anhelo. Como dos gotas de agua, idénticas, gemelas, mis padres las representan. Cada día, cada momento, cuando evocan mi recuerdo no olvidan derramar tinte de odio sobre aquél que fue el fruto de su amor.

No se comprenden, y aún más, no los comprendo. Opinan de mí como de una cosa que se puede hacer o deshacer a voluntad, sin tener en cuenta que, con todo ello, hablan de una persona.

Al recibir en sus hogares mi presencia, la paz que en cada uno domina, se quebranta en una desordenada e inconsciente "Guerra Nuclear".

Por todo esto y mucho más es que otra vida, la mía en este caso, terminará al caer sobre el firmamento un crespón negro sembrado de astros. Hora en la cual "El Estrella del Norte" corre por sobre las vías grises y turbias, guillotinando ramas, arbustos, vidas..., si es que en sus rieles se encuentran.

Otros métodos no podrían ser más efectivos que el que he concedido por correr en ellos la mala suerte de quedar vivo. El tren acabará brutalmente con mi cuerpo antes de abrir y

cerrar los ojos. Un golpe seco como de una descarga eléctrica y mi piel, mi sangre, mis huesos, se confundirán en una líquida masa deforme, ocultando los tétricos rieles y coloreando los durmientes de una oscuridad funesta.

Un Ser desperdiciado por la falta de comprensión de sus padres... aunque sólo fuera uno de ellos.

Se brindan con tanto amor a pasiones desordenadas, locos afanes, personas ajenas... y a mí que soy su propia sangre me desprecian como a un cualquiera.

¿Qué cruz llevo en este mundo que hasta mi propia sombra me rehuye...?

Pensamiento : La moral y el desarrollo intelectual nos llevan a reconocer en el pasado los propios errores. ¡Ojalá mañana no sea demasiado tarde!

(Julio de 1987. Este cuento participó de un concurso internacional organizado por la Fundación Givré y fue seleccionado como ganador entre 1.230 participantes)

Arena caliente

Arena caliente
la que se siente
bajo el ardiente sol.

Vago por la playa
para verla nacer,
quiero que esa niña
pase a ser mi mujer.

Junto a mí la brisa,
junto a mí la arena,
junto a mí su risa,
junto a mí su pena.

Que juntos compartamos
nuestra dicha de ser,
recorriendo por la playa
su cuerpo de mujer.

Sintiendo sus ojos
el frío de la brisa,
que dejan mi cuerpo
yacer en su sonrisa.

(Invierno de 1979)

Federico Coletta
se suscribió a ramona

Marita Cabarrou
tiene a ramona en su biblioteca

Maribel

Venida desde lejos,
tu presencia hace sentir,
los más extraños reflejos
de la vida por vivir.

Tu sonrisa cautivante
llenó un vacío en mi vida
y desde allí en adelante
percibí que te quería.

Tus dos metros de altura,
Maribel, querida dama.
Son mi amor, mi locura,
locura para aquél que te ama.

Las doradas pecas
que en tu rostro son,
son las que me pecan,
me pecan el corazón.

Desde aquí Maribel
y hasta el fin de día
guardaré tu fiel,
fiel simpatía...

Y desde estas palabras en la distancia
espero recojas su elegancia.
Yo recordaré con ansias
tus situaciones y tu fragancia.

Tu delicuescente enamorado

(Diciembre de 1983)

La fiesta de Marta

Llovía.
No nos mojamos.
Porque...
recién llegamos.
Seguimos a una de éstas,
entramos,
era una fiesta.

¡Qué fiesta!, ¡qué fiesta!,
¡qué fiesta! ¡pero qué fiesta
la fiesta ésta!
Y enseguida se fue...

Nolo con Trolo,
Nolo con Trolo,
Nolo con Trolo.
Se me...
sale solo.

Nolo con Trolo,
Nolo con Trolo,
Nolo con Trolo.
Y yo con la Marta
que me pidió por favor
que no...
se lo parta.

Ella canta
como una elefanta
ella salta
como una gacela
que va a ser...
abuela.

Había uno... castaño
que se... mareaba de...
tanto caño.
¿Qué lo que e...?
¿La mujer de quién?

(2000)

María entregate

María entregáte
que ya me tenés hartó.
Mañana te paso a buscar
a la una menos cuarto.

A la una menos cuarto
el corazón te parto.
A la una menos cuarto
me tenés hartó.

Lo que falta
es lo que sobra
pero al revés.
¿No se si me entendés?
¡Entregáte de una vez!

María es un hueso
difícil de roer.
Errores comete cualquiera
y cualquiera soy yo.

Mi garganta
no me aguanta.
Mi garganta ya espanta
no la llamo más.

-Dejáme vivir un cachó
me voy con lo muchachos.
- Chau María...

(1996)

Helado de limón

Me voy a exorcizar un huevo,
le voy a dar con fuego.
Este ruido es un infierno
me voy a comer un tierno
helado de limón.

Este ruido es un infierno
que tengo que explorar
me voy a ir a bañar.
Helado de limón.

Hace un año que no me baño
me voy a ir a bañar.
Este ruido es un infierno,
me voy a romper los cuernos;
justo ahora cortaron el agua
me voy a ir al Aconcagua.
Tengo que pasear.

Tengo que ir al Aconcagua
a comprar
un helado de limón.

(2000; pensado para letra de los Kuriaki)

El cacho de Cacho

El de los ojos lerdos
a mí me mata,
el de los ojos lerdos
tiene la plata.

Tengo un problema
hay una nena
que me quiere seducir
pero con el Cacho
no puede competir.

Buscando un amor sincero
los ceniceros que me he tragado
me llenaron la cocina de humo
y me he quedado embarazado.

Ay Cacho, Cacho, Cachito.
Ay Cacho, Cacho, Cachote.
Ay Cacho, Cacho, Cachito.
Ay Cacho, Cacho, Cachote.
Lo repito
y vuelvo a insistir
es bien grande
no lo tengo que medir.

Ay Cacho, Cacho, Cachito.
Ay Cacho, Cacho, Cachote.
Ay Cacho, Cacho, Cachito.
Ay Cacho, Cacho, Cachote.

Ay muchacho qué cacho
que tiene el Cacho.
Me cacho en diez.
Me cacho en diez.

(2000)

El coco

No sé por qué
me estoy volviendo loco.
Yo soy José
y donde puedo la... coloco.

La la la la la
la la la la la
la la la la la
la... coloco.

Yo soy José
y siento que nunca es poco
y donde puedo
la la la la... coloco.

Espera salir con Carla
para sonarla.
Si sale con Malena
seguro que sí... que suena.
Si anda con Katy
por la zona
es descontado
que la...
que la...
que la...
que la abulona.

Si sale con Carla
se la parla.
Si sale con Natacha
se la remacha.
Y arde que arde
la Lina.
Arde la lina.

La la la la la
la la la la la
la la la la la
la Carla...
andá a buscarla
si querés salvarla.

Está el Cacho
enfermo de gravedad
y le falta poco
para hacer sonar
a toda la humanidad.

(2000)

Los chinos son un peligro y San Martín era un poco marciano

Trascripción Conferencia (dialogada con Rafael Cippolini)
del maestro Laren en la Escuela Alógena

Benito Laren

¿Ya terminó?

Yo quería hacerles una revelación hoy sobre los OVNI's. No sé, en realidad de OVNI's no sé nada. Sí, pero eso ocurre también con los padres, cuando a uno le preguntan sobre los padres, uno de los padres no sabe nada, pero en realidad de los padres se sabe todo. Bueno, mi primer relación fue... tenía como trece años. Es así, digamos como del mundo interior. Después tuve visiones... y eso.

Eso sería como la puerta de servicio y la puerta principal.

No lo entiendo yo.

Yo empecé a pintar sobre vidrio porque leí un libro, que en Marte pintaban sobre vidrio.

Lo escribí un espíritu que vive en Brasil.

Era marciano pero se comunicaba en Brasil.

A veces sí.

Bueno, a raíz de eso fue que empecé a pintar sobre vidrio, pero siempre pensando en los marcianos y... por el tipo de pintura superior, digamos.

Según dicen, tienen 500 años de adelanto con nosotros. No comen carne, con excepción de ahora, que están haciendo algunas cosas con las vacas y eso.

Parece que sí.

No, le llamamos marcianos nosotros a todo lo que es exterior a nosotros. Pero vienen de distintos lugares.

No, no. Y cada uno ha puesto una base aquí en la Tierra, en distintos lugares.

¡Hay una en el Uritorco!

Estuve en el Uritorco, les puedo mostrar una camiseta. Esta camiseta es de Capilla del Monte.

No me puedo parar. Hasta que termine la conferencia no puedo.

No, no.

Sí.

Tienen distintas bases, hay una en el río Paraná, tenemos otra en el Uritorco, hay una en Mendoza...

Isidris en Mendoza y para los que viajan más lejos hay una muy linda en Miami.

No sé. No le han puesto nombre todavía. Es muy nueva, la acaban de inaugurar.

Sí, estuve en Nueva York, viví bastante, pero por ahí no pasan los extraterrestres.

Sí. Ocurre que desde chiquito cuando pinto veo luces. Y se me cambia todo de color. Lo que veo siempre es un color amarillo, y luces de flash, como las que estaban ocurriendo ahora por acá.

Yo quería que no se comentara eso, yo le hice unos pases magnéticos, pero... no sé, hay personas que tal vez se sientan mal por eso. Hice un peregrinaje a la Virgen de San Nicolás que fue ahora, el 25. Yo vivo por allá.

Nunca se sabe eso, porque son temas... La Iglesia no quiere que uno hable.

Sí, en el Vaticano se venden libros de OVNI.

Eso me trae gratos recuerdos porque me contrataron y me compraron una obra. Estuvo buena esa obra. Hice un Cristo, estuve en el escenario y...

Sí, porque fue una manifestación que se hizo en el teatro, y tuvimos la suerte de que viniera Pedro Romaniuk, que es uno de los que más sabe de OVNI.

Yo le mandé un saludo a través de otra persona.

No, en realidad yo no sé de OVNI. Romaniuk sabe, y el otro que sabe todo de memoria es

Fabio Zerpa, pero desgraciadamente es muy comercial, y eso.

Sí, está mal que sea comercial.

¿Con qué?

Bueno, a mí me gusta mucho pintar sobre OVNI porque quedan muy bien. Se venden bastante bien, y ahora último estoy haciendo unas latas. Esa es una de las últimas, tenemos la versión marciana de Elvis Presley.

Yo creo que el más importante fue Noé. Porque le avisaron que hiciera una nave, y él construyó una canoa.

No se sabe. Es tan antiguo eso.

Bueno, todo eso se conoce en los libros de Von Daniken, que siempre han venido por acá.

Sí, sí.

¿La mamá de quién?

Sí, se sabe que el "Hombre de Palenque" no era de acá.

Tenemos un curso de OVNI, que por allá tengo los libros, donde mencionan al "Hombre de Palenque". Los mayas habían encontrado una piedra, en una piedra había un muerto, y el muerto tenía una máscara, que parece que era extraterrestre.

No, sí, sí, el lugar se llama...

Tendríamos que ver el curso. Yo después te lo presto.

No, eso fue en el año '87 cuando empiezo a pintar sobre vidrio, y estaba haciendo algunos experimentos hasta que ocurrió la presencia de unos papelitos. Y combiné los papelitos esos y, con la luz del televisor se veía que daban reflejos, entonces ocurrió que después salieron los platos voladores, después vino el Congreso, y la vida siguió así.

Bueno, a mí me ocurrió que tenía seis años, hace mucho, y tuve un sueño con el Apocalipsis. Y el Apocalipsis es que los platos voladores vienen a retirar gente del planeta, que eso es lo que se espera para dentro de poco. Según las profecías mayas va a ser para el 2012.

Sí, pero todo llega rápido.

Bueno, yo estuve leyendo bastante, y los libros coinciden en que la vida va a seguir cada vez peor, y van a pasar cosas raras. O sea, no hay que extrañarse si por ahí se caen unas torres gemelas o cosas así porque lo que va a pasar es todo con ese tenor, hasta que los chinos invadan Europa, y entonces, estaremos cerca de un cambio. Estos marcianos han venido acá a instalarse, seleccionan gente, inclusive algunos han sido transportados a otros planetas, y ellos los están instruyendo. Ellos los están instruyendo así como física

Los marcianos no consumen.

No, se vive de otra manera, sí.

No me acuerdo en este momento, porque hace mucho que vi ese libro, y el último viaje que hice con ellos fue como hace cuatro años así que no me acuerdo.

Yo sé que hay de muchas clases, hay que ver con quién le tocó.

Inclusive hay algunos que son malos, así que hay que ver cuál le tocó a él.

Lo que pasa que sale en televisión.

Lo mío fueron viajes mentales durante un año, me estuve instruyendo con ellos, para cuando llegue el momento éste de rescatar a la gente.

Bueno, como tuve dos veces esa imagen.

No, no. Esta vez es a nivel de, digamos, una especie de viaje astral.

No, no, va a ser físico. Hay que tener un estado de ánimo para ser absorbido por las naves.

Un estado...

Sí, sí.

Bueno, estaremos ahí un rato hasta que exploten las bombas nucleares que tienen preparadas.

Sí, los chinos.

Lo que pasa que yo lo vi, a todo eso.

Bueno, más o menos como cuando la gente está soñando. Si te pasa una vez, puede ser, pero si te pasa varias veces ya sabés lo que va a pasar.

Sí. Pero además, yo siempre vivo en el futuro, y hasta ahora no me vengo equivocando.

Yo siempre trato de ver más allá. Como ser de la familia, bueno, yo vi que una tía mía iba a tener una nena rubia, y eran todos morochos, y ocurrió una nena rubia cuatro años después.

¡Eso es una biografía no autorizada!

No puedo dar nombres.

Me dice que no va a contestar.

Más que nada lo que tuve fue un accidente. Un vecino me bajó con una piedra, y entonces ahí me di cuenta de que estaba acá, porque... bueno, yo estaba en primaria y no estudié ni un día, no sabía dónde estaba, qué hacía, y después de haber tenido un dolor grande caí acá.

Una cosa así. Yo extrañaba otro lugar donde no se come, no se duerme, está todo bien.

Bueno, yo tuve unos padres muy estrictos, no podía salir a la puerta de calle, nada, y teníamos contacto con una vecina que tenía muchos gatos, y ella se asomaba por el tapial y a veces nos tiraba piedras, nosotros no sabíamos insultar y entonces le decíamos esas cosas.

Eso que vos dijiste.

Verdura.

Sería que teníamos eso en la mente.

Sí.

Se vive de otra manera.

No sé. Hay otros mundos mentales, o sea, si son muy densos, el cuerpo no es como éste. Por eso es que... en la Luna, dicen que hay gente. No la llegamos a ver.

Hay una teoría que dice que primero llegaron los rusos,

Hay una versión de Fabio Zerpa que dice que los rusos llegaron primero, y que hubo un duelo con un marciano y se muere ahí.

Los chinos siempre se quedan por acá.

No sabía de él.

Sí, sí, lo que pasa es que el hecho de ser marciano es porque la parte de la mente es la que viene de otro lado. El cuerpo es igual que ustedes, sino no me podrían ver.

La parte del cuerpo es normal como la de cualquiera, pero la mente vino de otro lado. Tal el caso de Einstein y todo eso.

Sí, todas las personas que adelantaron en algo venían de otra parte.

¿Otra persona más?

De la mancha no sé nada pero él tuvo contacto con los marcianos.

Sí me quedó, tengo una cicatriz de cuatro puntos.

No sé.

Bueno, yo tuve la suerte de ver una nave madre, porque yo soy químico y trabajé en la empresa SOMISA, y allá se hizo el dirigible de "La Serenísima". Estaba en un galpón, y...

bueno, el dirigible era muy chiquito, y el galpón es de cuatro cuadras. Nosotros estábamos enfrente, en el laboratorio, y vimos la nave madre, que son todas luces rojas en forma de cigarro. Yo llamé a mis amigos del trabajo, así que entre todos lo pudimos ver y duró dos segundos y desapareció. Y la impresión que le queda a uno es que nunca vio nada.

Yo te puedo contar una experiencia que tuve cuando estuve colgando la ropa y miré por el balcón y pasaban así como dos estrellitas, sí, que eran OVNI's. Pero tener contacto directo me pasó ahora cuando estuvimos con Javier en La Cumbre, que hice un viaje al Uritorco y... bueno, yo tengo algunos estudios de viajes astrales y eso, y a través de la mente me pude comunicar, y sentí que me iba, así como cuando uno tiene mucho sueño, y pensaba en imágenes. Hice preguntas, y bueno, me invitaron a pasear pero yo estaba con alguien y no pude entrar en la base.

No, es numeroso, y tienen todo controlado. Pero una cosa que no te había dicho que ocurre en Marte es que ellos trabajan tres meses, nomás. Y el resto del año salen a dar vueltas por los planetas vecinos.

Ellos en tres meses hacen todo. Nosotros podríamos hacer lo mismo, pero lo que pasa que el capitalismo se queda con parte del trabajo de las personas.

Sí.

La riqueza tiene que estar más distribuida, así podemos viajar por todos los planetas nosotros también.

Yo no sé cuál es la unidad monetaria, allá, pero tienen todo más distribuido.

Sí, yo hablo de Marte porque es el planeta que más conozco.

Sí, tuve contacto, pero ahora me manejo solo. Estuve en varios grupos.

Yo creo que los marcianos controlan todo, pero la búsqueda de tesoros sería como otra cosa. Tiene el consentimiento de ellos, tal vez.

Fue cuando volví de Nueva York en el año '93.

Lo que pasa que primero trabajaba. Después vi que buscando tesoros no hay que trabajar más.

Bueno, es como salir de expedición...

Bueno, pero no hay que hablar ni de víboras ni de escorpiones.

Bueno, yo comencé buscando tesoros cuando vine de Nueva York. Tenía que ver de dónde conseguir dinero y tuve un sueño con mi bisabuela, que vino de España y que había enterrado unas joyas y eso...

No, no, era en un campo... alejado.

No sé, escondía todo. Todos los valores los escondía.

No, los familiares que lo veían se los sacaban.

No, éste era muy especial. Se trataba de un alhajero. Yo me concentré y pude ver lo que había adentro, pero no era muy valioso.

Yo hace diez años que busco tesoros, y bueno, estuve con distintos buscadores importantes y todo el mundo trabaja con videntes.

El primer paso es el vidente, y el segundo es que alguien haya enterrado algo.

Primero busqué los tesoros que estaban cerca de mi casa. Encontrar un tesoro es muy fácil, lo difícil es sacarlo. Después conocí otras personas y empezamos a viajar. En Entre Ríos hay muchísimos, hice como cinco viajes ahí, pero la capital de los tesoros se llama Paraguay, y estuve siete meses buscando tesoros en el Paraguay. Pude encontrar tres, por suerte, y todavía no sacamos ninguno.

Se consiguen monedas, pero son de plata. Todavía no di con ninguna de oro... no pueden considerarse tesoros tampoco, porque la moneda de plata vale veinte pesos, y vos la vas a vender y te dan dos pesos. En cambio las de oro salen tres mil dólares. Tengo fotos. Después, cuando prendan la luz les voy a mostrar una expedición y tres lugares donde hay. Tengo un cuaderno, si quieren se pueden anotar.

Podríamos ir a sacar tesoros.

Si quieren buscar tesoros no muy lejos, acá hay uno en una iglesia, cerquita.

Sí, mentalmente se vio dónde hay. Pero en todas las iglesias hay, así que... hay túneles y tesoros en todas las iglesias.

Sí, sí.

Hay que ver qué pasaba en otras épocas. En este momento están ocurriendo muchos tesoros porque todos sabemos la inseguridad que hay, y entonces todo el mundo esconde co-

sas. Tal vez la gente desaparece, o los secuestran, o no viene más, y eso que quedó escondido ahí, pasa a llamarse "TE-SO-RO".

Bueno, pueden ir y cavar conmigo, hay que hacer pozos de 10, 12 metros. Es muy divertido, no sé.

Estuve solamente ahí, pero mucho tiempo. En Paraguay durante dos años estuve siete meses. Ahí salíamos a buscar cuatro tesoros por día, más o menos.

No, lo más importante es que te digan dónde está. Allá conseguimos un señor, muy antiguo, tiene como 105 años, y uno con darle el nombre del dueño del terreno, él se concentra y te dice todo.

¡No puede ni caminar!

En realidad yo me perdí dos, por estar pintando, pero ya hay un grupo de gente que está buscando.

En estos momentos deben estar en Corrientes.

Tengo una muestra ahora en el Borges, en ExpoTrastienda, en la que voy a hacer unos rostros de San Martín y Belgrano luminosos, y después tengo...

Podríamos ponerlo a San Martín, que era medio masón, y todos los masones son medio raros.

La mitad del viaje sí.

Sí, hay pero no están acá, se van a manifestar más tarde.

No, ése era un brujo.

Los brujos son de la Tierra y los marcianos son mas utiles.

Las dos cosas.

No, en este momento no. Hay que ver cuando se vayan todos.

Bueno, hay una muestra en homenaje a Rafael Cippolini, que no sé si lo conocen, que va a ser en Belleza y Felicidad, y después una en La Casona de los Olivera para diciembre.

Va a haber más gente, pero...

Con Amalita Amoedo voy a mostrar en la... No, Leo no. Pero ahora dentro de un rato vamos a ver un video en el que está Leo, Ama... se los recomiendo mucho.

Está todo explicado en el video.

Quiero agradecer a todo el mundo por haber venido, y a toda la gente que trabajó ahí, que es muchísima.

Bueno, mañana va a ser un lindo día.

Bueno, el lunes tenemos que trabajar.

Aplausos

Taller de enmarcado

venta de materiales para el enmarcado
guillotinas, engrampadoras y clavadoras

Curso de enmarcado

Se entregan certificados

4811-1558 4961-0104
(15) 5108-2655
tallerdecuadros@yahoo.com.ar

www.davidtoubes.8m.com

Mosto & Rojas Arte

Consultora de Arte

Alejandro Pérez Becerra

Galería On Line
Promoción y venta de
artistas argentinos contemporáneos
Proyectos curatoriales

Paraguay 934 1 G
Tel/Fax 432-1675
www.mostorojasarte.com
info@mostorojasarte.com

Presentación de Critiladri

Hace unos meses, comenzaron a circular por e-mail las propuestas de un Crítico Fantasma conocido como Critiladri.

Hoy pueden leerse en el sitio www.geocities.com/critiladri.

A continuación, su manifiesto-presentación.

Por Crítico Ladrón

Hola, soy un crítico de arte.

Siempre me divirtió hablar con mis amigos artistas de su obra, tratar de ver en los trabajos todo lo que éstos podrían ser, y dar ideas de sobre qué está hablando. También me divierte tratar de explicarle a mi abuela (entre otros) el arte contemporáneo, de darle algún lugar desde donde mirarlo que no le suscite exclusivamente la pregunta despectiva de "Pero, ¿¿y esto es Arte??". Trabajo duro si lo hay, pero fascinante.

Y ahora me doy cuenta de que esto es lo que yo creo que deberían hacer los críticos. ¿Quién sino ellos para hacer de guías para entrar en el **apreciar** el arte contemporáneo? (No puedo enfatizar más la palabra APRECIAR).

Lo que yo creo que un crítico debe hacer:

- los críticos de arte están para hacer de nexo entre espectadores y artistas, un texto crítico debe dialogar con la obra de una manera que dé alguna punta de cómo empezar a leer la pieza en cuestión. Lo que NO debe hacer es decir que una pieza debe ser leída de tal o cual manera específica. Esto es casi un tema de responsabilidad, ya que si un espectador le cree al crítico, deja de mirar e interrogar a la pieza. Y nada de juicios de valor, por favor.

- creo que también está bueno que explicito un posible contexto para la pieza, en relación al resto del mundo del arte, por ejemplo al citar referentes posibles, otros artistas que traten temáticas similares. También está bueno que lo relacionen al contexto político, social y económico del cual la pieza surge, y cualquier noción adicional de contexto será bienvenida.

- también creo que un crítico debe ser ameno e incluir cosas "anecdóticas" sobre la pieza, sus características, el artista, el contexto, la inauguración, etc. Estas anécdotas permiten que uno internamente arme la trama de cómo es el circuito del arte a nivel humano, y estas son las cosas que a uno lo enganchan a cualquier cosa. Tratemos de que el arte tenga onda también, y no parezca tan pacato y hermético.

- un crítico tiene que querer a los artistas que lo rodean, tratar de que les vaya bien y crecer CON ellos. Y le tiene que gustar el arte.

Lo que yo creo que un crítico NO debe hacer.

- ya lo dije pero va de nuevo. NO a los juicios de valor. Nada es bueno ni malo ni mejor, o de última que el espectador saque su conclusión a partir de VER la obra.

- no le chuparía las medias a ningún crítico de afuera. Si alguien en USA inventa el término "Arte Soretófilo", no nos pongamos a buscar a quién de acá lo podemos catalogar como

eso... Basta de querer ser primer mundo, ya entramos en default y la Argentina es "irrelevante" para el primer mundo así que quizás es hora de ser nosotros aunque suene cursi. Además el arte maravilloso no tiene por qué ser caro de hacer ni parecerse al de NY. No hay centro ni periferia, si hay economías con mayor acceso a los medios.

- otra cosa que no deben hacer es quedarse con una idea sobre un artista y repetir lo mismo a morir. O sea, ver qué está haciendo ahora y hablar con el artista para ver si realmente lo que se dijo sigue siendo válido, y tratar de darle alguna vuelta más, o aceptar que quizás no iba por ahí la cosa y CAMBIAR. No tenerle miedo a eso.

- no debe estar lejos de los artistas. Tiene que ir a sus talleres, hablar con ellos, discutir, charlar y divertirse y jugar al fútbol o algo así.
- con esto dicho, trato de ser consecuente y comienzo a hacer mis críticas de muestras.

Si te interesa que escriba sobre una muestra pedirme a critiladri@yahoo.com.ar

Dentro de poco voy a poner mis críticas e ideas y dibujos en una página. Ya avisaré.

Si no querés recibir más estos mails, mandame uno con "no jodas" como asunto.

Si conoces a alguien a quien le puede interesar, solicito difusión.

Arguibelart

Andrés Arguibel 2826
Las Cañitas
arguibel@ciudad.com.ar
4899 0070
MA-SA 17 a 24

Alberto Bruzzone

naturas

retrospectiva de
naturalezas muertas
(1929-1992)

casa bruзzone

Marie Curie 6193
El Grosellar - Mar del Plata
T. (0223) 479-0227
casabruзzone@copetel.com.ar
MA-DO 16 a 20

Epa! con la EPA y otras enseñanzas

Dichas y desdichas del aprendizaje de arte.

Por Mariano Oropeza

A fin del siglo XVIII Manuel Belgrano funda en Buenos Aires la escuela de náutica y dibujo con el fin alentar la educación técnica y científica y pone al frente a un marino. Desde la presidencia Bernardino Rivadavia sueña con la “Atenas del Plata” y estimula en las escuelas la enseñanza artística en el intento de imitar la formación griega clásica que suponían los románticos. San Martín o el padre Castañeda son otros nombres que figuran en los orígenes de la educación estética en la ciudad. Las repercusiones de estos extraños padres, o quizá basta pensar si podrían existir academias militares fundadas por artistas, tienen tal pregnancia que tras doscientos años de educación en el arte aún se escucha, según el rector del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), profesor Raúl Moneta, “una concepción de cultura en donde es cultura aquello racional y todo lo que cae afuera, como el arte, es desestimado y se lo ve como un ornamento de la cultura y por ende de la sociedad”.

Un panorama de la enseñanza artística en Buenos Aires arroja instantáneas sobre un espacio que insume en partes iguales entre Gobierno de la Ciudad y el Estado casi 30 millones de pesos y que en opinión de Matías, un alumno del cuarto año de la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, “se ve en este momento una falta de interés en las escuelas o facultades en explorar nuevas técnicas. En la creación se nota la influencia de estas circunstancias, las obras tienen mucho de desgano y

repetición”. Junto a él, en un desolado bufete unos minutos antes del inicio de las clases del turno vespertino, Alejandro se quejaba por “la falta de interés” de los docentes en la preparación de las clases.

En la ciudad de Buenos Aires estudian de manera pública y gratuita en institutos de formación artística en el nivel secundario 8.607 personas y en el nivel terciario y universitario 11.530, según datos de las últimas estadísticas oficiales. La mayoría elige artes visuales, con un porcentaje que alcanza el 50% y acceden en el nivel medio al título de maestro de dibujo de primario, en el escalón no universitario obtienen el título de profesores y en la opción universitaria se otorgan licenciaturas y algunas maestrías y especializaciones.

El número de docentes se aproxima a 2.500 sumados los escalones medios y superiores. Precisamente Diego Tirelli, representante de la mayoritaria agrupación EPA en las facultades de arte, en cuanto a los profesores acota que “en algunos docentes el salto de cualidad que exige la enseñanza académica superior no existe. A veces nosotros ante una clase floja, sin mucho rigor académico, decimos: *¡Pero esto es una universidad!* Es un momento de transición en el que todos debemos laburar”. Los alumnos del Belgrano también encuentran deficiencias en la formación docente. Ellos focalizan sus críticas en el aspecto pedagógico porque a “muchos que estudiaron en la Pueyrredón o la Cárcova no se les enseñó a enseñar sino más a pensar en la próxima exposición”.

La subdirectora de la escuela, profesora Alicia Cheetham, afirma que la enseñanza en la escuela se encuentra en un "excelentísimo nivel". Destaca que los profesores son "muy capaces" aunque reconoce que "en la parte docente se podrían incorporar algunas asignaturas complementarias o fortalecer la formación pedagógica". Y a pesar de que los alumnos objetan que hay "gente que sabe mucho pero no trasmite nada" persiste en asegurar que en el establecimiento "dado el motivo fuertemente vocacional de los alumnos y los profesores la educación artística se desarrolla de manera armoniosa". Matías comenta con resignación que para las autoridades de la institución y del Gobierno de la Ciudad la escuela parece ser un limbo, al que nadie le importa de verdad si continúa o no.

En el estrato superior el decano director del Departamento de Artes Visuales, profesor Rodolfo Agüero, remarca que las unidades académicas se encuentran funcionado bien. Acopta que existen los problemas "lógicos" de una universidad en formación y define en este momento a la institución como una "universidad de transición" en la cual tanto docentes y alumnos están "embarcados". Además comparte con el rector las intenciones de mejoramiento en la calidad docente. Moneta indicó que en poco tiempo "con el fin de elevar el rigor científico se abrirán concursos abiertos y podremos tener a los mejores docentes universitarios para que dicten semiología, psicología o historia del arte" (ver *ramona 27*).

El representante de EPA, Tirelli, expresa que

"el rigor teórico lo vamos a buscar afuera, por eso varias personas en paralelo cursan Licenciaturas en Comunicación, Diseño Gráfico o Historia del Arte. Esperemos que dentro de unos años se entienda que además de los talleres de pintura o dibujo la formación teórica tiene un papel fundamental en el futuro artista. Y en esto los docentes tienen una responsabilidad enorme: ahora falta comprensión analítica de lo que se está dando, falta sistematicidad del conocimiento, entre otras cosas" porque "además de manejar técnicas tenemos que hacer una interpretación que supere un análisis impresionista de los otros y que esté apoyado en el conocimiento científico".

Ante la inquietud el rector destacó que "es bárbaro que haya gente que piense esto ya que me había llegado la versión de que yo quería limitar por capricho los talleres privilegiando las materias conceptuales. Asimismo si uno toma los planes de estudio que son sólo avalados en rectorado observa claramente que no es así, que la carga horaria semanal de las materias teóricas es baja". "Hay nuevas disciplinas que imponen miradas innovadoras como la psicología, en pos del aprendizaje y desarrollo artístico, o la semiología, en la interpretación de las producciones. La formación superior a la cual aspiramos no puede desdeñar estos aportes", indica el decano Agüero. Según el investigador J. A. García Martínez el programa educacional estético argentino se basa en la fuerte presencia del arte clásico y en el aporte en menor medida de la no figuración. En los últimos años, en consonancia con

las tendencias del arte contemporáneo, la preeminencia en la enseñanza de la experiencia y la visualidad aparecen como síntomas de una fuerte discusión de paradigmas y modelos. Con los concretos cambios que se introducen en el traspaso a un sistema universitario de las tradicionales escuelas de Bellas Artes, que alientan la incorporación de “las últimas tendencias conceptuales en lo que constituye un cimbronazo a los defensores de la vieja Academia-Taller”, señala Agüero, el nivel medio queda en una situación de evidente atraso. En ese medio los planes de estudio continúan con los lineamientos de hace cincuenta años, confirma Cheetham. “En la discusión de los nuevos programas está darle una mayor orientación hacia la formación del maestro de la escuela primaria, sin superponerse con las carreras terciarias y universitarias. También se discute modernizar los viejos esquemas con contribuciones de últimas corrientes humanísticas pero siempre centrados en fortalecer el aspecto pedagógico del futuro maestro. Siento que debemos dejar la investigación o los desarrollos más complejos a la universidad”, sostiene la vicedirectora.

En Buenos Aires los centros de formación artística en artes visuales en el nivel medio son las escuelas de Bellas Artes Manuel Belgrano, Lola Mora y Rogelio Yrurtia, la primera con una rica historia con estudiantes del renombre de Guillermo Roux o Juan Carlos Distéfano, y en el renglón superior las unidades académicas Prilidiano Pueyrredón, con sedes en Recoleta y La Boca, Ernesto de la Cárcova y el

Instituto Nacional de Cerámica.

Los tres últimos lugares, tradicionales institutos de Bellas Artes por donde pasaron Lino Spilimbergo, Duilio Pierri o Juan Paparella entre muchos otros, junto a los demás que estaban otorgando el título de profesor en varias ramas artísticas se convirtieron en unidades académicas a partir de 1996. Este proceso fue diseñado desde el rectorado del IUNA y controlado por el Ministerio de Educación siguiendo los “lineamientos de la Ley Federal de Educación y la Ley de Educación Superior”, según se desprende del Anuario 2001 de Educación Superior editado por Patricio Lóizaga y Anibal Jozami con el patrocinio de la UNESCO y el Banco Río. Lograda la acreditación por las autoridades del Ministerio de Educación de la Nación en 1999, un año después las carreras universitarias abrieron su oferta en el Departamento de Artes Visuales para la Licenciatura en Artes Visuales -con orientación en Pintura, Dibujo, Escultura, Grabado y Arte Impreso, Digitalización de Imágenes y Artes del Fuego-, la Licenciatura en Conservación-Restauración de Bienes Culturales, el Seminario de Equivalencia para la Licenciatura en Artes Visuales -destinado a aquellos que comenzaron antes de 2000 y quisieran acceder al título universitario en Dibujo, Pintura, Grabado y Arte Impreso y Artes del Fuego- y la Licenciatura en Escenografía. Discutir la educación artística en la ciudad presenta la oportunidad de desentrañar mitos de la enseñanza de arte. Uno de ellos es el lugar de privilegio de los talleres en la instruc-

ción de las técnicas artísticas. La tardía consolidación de la enseñanza pública, recién en 1905 con la nacionalización de la escuela de la Sociedad Estimulo de Bellas Artes, devela el fondo de una larga historia de la enseñanza estética centrada en el tándem maestro-discipulo. Este proceso tuvo su agudización a mediados del sesenta con el retiro o fallecimiento de los míticos profesores-maestros de las escuelas de Bellas Artes. En una atmósfera social que alentaba la expresión individual los talleres se multiplicaron y en estos días la enseñanza pública sigue apareciendo en la opinión de los artistas en el mejor de los casos subsidiaria de la actividad privada.

Tanto los alumnos secundarios como los universitarios destacan que uno de los principales problemas en cuanto a la organización es cierto carácter individualista de la enseñanza y cierta idea de que "cada pintor es un maestro". Una sensación que sostienen se transmite principalmente en infinidad de talleres porteños particulares y hasta en algunas clases de los centros públicos. Hacia el 900, Martín Malharro, uno de los primeros defensores de la educación pública del arte, sufría en el mundillo artístico y educativo del ostracismo fomentado por el grupo Nexus, de Fernando Fader o Carlos Ripamonte, por afirmar el lugar superior del maestro de dibujo sobre el artista en la instancia de aprendizaje. Creció de este modo una tradición privatista en la enseñanza del arte, la llamada enseñanza "libre", que si bien puede tener fundamento en la necesidad económica obliga al sistema de for-

mación estética a transitar una difícil dualidad entre intereses públicos e intereses singulares.

Una interpretación del espíritu de la "libertad de expresión" se representa en la división de la población estudiantil que hace un alumno del último año de la Belgrano: "el alumnado acá se puede dividir entre los que hacen magisterio, que cursan todas las materias y a la larga esperan ejercer, los que hacen una especie de secundario con orientación al arte, con alguna motivación artística, y aquéllos que sólo hacen las prácticas. Únicamente asisten a los talleres, deslumbrados por el contacto con un artista, y no les interesa mucho lo que pasa con la escuela. A esos los llamamos de "Utilísima Satelital". Se piensan que son artistas y que éste es su lugar para "expresarse con libertad" (hace las comillas con los dedos)". Con amargura afirma que los últimos pueden llegar a ser el 40% de los estudiantes.

Por su lado el rector Moneta entrega una reflexión en el tema de una educación artística en torno a los talleres: "El Estado debería impulsar desde sus espacios educativos la superación del dilema que sufrimos muchos de nosotros: instituciones con mandatos académicos anquilosados que obligaban a buscar las vanguardias afuera, en los talleres de los maestros. Así esas vanguardias se convertían en los mismos mandatos académicos dado que no permitían en general un discurso individualizado y regional con carácter público. Me pregunto por qué no puede haber un per-

feccionamiento continuo y universitario que dé cuenta de las renovaciones tecnológicas, conceptuales y prácticas desde las instituciones públicas". E interroga: "Por qué muchos docentes, que se ajustan a viejos mandatos en la esfera estatal, eligen en sus talleres y seminarios privados hacer un mayor esfuerzo de actualización. Por qué no se impone una formación universitaria frente a esa ideología del artista sacralizado y antisocial que puede aparecer en los talleres particulares".

Algunos alumnos del IUNA señalan la ausencia total de una vinculación visible entre el alumnado y las autoridades. Y propugnan una mayor presencia institucional en los problemas que afectan a la comunidad educativa. "Siempre aparece desdibujada la gestión del rectorado. No es ni buena ni mala. Muchos de nosotros vemos cierta apatía en la gestión, escasa presencia organizativa sobre todo en las sedes y poca voluntad política en el reclamo de mayor presupuesto", opina Tirelli. Entre los temas a resolver quedan para los estudiantes la cuestión de la inserción profesional y los vínculos con la sociedad.

El decano de Artes Visuales analiza que "la principal falencia es la ausencia de una política cultural desde la universidad y el Estado que aliente el consumo interno y la exportación. Ahora existe sólo la parte que inflan los críticos y los galeristas y que tapa todo el espacio de exhibición y comercialización. Las instituciones deberían velar para asegurar la circulación de las producciones. Hoy por hoy no tenemos una política cultural al respecto".

Pero los alumnos enrolados en el centro de estudiantes de la sede Pinzón, que lograron en setiembre inaugurar una biblioteca con material en parte donado por los mismos alumnos, proponen, además de garantizar la legitimación artística en los circuitos del sistema arte, un proyecto de servicio social para los egresados que construya un acercamiento real entre los licenciados y el público en general. Con ello esperan superar la afirmación de García Martínez, aquella profecía autocumplida en la modernidad, de que "el artista es un solitario", ajeno a las circunstancias y los problemas sociales.

Si se piensa en las cuestiones a resolver en las escuelas de formación media de la ciudad, la luz roja aparece cuando todo augura que a partir de 2004 los títulos de maestro dejarán de existir. La propuesta de "Reorganización de la Educación Artística" anunciada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires es un proyecto que elimina el título de maestro en los distintos lenguajes artísticos al finalizar la escuela media suplantándolo por una "tecnatura" que, según los docentes de las escuelas de Bellas Artes, no habilita para ejercer la docencia ni otorga ninguna salida laboral. Muchos docentes aseguran que esto genera el riesgo de deserción escolar con el posterior cierre de cursos y establecimientos y la consecuente pérdida de cargos.

Digamos que el tema de la deserción escolar no es menor en escuelas que comienzan con cursos de treinta alumnos y terminan con diecisiete. Las autoridades explican que estas ci-

fras son alcanzadas debido al impacto de la crisis económica y a los altos costos que impone una carrera artística. Los alumnos agregan también que responden al nivel bajo de la enseñanza “para lo que se supone la historia de escuelas como la Belgrano”. Detallan que varios que ya tienen título secundario abandonan y “se van al IUNA con la esperanza de aprender con mejores profesores”.

El proyecto originado en el área educativa de Daniel Filmus se orienta a “organizar” la oferta de nivel superior y “favorecer” su articulación con la universidad. El grueso de los docentes de Bellas Artes firmó un petitorio en octubre impugnando el proyecto y solicitó la continuidad de los programas de formación artística media. “Hay alguna gente que piensa que puede haber un achique encubierto con la reforma”, sostiene Cheetam, “y tienen miedo de perder el trabajo aunque reconozcan íntimamente la necesidad de un cambio”. La funcionaria se manifiesta a favor de una reforma que cree de importancia en la jerarquización y profesionalización del egresado de la escuela media aunque demuestra cierta preocupación al no saber con claridad qué sucederá en dos años.

Los docentes y los alumnos no demuestran la misma expectativa favorable. Por un lado en un comunicado gremial los profesores suscriben que “el proyecto de Ibarra y Filmus pone en marcha en la Capital la Ley Federal de Educación y la Ley de Educación Superior, hasta ahora rechazadas masivamente por docentes, estudiantes y el pueblo de nuestra ciudad”.

Alejandro opina que “la verdad de la milanesa es que han transformado como superior al invento del IUNA. Nivel superior las bolas, sólo es una forma de responder a la Ley Federal de Educación que termina por vaciar a las instituciones. No mejora la currícula, acá nos están haciendo un verso con la currícula, que vamos a equipararnos con los profesores, que se mejoran las cosas, y no hablamos del tema central: la plata”. “Esta escuela -por la Belgrano- queda afuera de la Ley Federal porque el producto, el egresado, puede perfectamente compararse en los aspectos técnicos con uno del IUNA”, afirma el estudiante.

“Por otra parte en este tiempo de caos es inviable un gran cambio por más que suenan bien de forma. Sólo basta fijarse lo que queda de la Cárcova para observar el deterioro que produjeron los cambios apresurados”, argumenta otro alumno. La añeja escuela Ernesto de la Cárcova luego de la asimilación al sistema universitario terminó reservada al área de posgrado de Artes Visuales.

Los consultados ante un panorama general de la enseñanza artística prefieren poner el foco en un futuro que supere “esta difícil etapa de transición” y concuerdan en que, en palabras de un alumno del IUNA, “los organismos estatales deberían ocuparse de un cuadro complejo. Sabemos que existen cientos de institutos artísticos no universitarios en el país, más de 70 en la provincia de Buenos Aires, cinco facultades autónomas de artes más otras dos semiautónomas, y poco conocemos de lo que se hace cruzando la General Paz. Claro que la

historia excluyente de los institutos porteños tampoco ayuda a la integración”. Moneta propone, con la intención de revertir este cuadro, asociaciones entre universidades de arte y diseño de todo el país, colaboraciones en la confección de programas de enseñanza de arte en los estratos primario y medio de la educación y el aporte de la universidad en la legitimación de las categorías del arte.

A mediados de los ochenta del siglo pasado, García Martínez consideraba que el estudiante de arte es un retoño de la crisis, alguien que siente que “todo tiembla, incluso su vocación”, y anhelaba un urgente retorno a los grandes maestros de la historia del arte occidental. Veinte años pasaron y la primera conclusión es que la comunidad educativa de enseñanza artística es en principio una inefable Babel. Desde los esfuerzos de docentes que intentan “actualizar la enseñanza con las modernas herramientas de las ciencias sociales” pero “no tienen presencia institucional” entre los alumnos hasta aquéllos que sostienen un “excelentísimo nivel” de la educación imparti-

da mientras los propios estudiantes señalan a sus profesores como artistas “que saben mucho pero no saben enseñar”. O la sempiterna disputa entre la enseñanza pública “impulsora de una formación con conciencia social” versus la educación en talleres que reafirma la presunción de algunos involucrados que expresan “no ver el sentido de que existan facultades de arte”. Entre tanto la prédica de auténticos maestros de carne y hueso que enseñen a trazar la obra vital de los artistas se convierte en la única lengua que no se escucha en las torres de la ciudad.

Un post scriptum: *ramona* consultó a las autoridades de la Dirección de Educación Artística de la ciudad sobre la reforma del sector que se impulsa desde la jefatura de gobierno. Una de las secretarías del área informó que cuando se tengan mayores precisiones sobre el proyecto se comunicará “a tiempo”. En la lista de espera están los alumnos y docentes del Manuel Belgrano, Lola Mora y Rogelio Yrurtia que tienen el atrevimiento de averiguar qué va ser de ellos en el 2004.

<p>Mariano Fiore lee ramona siempre</p>	<p>Oswaldo Tcherkasky no puede vivir sin ramona</p>
<p>Francisco Reyes Palma se suscribió a ramona</p>	<p>Bernardo Vidal Durand guarda a ramona en su biblioteca</p>

¿Qué es Venus?

Una sociedad experimental en forma de red constituida por artistas, intelectuales, tecnólogos, científicos y otros, con más de 130 participantes en Argentina en diciembre de 2002.

¿QUÉ SE PROPONE?

Estimular las conexiones entre personas cuyas iniciativas se desarrollan en ámbitos diferentes. Se busca un intercambio amplio: desde el simple conocimiento personal o profesional, colaboración en proyectos, producciones y acciones, hasta compra y venta de bienes y servicios. La sociedad posee una moneda propia que se utiliza en los intercambios. Para esto lanzó un concurso de proyectos experimentales compartidos que se llevarán a cabo durante enero y febrero de 2002. Para saber más detalles andá a www.proyectovenus.org

¿QUÉ ES LA MONEDA VENUS?

Venus es la moneda que circula dentro de esta red, facilitando y estimulando los intercambios.

¿CÓMO LA OBTENGO?

Los Venus se obtienen vendiendo servicios o productos dentro de esta red.

¿CÓMO PUEDO PARTICIPAR EN LA RED?

Tiene que ser recomendado por un participante actual de la red. Una vez inscripto deberá registrar su oferta dentro del catálogo. Debe tener al menos una dirección de e-mail.

Dudas: info@proyectovenus.org

No hay objeto sin imagen

El problema del movimiento y del conocimiento en la pintura de Esteban Lisa. Leclercq es un filósofo belga, director de la revista de filosofía *Concepts*, editada por Sils Maria Asbl, autor de varios libros, entre ellos *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon* y participante del Colegio Internacional de Filosofía de París. Actualmente está trabajando en temas teóricos de arte y en la traducción y preparación de un libro sobre Plotino. También es el responsable du fonds documentaire Gilles Deleuze.

por Stéfan Leclercq

Traducción: José Emilio Burucúa

Imagen del movimiento.

La imagen sigue siendo el único medio para aprehender lo real. Sea ella sonora, táctil, visual o gustativa. El mundo está poblado de imágenes que, en su procreación, lo decuplican hasta el infinito. La imagen no es la imagen de nada. No hay un objeto detrás de ella que se presente para trascenderla. El objeto no se esconde bajo la imagen, como si ella actuase a la manera de una vitrina o de un escudo. Más aún, es la imagen del objeto la que autoriza a éste mismo una existencia. No hay objeto sin imagen.

La imagen, sin embargo, no es originaria. No puede ser el punto de partida de algo real. Ella es más bien un lugar, un espacio, donde se juegan los movimientos del mundo. Los movimientos se enlazan y se desenlazan, se organizan o se separan en un lugar al que llamamos *imagen*. El objeto es el fruto de tales movimientos en sus relaciones. Es por el hecho de que éstos se unen o se distinguen que el objeto aparece, y esta aparición se realiza por medio de la imagen de ese objeto. El movimiento crea y se crea. Al crearse, permite el objeto y su imagen.

De semejantes operaciones de creación, ninguna precede o sucede a la otra. Esas tres creaciones -la del movimiento, la del objeto y la de su imagen- se realizan en el mismo tiempo. Una sucesión en el tiempo obligaría a la trascendencia. Sólo merced a la idea de un tiempo cronológico es posible que se instale la trascendencia. Un arce, un *arché*, un *primero en el tiempo* se convierte necesariamente en la condición de lo que sigue.¹ De esta condición hay trascendencia que huye por todas partes, vaciando de su sustancia las cosas y sus imágenes. Una creación simultánea sólo puede hacerse en el mismo tiempo, en un *Kronos* renovado sin cesar. Creación y aniquilamiento se operan en la misma medida, en un mismo instante común a ambos. Es, por lo tanto, el movimiento el que ordena el tiempo y no lo contrario. La inmanencia no puede aparecer sino en ese contexto.

El cuadro como imagen.

Un cuadro es siempre una imagen. Él sólo se crea por el movimiento. No es que se necesite de los movimientos del pintor para crearlo, sino que el cuadro debe constituirse de movimientos.² Lo que convierte a la obra de arte en tal cosa es una participación plena de movimientos como dato intrínseco de la creación.

La obra de arte no puede ser jamás la ilustración de un movimiento que la fijaría en el tiempo sobre la tela.³ Lo que crea la obra de arte es un movimiento en acto que se rehace a perpetuidad frente a cada espectador. Por medio de la obra de arte, el movimiento permanece vivo, por fuera de toda dimensión temporal que lo inscribiría en el tiempo. El movimiento se divierte, goza en una actualidad unívoca. El tiempo de la obra de arte, por el movimiento que la compone, es *Chronos* y evita un *Aion* que le otorgaría una dimensión histórica. El movimiento de Van Gogh no se sitúa en el siglo XIX. Vuelve a dibujarse a perpetuidad sobre la tela desde aquella época. No pierde su frescura ni su carácter intempestivo.

Muchas experiencias de ese tipo, y desde siempre, marcaron a la obra de arte. Las más singulares se encuentran sin duda en los grandes retablos arquitectónicos de la Francia del siglo XVII. Muy particularmente en ese maravilloso retablo de Saint Nicolas des Champs en París, que ha permanecido intacto. Las dos telas de Simon Vouet se unen a una arquitectura equilibrada por los ángeles que esculpió Jacques Sarrazin. La Asunción de la Virgen se organiza mediante la heterogeneidad de movimientos singulares. Los Apóstoles pintados responden a los ángeles de piedra que les señalan la elevación en curso. Todos, ángeles, Apóstoles y Virgen viven, por medio de la obra de arte compleja, una duración idéntica donde nada permite que se vislumbre una historia.⁴

Lo que Vouet y Sarrazin provocan es un lazo unívoco entre la obra de arte, la escultura y la figura pintada, y el fiel.⁵ He allí el papel de toda obra de arte, que se muestra en Saint-Nicolas-des-Champs de la manera más inédita. El movimiento pictórico sólo existe para salir del marco en el cual el pintor lo ha colocado. Todo movimiento de la obra de arte deja su espacio para [establecer] una relación con otros movimientos, los del espectador, los

movimientos salidos de otros cuadros. Los cuadros de Esteban Lisa tienen un marco poroso. Su imagen parece siempre el extracto de algo real más vasto, infinito. El cuadro sólo existe para dejarnos aproximar a una realidad ilimitada que podemos aprehender en su totalidad. Lo que aparece es siempre un movimiento en curso. Surge casi por casualidad en el límite visible que ofrece el cuadro. Su papel, en esta aparición, consiste en afectar al espectador, en la violencia de esa visión.

Una obra tiene una potencia singular de afectos, más allá de las contingencias, las del tiempo y las de las figuras.⁶ Una obra de arte jamás ilustra lo real. Al contrario, la obra de arte engendra siempre nuevas realidades. Colocar un cuadro, una escultura en un espacio, es regenerar sus movimientos. Estos nuevos movimientos modifican los existentes y crean de tal suerte algo real nuevo. Lo real nace por la imagen, la imagen por el movimiento. Crear, colocar una obra de arte es abrir lo real hacia nuevos devenires y nuevas organizaciones. El artista no es creador de cuadros, es el fundador de nuevas realidades.

Meta-icónica.

Toda imagen engendra por lo tanto una infinidad de imágenes. Los movimientos de una imagen huyen de ella por todas partes. En esta huida, se mezclan con otras imágenes y les confieren una existencia. A su vez, éstas son creadoras de imágenes, hasta el infinito. Una imagen no es la realidad. El conjunto infinito de las imágenes realiza lo real. De allí que los fuera de campo de una imagen, en conjunto, constituyen la realidad entera. Si pudiéramos contener todos los fuera de campo de una sola imagen, tendríamos lo real en su infinitud.⁷ Una imagen jamás resume el mundo. Ella es su expresión. Toda imagen es expresión del mundo, en su vivacidad y también en su heterogeneidad. Una imagen que contiene el mun-

do como fuera de campo es lo que nosotros llamamos una *meta-icónica*.

Porque ella es la expresión del mundo y no su resultante, la imagen jamás puede ser trascendida. La imagen es, más bien, inmanente a toda forma de lo real. Una cosa no puede no tener imágenes. Y sabemos que es la imagen la que autoriza a la cosa una existencia.

¿Qué es una abstracción?

No ha de creerse, sin embargo, que sólo puede haber, por ende, pinturas figurativas. La pintura abstracta posee igualmente un objeto del cual ella es expresión. Si la pintura figurativa es la imagen de lo sensible, lo abstracto es, para retomar una expresión de Gilles Deleuze, *una imagen del pensamiento*.⁸ Es así que toda superficie pictórica abstracta debe ser comprendida como campo trascendental. El campo trascendental no precede a las cosas. Tampoco propociona su idea. Más bien, si seguimos a Kant, da las condiciones *a priori* de la aparición de lo sensible. Esas condiciones están regidas por una conciencia sistematizada, por el Yo trascendental. Si el campo trascendental es la condición *a priori* de aparición del objeto, también es necesario comprender que el Yo trascendental organiza esas condiciones de aparición. La conciencia es en sí misma una condición *a priori* de aparición. La conciencia dispone su propio real. Sartre será el primero en emitir una suerte de duda en cuanto a esa soberanía del Yo en el seno de lo trascendental. Un trascendental sin conciencia, donde la conciencia no sería más que un elemento entre otros, sin supremacía, sin *diktat*.⁹ Sartre no desarrolló esta idea, a pesar de su belleza. Deleuze, mediante un pensamiento semejante, parece perseguirla. Él retirará a la conciencia del campo trascendental. La conciencia no domina más el campo trascendental, sino que le pertenece. Esta inversión, esta transmutación convertirá dicho campo en *plano de inmanencia*. El plano de inmanencia es un campo trascendental sin

conciencia donde los elementos que circulan en su superficie tienen un movimiento, más grande que todos los movimientos sensibles. Movimientos emancipados, formas desgarradas, devenires abiertos. Todos estos elementos son, en sus devenires, la condición de lo sensible. Al caer fuera de este plano, pasan a ser forma que compone lo real. El plano de inmanencia es el propio camino realizándose.¹⁰

El cero infinito de la pintura.

Esteban Lisa se remite a Kant, precisamente para la observación del campo trascendental. Del mismo modo, Malevitch parece inspirarse en él, aun cuando, según lo que conocemos, la figura kantiana se mantiene extraña a las obras de Malevitch. El campo trascendental kantiano, como ya se habrá comprendido, permanece trascendente. Los elementos que lo recorren no tienen autonomía. Responden a una conciencia y a las condiciones *a priori* de su aparición. Si los elementos que constituyen los cuadros de Malevitch están dotados de un movimiento, este movimiento tiene un fin. Corren hacia su indiferenciación, buscan el *cero infinito de la pintura*, el *grado cero de la pintura*.

Ese movimiento determinado está sistematizado por el texto *El espejo suprematista* de Malevitch.¹¹ El grado cero es para el artista el grado absoluto de las cosas, u objeto trascendental. De tal modo, toda cosa busca su fin último, última indiferenciación. La cosa abandona su forma, su finitud, para alcanzar el Uno. Dios, el espíritu, el arte, el movimiento, el trabajo, la religión, la ciencia, en su forma absoluta, alcanzan ese grado cero en su perfección. El grado cero es la perfección última de la cosa y del conocimiento.

Cuadrados, círculos, rectángulos no representan sino un grado todavía imperfecto de la pintura. El suprematismo está pensado como una imperfección pictórica cuyos elementos en movimiento obran para alcanzar la última perfección, el *grado cero* de la pintura. La obra de Malevitch, de 1915 a 1918, se dirige

hacia ese borrado de la forma y del color. Los elementos se reducen, se decoloran, se simplifican. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* es la última representación de la forma, antes de su desvanecerse en un fondo blanco indiferenciado.

La forma sensible sigue siendo entonces una condición equívoca del objeto. Su forma, su color son testimonios de su finitud, de su incapacidad para alcanzar una indiferenciación trascendental, el absoluto creador del cual salen todas las formas de lo vivo. La superficie malevitchiana es seguramente un plano de inmanencia generador de las formas de lo sensible. El punto de vista del pintor permanece ontológico en la medida en que las formas que él inscribe van hacia el absoluto y de allí no vuelven. Nuestro conocimiento finito nos muestra los objetos, sí, pero finitos, y jamás en su devenir indiferenciado y trascendental. Es un punto de vista ontológico. Pero podemos comprender otro punto de vista que sería genético, y así una segunda lectura acompañaría a nuestra intuición. Las formas pintadas por Malevitch proceden de ese plano de inmanencia y acaban de caer desde él. Son fuerzas puras que, por exceso, han caído fuera de ese plano para una creación finita y limitada.

Las fuerzas suprematistas tienen ese movimiento de vaivén hacia el plano y fuera del plano. Testimonian la presencia de ese plano que, sin ellas, nos resultaría desconocido. Lo finito nos revela lo infinito, lo sensible nos devela lo trascendental. La pintura es sólo un grado imperfecto de representación del absoluto. El absoluto es el grado cero de la pintura.

La superficie en Lisa.

La superficie que constituye el cuadro no debe ser comprendida de otra manera. Existe la misma concepción trascendental del campo pictórico en la pintura de Malevitch que en la de Lisa. Esas superficies son momentos o extractos de un molde inteligible más vasto, infinito como lo es el trascendental. El cuadro

es entonces una visión, como la vista que se puede tener de una pieza por el agujero de la cerradura. Desfilan ante el ojo objetos, movimientos o trazos, abstractos o absurdos porque son inaprehensibles debido a la estrechez de la visión.

De ahí la importancia del fuera de campo, bastante más todavía en Lisa que en Malevitch. A menudo en Lisa, una línea, o una mancha, viene a morir en la extremidad de la superficie. Cualquiera de ellas ha salido, sin embargo, de un movimiento gigantesco que, por el fuera de campo, no podemos imaginar. La superficie está atravesada, dada vuelta, molida por una infinidad de elementos heterogéneos. Lo que describimos así es la situación de la pintura de madurez de Lisa, la de los años cincuenta. Diez años antes, esa pintura está más bien constituida por superficies adicionadas que se yuxtaponen, se bordean. Su determinación reside en esta vecindad, su forma se imbrica, lentamente. No tienen ni la misma forma ni el mismo color. Lo que muestra Lisa es su frecuentación. El cartón es el momento de este encuentro en el que, lentamente, las formas comunican y viven juntas. Estas formas sobre la superficie parecen desplazarse lentamente, a tal punto son pesadas. Crean un mundo, una superficie trascendental por medio de una determinación *a priori*. Comprendemos por ello que no se trata todavía de una determinación empírica que les permite una forma sensible. Esa determinación *a priori* es lo que permite a la pintura de Lisa el ser abstracta.¹² La pintura de Lisa no muestra la forma, sino la condición de la forma.

Esas obras de los años treinta mantienen una heterogeneidad de la superficie, un mundo trascendental por medio del equilibrio de los contrarios. Esta heterogeneidad intensa es lo que marca todas las épocas de la pintura de Lisa. Colores y formas tienen una interacción por sus propias diferencias. Pero, en aquella primera época, los colores oscuros, las anchas dimensiones conforman superficies pesadas y lentas. El trabajo de Lisa se concen-

trará entonces en la ligereza y la velocidad que esas superficies pueden adquirir.

Una intensidad, una velocidad, por consiguiente, se inscribe, a partir de los años cuarenta, mediante la aparición de puntos, líneas de curvas en el interior de las superficies, como en *Composición* de 1941.¹³ Estos motivos instauran una vibración, un dinamismo de la forma que la empuja casi hasta la ruptura. El cartón se organiza merced a la exposición de formas irritadas por elementos que ellas contienen con dificultad.¹⁴ Lisa presenta un mundo cuyo equilibrio mutuo de formas se construye sobre la heterogeneidad de todos los motivos.

Esta situación, propia de los años cuarenta, está próxima al *Apeiron* de Anaximandro. El *Apeiron* es un campo trascendental simultáneo de lo real que proporciona las condiciones de lo sensible. Es realizado por fuerzas contrarias cuya oposición, aunque también lo hace la interacción, autoriza su equilibrio. Pero, cuando una fuerza supera a la otra, cuando se rompe el equilibrio trascendental del *Apeiron*, se produce una creación sensible. Ello corresponde al estallido de las formas *a priori* trascendentales para la aparición de lo sensible.

La pintura de Esteban Lisa de los años cuarenta aparece claramente como un *Apeiron* en el que fuerzas activas y reactivas se ponen en contacto y crean, de tal suerte, una *cosmovisión* en el seno de su pintura. Visión trascendental del mundo que denuncia los límites físicos del universo. Las condiciones *a priori* de lo sensible, en un razonamiento más deleuziano que kantiano, se organizan fuera de la conciencia. El dinamismo, la velocidad de la forma *a priori* se muestran sobre el cartón como superficie trascendental ilimitada e infinita.

Lisa o el estallido de la forma.

La pintura de Lisa es un largo camino hacia la disolución de la forma. Sólo a partir de 1954, esos elementos menores que argumentan las formas pictóricas romperán los límites en vi-

gor. Esas formas, llenas de elementos que las inflan, explotarán en mil colores. Gracias a ese estallido, la paleta de Lisa se expande, olvidando los ocre y los verdes oliva de los años precedentes. Los colores vivos aparecen, las formas desgarradas se interpenetran. Lo que contenía las formas de los años treinta era el movimiento. El movimiento aún estaba contenido por la forma, como por un conocimiento al cual respondía. Por el estallido de la forma, a partir de 1954,¹⁵ es el movimiento lo que surge, torrencial e intempestivo.

Lo que compone entonces los cuadros de Lisa, a partir de aquella fecha, no es más la forma sino el trazo, a veces el punto. La forma está absorbida por esos trazos expresivos. No se reduce a esos elementos, ha estallado más bien por el surgimiento de esas líneas de colores vivos. El movimiento es dominante, inmanente al acto de pintar. De alguna manera, el artista se retira del cartón, no es más que el ilustrador de una cosmogonía que se le aparece. El artista no es más una subjetividad en operaciones, mira por su alma al Uno desplegarse frente a él.¹⁶

Es posible así preguntarse qué es la condición heterogénea de lo que aparece y qué es ella misma en sí, trascendentalmente. Lo que se nos aparece como descosido y sin vínculo, ¿lo está realmente? ¿No hay acaso también una apariencia de lo trascendental? No puede haber una apariencia de lo trascendental más que en la medida en que exista una conciencia capaz de ser engañada por un régimen de las apariencias. Desde el momento en que la conciencia intenta sintetizar los elementos de lo trascendental, intenta romperlos según un régimen de lo sensible, es decir, intenta darles una forma. He ahí el mensaje de Plotino, que muestra a la conciencia cuando pierde pie al encontrar lo "sin forma".

Hay que dejar entonces a la abstracción la ocasión de ser abstracta. Hay que evitar el sintetizar, el recomponer lo que pertenece en propiedad a lo trascendental en cuanto tal. Lo trascendental posee su propio lenguaje que lo

aparta de lo sensible. La obra de Lisa parece ser un largo aprendizaje de esa lengua, de ese *logos*, de lo trascendental. La forma sensible se desvanece para hacer lugar a un lenguaje metapictórico *sin forma* que, si por un lado puede ser considerado como marca del artista, por el otro no deja de identificarse con el lenguaje que él mismo describe. Lo que puede aparecer como un trabajo estilísticamente muy personal de Lisa es sólo el borrado de ese individualismo en provecho de un lenguaje singular que es el de lo trascendental. Cuanto más profundice Lisa esta búsqueda de lo trascendental, más se verá su pintura especificada como *artista*.

El período del final de los años cincuenta está así extremadamente marcado por un movimiento vivo, intempestivo y violento. Esta radicalidad de los movimientos trascendentales en acción los hace todavía, tal vez, demasiado subjetivos, demasiado poderosos en la marca que imponen. Es por eso que los años sesenta verán, en el trabajo de Lisa, que la superficie pictórica se aclara, que el trazo se borra y que toda forma desaparece.¹⁷ El movimiento parece roto por su propia velocidad, como un absoluto trascendental entrevisto por Lisa. No quedan más movimientos, hasta tal punto se han hecho rápidos, inmanentes a lo trascendental. Los trazos aún visibles, y en camino de borrarse, subrayan la huella de un movimiento perdido. En ese punto, Lisa parece próximo a Malevitch. Ya no más la forma o el movimiento, sino la huella de esa forma o de ese movimiento. La obra es el extracto de un mundo infinito y diáfano donde la conciencia no puede existir más que por derecho.¹⁸ No es más una conciencia subjetiva como *artista* que ejecuta el cuadro, sino la aparición de un mundo, una *cosmovisión*.

Los cuadros de Lisa, y particularmente los de este último período, están a tal extremo alimentados por fuerzas, activas y reactivas, que han perdido el sentido de éstas. Y fatalmente, lo trascendental no puede tener un sentido, establecer un valor como principio de tras-

cendencia. Lo trascendental no tiene sentido, posee solamente un valor. El objeto sensible, por el contrario, posee un sentido, por la forma que él alberga, por el movimiento que contiene. Los cuadros de Lisa, ya que no tienen ningún sentido, pueden ser expuestos de diversas maneras. La fuerza de la composición, la dinámica en acto, los fuera de campo que ellos sostienen, permiten mil maneras de exposición. Esos cuadros no tienen gravedades; sus imágenes, en su potencia, pertenecen al espacio.¹⁹

BIBLIOGRAFÍA

- Anaximandre, *Fragments*, traducidos y presentados por Marcel Conche, PUF, 1991.
- Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991.
- Gilles Deleuze, *Immanence: une vie... in Philosophie n° 47*, Les Éditions de Minuit, 1995.
- Anne Delvingt, *Une typologie particulière du retable français de la première moitié du XVIIème siècle: les retables à double étage peints par Simon Vouet*, in *Annales d'Histoire de l'Art & d'Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, XIX, 1997.
- Sergei Eisenstein, *MLB, plongée dans le sein materiel*, Hoëbeke, 1999.
- Mario Gradowczyck, *Esteban Lisa, de arturo al Di Tella*, Ruth Benzacar Galería de Arte, 2002.
- Stéfan Leclercq, *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendental*, Les Éditions Sils Maria asbl, 2001.
- Stéfan Leclercq, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, L'Harmattan, 2002.
- G.W. Leibniz, *Monadologie*, G-F Flammarion, 1998.
- Esteban Lisa, *La teoría de la cosmovisión, la conquista de la Luna y la Ubicación del Hombre en la Era Espacial*, Instituto de Investigaciones de la teoría de la cosmovisión, Buenos Aires, 1970.
- Esteban Lisa, *La teoría de la cosmovisión y la visión de Platón*, Instituto de Investigaciones de la teoría de la cosmovisión, Buenos Aires, 1980.
- Kasimir Malévitch, *Le miroir suprématisse*. Les Éditions L'âge d'homme, 1977.

Plotin, *Traité 9*, Le Livre de Poche (trad. Pierre Hadot), 1999.

David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996.

1. Hemos mostrado hasta qué punto el sistema del apeiron (*Apeiron*) de Anaximandro respondía a una immanencia y no, como se ha pretendido a menudo, creer que respondía a una trascendencia del *Apeiron*. El *Apeiron* y lo sensible se organizan al mismo tiempo y se alimentan mutuamente en el mismo ciclo. Stéfán Leclercq, *Gilles Deleuze, immanence, univocité et transcendental*, Les Éditions Sils Maria asbl, 2001, pp. 37 y ss. Anaximandre, *Fragments*, traducidos y presentados por Marcel Conche, PUF, 1991.

2. El arte conceptual es creador debido a lo siguiente: que no hace ya más del movimiento del pintor una necesidad de la creación. Considerar un objeto, sin transformarlo, puede ser un acto creador. No por ello es menos cierto que el objeto ha surgido de movimientos que le dan una actualidad en tanto objeto.

3. La obra de Francis Bacon reposa totalmente sobre el hecho de conservar vivo el movimiento sobre la tela y no mostrar nunca una ilustración. David Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, Skira, 1996. Stéfán Leclercq, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, L'Harmattan, 2002.

4. Como tan bien lo muestra Anne Delvingt, Simon Vouet no pinta ninguna Biblia en su cuadro. Contrariamente a la tradición, el Libro santo está ausente de la composición. Sin embargo, en el primer plano, un Apóstol indica con el dedo un lugar fuera del campo. Ese lugar señalado es el del emplazamiento de la Biblia sobre el altar. Diremos que tal rechazo del Libro fuera del cuadro permite al artista ilustrar un momento, el de la Asunción, por fuera de una historia que, por medio del Libro, acudiría a respaldar el hecho. Lo que ilustran aquí los artistas es la sacralización de un momento representado sin cesar en su magnificencia. Momento sin historia, sin duración, donde el movimiento superior de la Virgen es soberano. La Asunción se da y se vuelve a dar a perpetuidad en cada ocasión de la vida del fiel.

5. *Loc. cit.*

6. "La jovencita conserva la pose que tenía hace cinco mil años, gesto que no depende más de quien lo hizo." Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 154

7. Leibniz explica que, si pudiéramos tener una sola mónada, ésta nos daría el universo en su integralidad.

8. Empleamos la expresión deleuziana "imagen del pensamiento" deformando su sentido. La frase deleuziana no concierne directamente al arte sino al propio sistema del pensamiento. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, op. cit., 1991, p. 40.

9. Jean-Paul Sartre, *La transcendance de l'ego*, Vrin, 1996, p. 23.

10. Gilles Deleuze, *Immanence: une vie... in Philosophie n° 47*, Les Éditions de Minuit, 1995, pp. 3-6.

11. Kasimir Malevitch, *Le miroir suprématisiste*. Les Éditions L'âge d'homme, 1977, pp. 96-97.

12. Mario Gradowczyk ha mostrado muy bien la importancia de lo trascendental en la pintura de Lisa. Particularmente en *Esteban Lisa, de arturo al Di Tella*, Ruth Benzacar Galería de Arte, 2002, pp. 20 y ss.

13. *Esteban Lisa en el Museo nacional de Bellas Artes*, MNBA, 1999, p. 32.

14. *Composición*, 1941, op. cit., p. 44.

15. Por ejemplo, *Juego con líneas y colores*, 16/1/1954, op. cit., p. 62.

16. "Pero en la medida en que el alma avanza hacia lo 'sin forma', al encontrarse en la incapacidad total de atraparlo, porque el alma no está delimitada por lo 'sin forma' ni tampoco marcada, de algún modo, por la impresión de un sello ricamente variado, ella se desliza y teme no conservar más nada." Plotino, *Traitado 9*, 3, 1-27.

17. Especialmente *Juego con líneas y colores*, 1/11/1964, op. cit., p. 85.

18. "Al contrario, en tanto que la conciencia atraviesa el campo trascendental a una velocidad en todas partes difusa, nada hay que pueda revelarla". Gilles Deleuze, op. cit., 1995, p. 3.

19. Sobre el sentido de los cuadros en cuanto a su poder de exposición, véase Sergei Eisenstein, *MLB, plongée dans le sein maternel*, Hoëbeke, 1999, pp. 48 y ss.

Fitzcarraldo ahí, Fitzcarraldo aquí

Apuntes berlineses de Marula Di Como y algunos e-mails

Por Marula Di Como
(desde Berlín)

Hola negro

Te paso esto de la siguiente manera. Lamentablemente no puedo encontrar en la máquina "insertar tabla". Sería algo así como para descifrar, o en síntesis, o, no sé, como se te cante, el punto es que esto está quedando reviejo. Luego armo otra cosa con otro sistema. Si te parece que esto no da, al tacho, y charlemos de otras cosas, como por ejemplo, qué es este disparate que me cuentan de Cargil???????

En qué andan??

Besos miles

m.

* = lugar
** = quién
*** = y qué tal?

* Festival der Neuen Kunst
** 18 artistas de Prega
*** www.insideout-berlin.de

* Neue National Galerie
** Holzer ,Munch, H_ch y otros
*** el sabor de los clásicos

* Galerie Vostell 1 subsuelo
** Arman y otros
*** objetos, mucha resina y mucho sensor

* Galerie Vostell 1 piso
** A.M. Tavares
*** instalacion, escaleras y auriculares,
descansos y auriculares, Aluminio+sonido
* Akira Ikeda Gallery
** On Kawara
*** lectura, en un espacio inmenso vacío sólo un día habrá lectura

* Akademie der Kunste
** Antoni Muntadas
*** diapositivas y video, perentacion del proyecto "Rituales 3" Politica+arte+calle,

* Prüss & Ochs Gallery (asian fine arts)
** Qui Shihua
*** pintura, imperceptibles arboledas sobre fondos muy blancos

* Roh Kunstbau
** Alexander Braun
*** fotografia intervenida, casitas empapeladas por fuera

* Kunstraum Bethanien
** Artistas Croatas
*** performance, cómo limpiar bien un piso y documentarlo, fotografía, todos son fotogénicos, video, la vida del parquímetro.

* Stella A Gallerie Edition
** Marcel Duchamp
*** Bocetos del gran video, el nro. 141 en vivo y en directo

* Galerie Lietzow
** Henning Kürschner
*** pintura, paisajes al óleo, mucho óleo

* Galerie Elizabeth & Klaus Thoman
** Fran West
*** Esculturas, piedras al natural

* Feichtner & Mizrahi Galerie
** Stephan Reusse
*** Fotografias, animales fuera de foco

* Kunst Halle Erfurt
** Floris Neususs
*** Fotografia, la gracia de la danza

- * Kohinoor Art Gallery
- ** Suenja Ritter
- *** objetos, con un chinchulín arma cerebros

- * Werketage
- ** Cyrell Tobias
- *** Fotografía, en un campo de rosas rojas las ánimas danzan

- * Galerie Ned
- ** Sean Snyder
- *** Arquitectura - en una cuadro plantaron 3 arbolitos preciosos

- * Liga
- ** Jörg Lozek
- *** pintura, acrílicos hiperrealistas baratos

- * Neuer Berliner Kunstverein
- ** Ursula Arnold
- *** Fotografía, Berlin en los '60

- * Kunstbibliothek
- ** Ansel Adams
- *** Fotografía, paisajes y la perfección de la técnica

- * Ethnologisches Museum
- ** R. Hernández, L. Linares, entre otros (MexARtes-Berlin.de)
- *** sólo es Mexico for export

- * Haus der Kulturen der Welt
- ** S. Gruner, S. Bruggeman, entre otros
- *** Fotografías intervenidas - algo se perdió en el traslado

- * Kunst Werke Berlin
- ** C. Amorales, D. Rossell, entre otros
- *** Fotografías, Hoteles kitsch a tope

- * Kunstausstellung 167c
- ** Kunstprojekt Schönhauser Alle 167c
- *** edificio tomado por pintores, literatos, músicos, performers, fotógrafos y videastas, la mezcla es en este caso por demás interesante

- * Staatsratgebäude
- ** Ars terra incognita
- *** objetos, Africa todavía tiene secretos sin develar

- * Galerie Eva Poll
- Hola negro
- ¿Como va todo por allí?
- Aquí el comentario es: la ciudad está quebrada, no hay plata y lo primero que se recorta es cultura, discurso conocido, Fitzcarraldo allí, Fitzcarraldo aquí. Estoy en medio del proceso kafkiano de los trámites y al dar vuelta la página vi algo de arte, poco, muy poco. En cuanto tenga algo más sabroso lo envío. Lamento la escasez. Besos miles. m.

Listado de e-mails de galerías de Berlin:

- Akademie der Kunste: info@adk.de
 - Akira Ikeda Gallery: berlin@akiraikedagallery.net
 - Barthel + Tetzner: galerie@barthel-tetzner.de
 - Berlinische galerie: berg@berlinischegalerie.de
 - Galerie Berlin: galerie-berlin@t-online.de
 - Galerie Bleibtreu: info@bleibtreu-galerie.de
 - Galerie Blickensdorff: blickensdorff@web.net
 - Niels Borch Jensen: mail@berlin-kopenhagen.de
 - Galerie Breitengraser: kontakt@breitengraser.com
 - Galerie Brennecke: galeriebre@aol.com
 - Galerie Brockstedt: brocksted@snafu.de
 - Galerie Brusberg: galerie@brusberg-berlin.de
 - Camera Work: info@camerawork.de
 - Chromosome: chromosome@hauptstadtkunst.de
 - Daimler Chrysler Contemporary: kunst.sammlung@daimlerchrysler.com
 - Galerie Deschler: info@deschler.berlin.de
 - Guggenheim Berlin: berlin.guggenheim@db.com
 - Galerie Dittamar: edition@galerie-dittamar.de
 - Galerie Anselm Dreher: anselm.dreher@web.de
 - Galerie Fahmann: galerie.fahmann@t-online.de
 - Galerie Garanin: kontakt@galerie-garanin.de
- continuará...*

Pequeño Daisy Ilustrado

Por Diana Aisemberg

A los lectores de ramona: podés encargar tu pedido de definición.

Escribir a daisy@2vias.com.ar

Historias del arte versión 100 palabras porque sí, se consigue en Belleza y Felicidad, Buenos Aires. Cabaret Voltaire, Buenos Aires. Flor, objetos irresistibles, Galería pasaje Pan, Rosario. Museo Castagnino, Rosario. Espacio vox, Bahía Blanca.

muerte

* defunción, fallecimiento, expiración, óbito, tránsito, fin, fenecimiento, oscuridad, finado, difunto, fiambre, parca, cadáver, extinto, occiso, cuerpo sin vida, luz al final del túnel.

* cambio obligado, meta siguiente, pasaje, pérdida, quiebre, ruptura.

* el 47.

* la cifra.

* la guadaña.

* fin y principio.

* la catrina.

* el plazo, el enigma.

* la última vez que viste la luna.

* no hay revancha.

* no hay vuelta.

* duele hasta los huesos.

* no entender.

* ya no hay más tiempo.

* la huesuda.

* compañero invisible.

* amores que matan.

* mató mil.

* MATA HARI.

* hoy mataron a dos piqueteros.

* un barrilete sin hilo.

* soledad y oscuridad.

* luz y tranquilidad.

* niveladora de ricos y pobres.

* falta, vacío o vaciamiento.

* puerta de salida.

* apagar la luz.

* eterno infinito.

* desde siempre y para siempre.

* truco de la evolución.

* motor de la vida.

* del lado del arpa.

* cuando se termina el amor.

* separación.

* corte de luz.

* muerte natural, muerte violenta, súbita.

* según la física, nada deja de existir, nada se pierde, todo se transforma, con lo cual la muerte tiene que ser también para la ciencia mas rígida, una transformación, un cambio de estado.

* acción de matar o asesinar (dar muerte).

* en deportes como el tenis, dar por terminado.

* lugar al que llegan algunas personas cuando se las olvida.

* fin de una vida comienzo de otra, tragedia para unos descanso eterno para otros.

* perderse para siempre y nunca más decir "yo".

* aunque estés muerto, vivís en mí.

* abandonar el cuerpo físico.

* esa forma íntima de olvido.

* tránsito de la vida a la muerte.

* el absoluto, demasiado absoluto.

* inexplicables frases de muerte.

* cuando el sol ardiente abre los brazos en la falsa línea del horizonte.

* ¿cómo definir la palabra muerte ante un pueblo que pide empleo y recibe balas?

* matar y matar más para seguir matando.

* la vida no termina con la muerte.

* los que mueren dando su vida por otro ser, como las mujeres en el parto, regresan convertidas en mariposas; los valientes guerreros y soldados, regresan convertidos en colibries, y los que consideramos héroes se convierten en estrellas y ocupan su lugar

en el cielo, pero cuando algún homenaje los recuerda, una estrella fugaz atraviesa los cielos en señal de que ese ser tomó en cuenta el homenaje que los vivos le hicieron para recordar su hazaña.

* morimos con los que se mueren.

* ver los rabanitos desde abajo.

* parca posadas no reposa.

* todos los ciclos de la vida tienen finales.

* reino de riqueza oculta

* lo único seguro en la vida.

* lugar de aprendizaje.

* la muerte es sólo la muerte, venga como venga.

* lo único democrático que existe por el momento.

* hay un día de los muertos.

* la última prueba del iniciado.

* nacemos con la muerte pegada a las espaldas.

* lo contrario de la vida no es la muerte, lo contrario de la vida es la nada.

* el poder administra la muerte.

* muerte es la causada por la represión brutal policial en Avellaneda Bs. As. Argentina en el día de hoy: 26 de junio de 2002.

* por cada uno de nosotros, 5 de ellos solución final.

* muerte civil: no pagar más impuestos.

* muerte ideológica: el sujeto parece que no piensa, se hace el idiota.

* muerte artística: el sujeto no aparece en los libros de arte, ni en la prensa.

* no se lleva a nadie, tampoco es una señora, ni tiene navaja.

* uno se muere mientras vive, yo estoy muriéndome.

* dolor en el estomago y en el pecho imposible de sacar.

* concepto que debiéramos tener presente diariamente para refinar nuestros actos y conductas en este tránsito.

* podría ser que se hubiese quedado dormido porque eso era lo que parecía en realidad mi papá cuando dormía tenía la costumbre de roncar y estando como estaba tenía la boca semi abierta y de vez en cuando le salía como un ronquido (después me explicaron que la gente que muere de infarto, cuando ya murió despide el aire que le queda adentro del cuerpo como si fueran unos ronquidos pero mas espaciados) yo me acerqué lo seguí llamando y le moví las manos y no me respondió, fue HORRIBLE. Después de la muerte de mi papá , no puedo ver a la gente dormir y menos si ronca, porque me parece que están muertas.

* austera en sus encantos, nos atrapa en su más profundo misterio, el de estar presente en su propia ausencia, algo inexplicable para un muerto.

* Benares, la India, la ciudad adonde todo hindú quiere venir a morir.

* el cristianismo trajo la muerte como representación. Iconografía abundante del descenso de la cruz, con Cristo atormentado y fenecido. Enseñaron una verdad desagradable.

* en Todos los Santos se ofrendan tamales, atole, chocolate, pan y lo que le gustaba al difunto; y se piensa que sólo la esencia de las cosas es disfrutada por esos seres, así como la luz de velas y veladoras (una por cada familiar muerto) que alumbran el altar en esas fiestas.

* en México una especie de metáfora icónica en la que el dibujo de un esqueleto se dice que es "la muerte"; incluso, hay un juego, ya casi en desuso, llamado lotería que consta de cierto número de cartas con nueve o doce cuadros (a veces más) en los que aparecen igual número de diferentes figuras (ejemplo: el soldado, el valiente la chalupa, la palma, el tambor, etc.) entre ellas la que refiero: la figura de un esqueleto humano al que se le denomina como la muerte.

* el culto a los muertos no implica necesariamente una idea del Mas Allá. El hombre arcaico creía en la supervivencia local del muerto bajo la tierra en la cual yacía. Los ritos de la sepultura muestran claramente que, cuando se daba sepultura a un cuerpo, se creía enterrar ahí una cosa viva.

* desnudar es propio de la muerte

* no está muerto quien pelea.

* no me querés, no me engañes, no estarías muerto.

* la muerte poco tiene que ver con el arte.

* asociada al espíritu de la vanguardia que en su enunciación como tal, ve su cruz.

* ¿los impresionistas son vanguardia por hacer naturaleza viva?

* entrégate a tu obra como a una pasión, aunque ella te consuma y se convierta en tu condena a muerte.

* murió la pintura. Murió la naturaleza muerta.

* muerte del cine: Susan Sontag, Serge Daney, Jean Luc-Godard, Wim Wenders. Muerte del arte: Hegel, Gianni Vattimo, Arthur Danto (siguen las firmas). Ambas se relacionan con una mutación del arte en cuestión, con un fin de las grandes narrativas (Vassari-Greenberg). El fin de cierta linealidad. Esto no implica la muerte de las artes sino más bien el renacer de éstas bajo otras formas y el planteo, en primera instancia, de nuevos marcos de pensamiento que abarquen dimensiones antes inimaginables.

* se ha mencionado esa palabra en campo del arte frecuentemente, muerte de la pintura, muerte del arte. Hasta hoy siguen esas manifestaciones muy vivas y por lo que se prevé seguirán en aumento.

* esas viejas categorías: la contraposición de naturaleza muerta con modelo vivo.

* ¿son las snuff movies el género más reciente que gira en torno al modelo muerto?

* todo queda en última instancia en la contemporaneidad del pincel.

* el retrato de Casagemas muerto que pinta Picasso en medio de una profunda depresión.

* Hamlet frente a la tumba de Iorik.

* el temblor en el trazo de Leonilson, gran artista brasileño, semanas antes de morir.

* para Jacques-Louis David o Ensor, algo bonito de pintar.

* teatro de la muerte. Tadeusz Kantor.

* La vida y la muerte son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

* voces de muerte sonaron cerca del Guadalquivir. Federico García Lorca

* Ili mors gravi incubat qui notus nimis omnibus, ignotus moritur sibi. Dura muerte toca a quien demasiado conocido por los demás, muere desconocido para sí mismo. Descartes

* somos los enamorados de la muerte (Guerra Civil Española).

* La muerte es un animal, fatigoso y altanero, bullicioso y pendenciero, como éste no hay otro igual. Violeta Parra

* No te enfades conmigo. Podrías morir mañana. Allan Ginsberg 27/8/96

* decimos que el cine mata al teatro, y con esta frase nos referimos al teatro tal como era cuando nació el cine, un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagras para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entre actos, música, como si el teatro fuera por propia definición esto y algo más. Peter Brook

* No puedo contestar
Razón por la que no puedo
Aún no he estado muerto
No me recuerdo muerto
Estoy en la calle 14 y Primera Avenida
¿cuál es la pregunta?
Ginsberg, 12 de Marzo 1997

* No creo en ella, porque no estás ahí para saber qué ha pasado. No puedo decir nada sobre ella porque no estoy preparado para ello. Andy Warhol

* La muerte es una palabra.
La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento
Alejandra Pizarnik

* pensar en la muerte me provoca la tristeza de la despedida, pero también una feliz fascinación, porque ahí termina todo lo

conocido. Lo que venga será forzosamente nuevo: la creatividad absoluta. Hugo Mujica

* HAY QUE PARTIR RÁPIDO SI SE QUIERE VOLVER PRONTO AL HOGAR VERDADERO LA MUERTE NO ES (+) QUE UN CESE DE PROGRAMAS ESCRIBE UN FALSO LAMA TIBETANO QUE GUÍA TELE ESCUCHAS RÉCORD ANTES DE LANZARSE A DAR EXPLICACIONES SOBRE EL DERRUMBE BABILÓNICO DE LA PRIMERA TORRE Enrique Ahriman

* BINGO DE FLORES

* Hier Enrique est mort dans sa maison de Buenos Aires il ne respire plus Enrique n'a jamais eu de maison pour vivre mais juste pour mourir ce qui est juste il a ouvert tout grand les yeux peut-etre a-t-il entendu la musique et il est mort une chose est sure ses amis le cherissent ils sont pres ils sont beaucoup ils sont loin ils pleurent Le manque d'Enrique est une douleur incontrolable. Jöelle de la Casiniere

* de las tres partes de un escenario de Primavera, dos son tristeza Y la otra no es otra cosa que viento y lluvia. Yeh Ching Chen

* A ratos me parece que no existe. Me le huiré volando, con un vestido largo, verde, por arriba de las arboledas. Marosa Di Giorgio

* Mira Platero, el canario de los niños, ha amanecido muerto en su jaula de plata. Juan Ramón Jiménez

En la construcción de este término colaboraron entre otros: Alejandra Padilla, Alejandro Chomsky, Ana Lema, Ana Massana, Anahí Cáceres, Antonio Giaimo, Antonio de Llamas, Carlos Aisen, Carlos Huffmann, Carlos Fernández, Claudia del Río, Claudia Umpierrez, Daniel Sheimberg, Diego Jaguer, Ellana Lardone, Fernando Jazán, Laura Bumaschny, Gabriela Adelstein, Gabriela Guerschanik, Jöelle de la Cassiniere, Jorge di Paola, Julieta Dolinsky, Karina Macció, la Lipo, Leo Stol, Luci Linik, Luis Carrizo, Luis Rodríguez Castillo, Luz Zorraquin, Magdalena Jitrik, Marcela Römer, Marcelo Santander, Marco Bechis, Marena Solorzano, María Caldelari, Mariana Fernández, Mario H. Gradowczyk, Marita Ruhl, Martín Araujo, Martín Kovensky, Mercedes Pujana, Miguel Yerena, Nora Iniesta, Oscar Antonio Macias, Pablo Spravkin, Pablo Ziccarello, Patricia Moreno, Rafael Cippolini, Ramona2002, Rolo Juárez, Romina Freschi, Santiago Pagés, Santiago Torres, Sergio Pleticosich, Susana Giraudo, Teresa Dauría, Tomas Sarraceno, Vanesa Sacca, Verónica Sanes, Victor Godoy Zanella, Xil Buffone, Yesenia Chacin Granadino, Zapatos Rojos.

<p>Eduardo Crespo ya tiene ramona</p>	<p>Diego De la Canal lee ramona en su casa</p>
---	--

Sólo adeuda a Mister Ed y Pamperito

Charla con Gabriel Cantilo, versátil artista
y padre de la inigualable Fabiana.

Por Ana Lema

Educado para ser un empresario exitoso, Gabriel Cantilo descubrió su vocación de escultor y dibujante durante un viaje a Brasil. Abandonó las empresas que manejaba y se dedicó por completo al estudio del arte. Actualmente, sus obras son altamente cotizadas y solicitadas desde el exterior: entre otros lugares vendió esculturas en Francia, Chile e Israel. Participó en más de treinta exposiciones. La Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad del Salvador y el Canal Once son algunos de los sitios de Buenos Aires, en donde se encuentran sus esculturas. Actualmente, reparte sus días entre su actividad como docente, en su atelier de Barrio Norte, y trabaja en nuevos proyectos. Pese a la incipiente crisis del país, no se detiene y planea realizar dos nuevas exposiciones, la primera a finales del corriente año, donde presentará una selección de trabajos de sus alumnos, la siguiente, para el año entrante que abarcará el total de su obra. Su hija Fabiana, una de las voces más destacadas del pop argentino, heredó su pasión por el arte y la lleva adelante con la misma pasión que su padre, transmitiendo esa certeza de quien encontró su propio camino.

-Fuiste empresario durante veinticinco años, hasta que dejaste todo por la escultura y el dibujo, ¿cómo ocurrió ese cambio?

Gabriel Cantilo: Fue durante un viaje a Brasil, en un campamento. Hasta ese momento era socio de dos empresas relacionadas al ramo inmobiliario con las que venía trabajando bien. De hecho fui el primer porteño que construyó dos edificios de cuatro pisos sin ascensores, aunque lamentablemente las obras no tuvieron repercusión. De todas maneras yo tomaba la escultura y el dibujo como hobbies que realizaba en mis tiempos libres. A partir de ese viaje que comentaba, mi vida cambió por completo. Al principio, cuando regresé a Buenos Aires, tenía una secretaria que me cubría los pozos del trabajo hasta que la situación se complicó demasiado y dejé todo. Disolví aquellas sociedades, de casi más de veinticinco años y con un gran esfuerzo y entusiasmo, me dediqué a estudiar escultura y dibujo.

-¿Qué dijo tu familia ante aquel cambio tan rotundo?

-G. C.: No comprendían bien lo que estaba haciendo. De chico, siempre hacía algún que otro dibujo, pero lo tomaban como "la gracia del nene", después se fueron dando cuenta de que mi decisión era seria. Mirá cómo sería que, en una oportunidad en la que todavía seguía con las empresas, recuerdo que fui al banco con un cheque que recién firmaba y el cajero no me lo quería recibir porque mi firma no coincidía con las firmas de los registros. A partir de ese momento, adopté una firma comercial, que es la que se ve actualmente en

mis trabajos. Pero sí hubo alguien en la familia que creía en mi vocación artística, una abuela que, cuando era chico, me había prometido costearme mis estudios de arte. Desafortunadamente murió joven.

-En tu obra existe un tema recurrente, el de los caballos.

G. C.: El caballo es un animal que siempre tuve cerca, y siempre me cautivó. Me acuerdo que cuando empecé a pintar iba a la salida del hipódromo de San Isidro, para poder ver a los caballos y estudiar sus movimientos, hasta lograr reproducirlos. Muchas de las piezas que se pueden ver aquí son sobre caballos (Cantilo señala algunas esculturas expuestas sobre estantes en la vidriera de su atelier, y luego despliega una serie de dibujos, todos sobre caballos. Algunos en tropilla, otros corcoveando bajo la fusta de algún gaucho, otros tantos galopando, aunque todos revelan una destacada perfección en sus movimientos). Entre los dibujos se cuentan aquéllos sobre rugby, y Cantilo aclara: "es otro tema que me interesa mucho, incluso, años atrás fui réferi y couch en el equipo de San Isidro".

-Dado tu apego a los caballos te convocaron numerosas veces de sociedades de criadores para exponer, luego vinieron otras tantas, pero ¿recordás tu primera muestra?

-G. C.: La primera muestra fue en el Museo Sívori, donde presenté tres esculturas, por

presentarlas nomás, y me las aceptaron. Al año entrante, volví a presentarme y obtuve una mención y luego ingresé a la Comisión Directiva del Centro de Ceramistas.

-En un momento de tu vida, también te dedicaste a la poesía y al periodismo.

-G. C.: A los diecinueve años escribí un libro de poesía, incluso llegué a ganar el primer premio en un concurso organizado por la Escuela Superior de Periodismo, con un poema que se llamaba Gris, aún lo recuerdo. Hablaba de la mediocridad. Lo del periodismo fue en mi época de empresario, escribí algunos artículos para el diario La Nación, aunque no seguí con ninguna de las dos actividades porque con todo no se podía y elegí dedicarme a lo que me dedico ahora.

-¿Recordás todavía aquel poema con el que ganaste?

-G. C.: Sí (la mirada de Cantilo se llena de melancolía y comienza a recitar en un tono melancólico y cargado de emoción): "Odio tu color de sombras, la sombra enigmática de tu tibioto. Ni tienes del blanco la fresca casta, ni el culpable tinte del negro carbón. De ambos tomaste tu burdo equilibrio y no dices vida, ni de muerte sabes. Odio tu melancolía, tu insípido tono de tedio sin fin. Odio tu color de sombras porque es gris la bruma que mi senda oculta y tan gris la estela que deja mi alma cuando la encuentro".

Maura Risetti y Silvia Calvo
deberían renovar sus suscripciones

Luis Prados Covarrubias
colecciona ramona

Cartas de lectores

ramona:

Estoy viviendo en España y soy diseñadora gráfica. Me interesa saber que se está haciendo por allá (porque siempre la idea de volver va y vuelve); igualmente voy a tener su dirección de correo electrónico para conectarme con ustedes. Muchas gracias

Ana Julia Bonavita

R.de r.: a través de ramona te enterás de todo. Lo que no está en ramona no existe.

Querida ramona:

Hace un año llegaba a la Fundación START, gracias a mi tío Gustavo Bruzzone, en un momento de mi vida que no era el mejor. Digamos que el negro me dio el empujón que en ese entonces estaba necesitando.

El resto lo hiciste vos, ramona, que con tu gente me hiciste conocer un mundo nuevo, extravagante y muy interesante, que me sirvió mucho. A nivel humano, intelectual, laboral, afectivo. Gente difícil de encontrar en una Capital cada vez mas inquieta y desconfiada, en esos meses próximos a la caída de De la Rúa. Pasé momentos muy feos y muy lindos, personales, y grupales, míos y del país durante esos meses, los festejos por premios a la revista o a Roberto, los mates dulces por las tardes, sacar fotos y filmar los hechos del 20 de diciembre, las peleas mediáticas con el Sr. Lo-Pérfido, las felicitaciones por las páginas de fotos, cinco presidentes en una semana, proyecto Venus, etcétera. Inigualable. Sacar fotos, era mi trabajo, y el diseño de las páginas de muestras de arte. Fue una experiencia muy copada. Conocer todo tipo de personajes y el funcionamiento de un mundo desconocido por mi. Aprender mucho y ver muchas obras, gracias a la gente de la que estuve rodeado. Mientras en tu casa, ramona, conocer personas de fierro, muy copadas, y con muchas ganas de laburar, con

energía y calor, elementales para crear un ambiente más que agradable, un ambiente de amistad y de trabajo. Hace unos cinco meses que me fui. Hoy como muchos argentinos clase media desbordados por la situación del país, teniendo la opción de ahogarse en el océano Atlántico o cruzarlo, estoy probando suerte en Madrid y sigo aprendiendo sobre el arte. Estuve ya en el Reina Sofía y en el Prado, y me estoy contactando con el mundo artístico español, para pronto poder acercarte material de la vieja madre patria... Roberto, Gustavo, Balbi, Milagros, Kiwi, Euge, Gema, Seba, Gastón, Martín y Eve o resumiendo... ramona, por más que día a día sean más o distintas las personas que te engordan, de todo corazón: Gracias Por Todo, la mejor revista de arte, o por qué no, la única.

Pablo Bruzzone

PD: ¿Cómo hago para recibirte en España?

R. de r.: Pablito, cuánto te extrañamos. Estoy pensando visitarte en enero. Y varios se quieren sumar. Por las camas no te preocupes porque llevamos bolsas de dormir.

ramona:

me pareció excelente la nota de Juan Pablo Pérez Rocca. ¿cómo se lo puede contactar?.

C.Z.

R.de r.: No insistas, Juan Pablo quiere conservar su privacidad.

Hola:

mi nombre es Graciela y estoy buscando un artículo que hizo Liliana Yanes acerca de pensar es un hecho revolucionario de Marie Orensanz. Me gustaría si es posible de enviarme la nota ya que estoy realizando un trabajo sobre

la artista y ella me dijo que esta persona había hecho un muy buen análisis. Mi dirección de e-mail es vaccaiani@arnet.com.ar. Gracias y espero su contestación.

R. de r.: ¡así cualquiera investiga! No nena, venga y léase todos los números hasta encontrar la nota.

ramona:

Soy estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Tengo que hacer una monografía y necesito saber si Uds. han hecho una crítica sobre la muestra LOW TECH/HI-FI que estuvo en Fundación Klemm. Se agradece la información. Saludos

Ariel

R.de r.: ¡Otro investigador low fi!

Hola,

Soy estudiante de artes visuales y me comentaron que la revista tiene muy buena información, me gustaría saber si puedo recibirla vía mail, ya que una amiga mía la recibe.

Paula

R.de r.: ramona, la mejor info, llegaré a ti todas las semanas, avísale a tus amigos y amigas

ramona

Gracias por los suculentos datos acerca del héroe nacional Carlos Moreira exiliado e incomprendido en Barcelona que se ganó su lugar en la página 960 de la enciclopedia de Clarín.

D.P.

R.de r.: Incomprendido por muchos pero no por mí. Fijate que la primera nota del primer número de ramona la escribió él.

Hola,

Quiero suscribirme a ramona aunque ustedes no me dejen y que dios y la Patria los demanden. Alcanza este mensaje o tengo que gestionar la suscripción con el aval de un diputado de la Nación. Mi dirección es California 2410, Cap Fed. Poseo tarjeta de crédito, mujer hijos y deudas. Sin mas saluda atte y esperando una respuesta pronta,

Daniel Piccinini

R.de r.: Dani, no sé que pasa, no somos nada elitistas y menos cuando alguien se quiere suscribir. Debe haber un bicho en la interné.

ramona:

Como amante del balompié y como artista plástico me gustaría encontrarme para pilotear con los ases del soccer pictórico, leí el artículo que se juntan en Marangoni y dada mi cercanía barraquense podría jugar un minuto y medio sin descuento, luego de tamaña hazaña necesitaría un prolongado descanso. Soy carrilero por izquierda preferentemente por la banda vertical, tengo 51 años, mi puesto es el número 4 y fui el suplente de Eber Luedueña, en su paso por Piraña y Sacachispa. Por favor mándenme los requisitos físicos y mentales para acceder a dicha reunión. Saludos y esperando su pronta respuesta para incurrir nuevamente en este hermoso deporte, los saluda:

Daniel Piccinini

R.de r.: conectate con Sebas Gordin que organiza los partidos de pintores.

Chicos de ramona y Start:

Debido a la repercusión obtenida con la charla de la central del número 26 de Mildred Burton y yo, doblamos la apuesta y este sábado

16 a las 17:00 charlamos en vivo en el aula magna del espacio Octubre, Venezuela 346, dentro de las actividades de Estudio Abierto. ¡Los esperamos!

Passo

R.de r.: Felicitaciones... y no se olviden que las conversaciones de ramona... Dan suerte.

Hola

¿será posible publicar una gacetilla sobre la Biblioteca del MNBA?

A la espera del ok,

Alejandra B. Grinberg

Directora Biblio MNBA

R.de r.: Claro que sí Ale, son 100 pesos para instituciones y 70 para artistas.

Se puede pagar en venus.

Querida Ramona

Desde nuestro primer encuentro, me sentí seducido quizá porque estabas entregada, libre, disponible. Por tu nombre, te imaginaba más fácil y más atorranta. Debo confesarte, a nuestros encuentros acudo con el diccionario en el bolsillo. Muchas veces me resultás un tanto difícil, complicada, elevada. El pedido sería, sencillamente poder entenderte, de mi parte pongo todo lo que tengo...estamos en intimidad y no es necesario una ponencia magistral. ¿O tal vez sí? Igualmente seguiré a tu lado, hasta las últimas consecuencias. Te quiero

Z.Yeyati

R.de r.: No desesperes que el chamuyo ramonil es cualquiera y, de una, que con el mataburro te la das de pibe banana. De última, si junás una nota ortiba, le das la biaba.

Hola,

el 28 de noviembre abrimos en Barcelona una galería dedicada a artistas emergentes sudamericanos y nos gustaría promocionar nuestro proyecto en Buenos Aires, sabemos que tienen un servicio de mailing y de avisos en ramona. Por favor comunicate con nosotros para conocer cómo hacerlo, precios y fechas de cierre. Muchas gracias.

Paula Galli y Raul Flores.

R.de r.: Sí, nuestro emailing da un resultado fabuloso. Te lo dicen todos los que lo usan. Quedan sorprendidos. Escriban a milagros@proyectovenus.org

Hola Mildred y Alberto,

Excelente la instalación que montaron el edificio de La Prensa. ¡Los felicito a los dos!

Fernando Entin

Elsi del Rio - Espacio de Arte

R.de r.: Paren chicos, que esta no es la columna de la Passo.

Para Mildred Burton y Passolini

Che Pinchirulli

Ya te pareces a la Casa Amarilla. Siempre a último momento, ¡¡¡ Avise antes!!! No podemos concurrir dado que estamos atornillados a la Expotraste y a un par de coletes que amagan a venir a la tardecita. Seguro que será un lindo coloquiado entre Uds. Dos. Merde, merde !!!! y merde ... El lunes animamos una conga en la Expotraste a las 18 hs, en el 3° piso. Te llega hoy por la mail, Un abrazo

Los Amarellos

R.de r.: Siguen así la ramona, se va a llamará "passona"...

Estimada Milagros:

Recibo la revista "ramona semanal" y las invitaciones de Proyecto Venus, las cuales me parecen muy interesantes. Desafortunadamente no puedo asistir porque resido parte del año en Miami Beach y parte en Bariloche. No obstante siempre las reenvío a mis amigos de Bue. No sé si será a ti a quien tengo que consultar. Quisiera saber qué posibilidades existen de que pueda enviar notas o informes sobre exposiciones de arte en Miami. Te agradecería una respuesta a este e-mail y sino es a ti a quien me tengo que dirigir me digas a quien tengo que hacerlo.

Analia Piris

R.de r.: consulta con Bruzzolini o con Cippone

Escribo para solicitar que me envíen ramona semanal a esta dirección. La revista me parece muy buena. Gracias,

Natalia.

R.de r.: Gracias a ti, Nati. Sin lectoras así nosotros, ¿para qué?

Para — Alberto Passolini y Mildred Burton, Estimados amigos:

Muchas gracias por la invitación y mil disculpas por responder con atraso. Lamentablemente me enteré recién del encuentro programado.

Cordialmente,

Sarita Vigna

R.de r.: Cortala, Passo. Esto ya es una conspiración...

ramona,

Deseo agradecer a la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Bs. As. y en particular al Sr. G. Lesbegueris (Defensor Adjunto), Dr. F. Pugliese y su equipo; ya que consiguieron lo imposible:

que la Secretaría de Cultura de la Nación cumpliera con su obligación de abonar el premio al que como ganador del rubro Fotografía del 90, Salón Nacional de Artes Visuales 2001 me hiciera acreedor. Las anteriores autoridades presididas por Darío Lopérfido, sencillamente ignoraron el compromiso contraído bajo su propio mandato y por ley de la nación. Quienes les siguieron, la gestión de Rubén Stella, sólo se interesaron en el tema recién cuando los diarios difundieron el asunto: ¡Exponme ante los medios y tendré en cuenta tus derechos!

Finalmente, la Secretaría de Cultura, no tuvo más remedio que pagar los premios, pero en cuotas, procedimiento inédito, con el inexplicable atraso de un año y sin ningún tipo de compensación, pues dicho evento fue realizado mucho antes de la terrible devaluación sufrida por nuestra moneda. De todas formas deseo reiterar mi agradecimiento a la Defensoría, pues de no ser por su accionar, aun estaría reclamando a los funcionarios de Cultura, para recibir la consabida respuesta: ¡todavía no hay novedad, llame dentro de una semana!

Alfredo Pavón

R.de r.: Felicitaciones. A cada uno lo suyo. Ya que estamos, ¿usted es algo de Cecilia? Ella supo trabajar en ramona.

Querida ramona:

Fue hermoso darle forma minuciosamente a tus palabras. Fuiste una amante Absorbente y apasionada. Espero haber estado a la altura de las circunstancias. Te voy a extrañar.

Silvia.

R.de r.: ¿Qué pasó mi vida? ¿Te vas a España?

Querida ramona:

A la comunidad artística mendocina en particular y aquellos que se sumen en este [abrazo simbólico] para defender el ESPACIO MULTIDISCIPLINARIO EUTOPIA:

Para quienes no conocen Eutopia, les cuento que es un Espacio Cultural en Mendoza Plaza Shopping que tiene menos de un año. Nació gracias a un convenio entre la Secretaría de Extensión de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y el mencionado Shopping que cedió uno de sus locales para la aparición de EUTOPIA, que dirige y coordina la Lic. Graciela Distéfano, oficiando como Curadora del Proyecto. Graciela Distéfano comenzó esta acertada gestión a principios de 2002, beneficiando a todo artista que se acercara a su mano generosa. Así expusieron por primera vez muchos artistas mendocinos, confrontó posturas estéticas, igualó posibilidades, invitó artistas extranjeros y foráneos nacionales en las ya conocidas "Jornadas de Crítica de Arte de Eutopia" y mantuvo siempre con hidalguía e inteligencia la postura de no dejar de lado a la Facultad, a pesar de críticas veladas o explícitas al marco institucional. Hoy doblega su apuesta e invita a "mail abierto" (estrategia poco conocida en Mendoza) a artistas mendocinos que estén interesados en participar en la selección que Kevin Power realizará con el fin de anclar el Arte Latinoamericano en el continente conquistador. Selección que incluirá a tres tucumanos, tres mendocinos y tres porteños. Hasta ahora todo bien, Eutopia parece una "joyita caída del cielo". Pero no es así, el ESPACIO EUTOPIA, que Distéfano supo conseguir, está llegando a su fin. El convenio expira el 27 de diciembre de 2002. ¿Descubrirán las autoridades del Mendoza Plaza Shopping los beneficios de tener allí una galería de arte? ¿Tendrá la cultura suficiente para comprender que el arte es inversión a futuro, mercado y estrategia político-cultural? ¿Entenderán los hombres de negocios que una Empresa

que apuesta en el arte es una Empresa de vanguardia que asume la responsabilidad de proteger el patrimonio artístico de la sociedad a la que pertenece? Nos encontramos así ante la inminente desaparición de EUTOPIA, por tal razón pido a los que estén interesado en conservar este espacio que firmen éste mail y copien a su lista de direcciones con la intención de sumar firmas para la defensa de EUTOPIA, y lo reenvíen firmado a: espacioeutopia@yahoo.com.ar La intención es que llegue a los Directivos de Mendoza Plaza Shopping con la firma de aquellos que "abrazamos simbólicamente" Eutopia y apoyamos a Graciela Distéfano en su gestión cultural.

Espero contar con la colaboración de todos.

Eleonora Molina (DNI n° 24.206.091)

R.de r.: Abrazo a Eutopía y que se vayan todos.

Hola,

No nos hemos olvidado del arte argentino... ¡Ni tampoco de Ramona que es una Excelente revista de arte! Estoy en buenos aires desde hace 3 años, y tengo bastante material para publicar, pero todo viene poco a poco...

Dan Loaiza

R.de r.: ¡Si sale que venga!

Hola,

El correo en Uruguay es corrupto y pensé que nunca les llegaría. Te juro que mi intención no era publicar en la revista. Gracias por responder y ser parte del proyecto. Feliz Navidad en esta Sudamérica ¿Se puede?

Javiera.

R.de r.: No entendí mucho, pero supongo que algunas cosas son más felices en Sudamérica, por ejemplo, el amor. Sino andá a frotarte con un dinamarqués y me contás.

muestras diciembre/enero

200 plásticos, 18 poetas	MALBA	Plástica y poesía	7.12 - 7.1
4 artistas	Biozona	Técnicas varias	12.12.- 12.1
500 artistas	CC Recoleta	Técnicas mixtas	19.12 - 19.1
75 Artistas	Espacio Rich	Varias	14.12 - 4.1
Alonso, Carlos	RO Galeria de Arte	Dibujos	4.12 - 4.1
Arellano, Ernesto	Tatlin	Dibujos	10.12 - 10.1
Artistas de la galería	Del Infinito	pintura, objetos, fotografía	4.12 - 31.1
Artistas varios	MNBA	Técnicas varias	7.11 - 1.2
Bardone, Devatale	Museo Casa de Yrurtia	Esculturas	7.12 - 6.1
Braconi, Pablo	Sepia Fotocafe	Fotografía	5.12 - 5.1
Bruzzone, Alberto	Casa Bruzzone (Mar del Plata)	Oleos	20.12 - 20.2
Celman, Paula	Centro Cultural Lafuente	Pinturas	19.12 - 2.1
Varios artistas	Isidro Miranda	Técnicas mixtas	12.12 - 6.1
Colectiva	Banco Ciudad	Técnicas varias	10.12 - 10.1
Colectiva	CC Recoleta	Vacas intervenidas	4.12 - 4.1
Colectiva	Arcimboldo	Libros	9.12 - 9.1
Colectiva	Atica	Obra gráfica	16.12 - 16.1
Colectiva	Predio de la Corporación	Técnicas varias	16.12 - 16.1
Colectiva	Correo Argentino	Pinturas, fotografías	10.12 - 4.1
Colectiva	Museo Castagnino (Rosario)	Técnicas varias	20.12 - 20.1
Colectiva	Fundación Klemm	Técnicas varias	18.12 - 18.1
Colectiva	Palais de Glace	Técnicas varias	18.12 - 18.1
Varios artistas	Eutopia	Pinturas, esculturas	6.12 - 6.1
Di Loreto, Patricia	CC San Martín	Pinturas	17.12 - 8.1
Doma, Mumi, Ueno	MALBA	Instalacion	20.11 - 13.1
Fabre, Julio	Casa 13	Pinturas	19.12 - 19.1
Ferraresi, Villarino	Esmeralda	Instalación	10.12 - 10.1
Fracchia, Tomás	Braga Menéndez Schuster	Óleo sobre tela	10.12 - 10.2
Gálvez, Delfina	CC Recoleta	Pinturas	19.12 - 19.1
Herbstein, Gaby	MALBA	Fotografía	10.12 - 20.1
Herrero, Alicia	Luisa Pedrouzo	Técnicas mixtas	3.12 - 3.1
KDA. Kiosco de Artistas	Cabaret Voltaire	Técnicas varias	7.12 - 7.1
Larrambebere, Patricio	Museo de Arte Moderno	Instalación	14.11 - 31.1
Lascano, Juan	Altera (Pinamar)	Pinturas	4.1 - 4.2
Colectiva	Vermeer	Técnicas varias	4.12. - 15.1
Maculan, Valeria	Braga Menéndez Schuster	Acrílico sobre acrílico	30.11 - 30.1
Magariños D., Víctor	Museo Víctor Magariños	Pinturas	22.12 - 24.1
Colectiva	Eutopia	Cerámica	19.12 - 19.1
Martínez, Candy	Física y química	Pinturas y objetos	5.12 - 2.1
Colectiva	Torre Monumental	Fotografías	19.12 - 31.1
Mosconi, Gabriel	Casa 13	Objetos	12.12 - 12.1
Nieves, Elena	Beckett	Pinturas	13.12 - 12.1.2
Nigro, Marcela	Sociedad Científica Argentina	Grabados	16.12 - 14.2
Noé, Luis Felipe	Rubbers	Técnicas mixtas	10.12 - 10.1
Sánchez, Flavia	CC San Martín	Esculturas	17.12 - 15.1
Silbermins, Lucila	La Nave de los sueños	Fotografía	6.12 - 6.1
Torras, Kemble	Museo de Arte Moderno	Pinturas	14.11 - 31.1

direcciones

1884	Quintana 1884	JU-DO 10-19
33 1/3	Defensa 747	
Adriana Indij	Rodriguez Peña 2067 PBªA	LU-DO: 15-20
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
Alianza Francesa (Belgrano)	11 de Septiembre 1950	LU-VI 9-13hs 13.30-21 SA 9 -12
Alianza Francesa (Centro)	Av. Córdoba 946 PB°	LU-VI: 9-21; SA: 9-14
Alianza Francesa, Sede Fortabat	Billinghamurst 1926	LU-VI: 10-19; SA 10-12
Alicia Brandy	Charcas 3149	LU-VI: 15-20, SA: 10-13
Alterra (Pinamar)	Martin pescador y Av. Shaw	LU-DO: 10-13, 18-24
Arcimboldo	Reconquista 761 PA°14	LU-VI: 15-19; SA: 11-13
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
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA 13-19
Asociación de Reporteros Gráficos	Venezuela 1500	LU-VI: 13-19
Asociación Psicoanalítica de Bs .As.	Maure 1850	LU-VI: 10-18
Atica	Libertad 1240 PB°9	LU-DO: 11-13, 15-20. SA: 11-13:30
Bacano	Armenia 1544	LU-VI: 11-20; SA: 11-18
Bambú Café	Av. Córdoba 1415	LU-VI: 8-20
Banco Ciudad Vidriera	Sarmiento y Florida	
Banco Nación	Rivadavia 325 hall central	
Bar Binaural	Soler 4202	
Barbaro	Tres Sargentos 415	
Barraca Vorticista	Bacacay 3103	
Beckett	El Salvador 4960	MA-DO: 11-24
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Biblioteca Pop. Solidaridad Social (Rosario),	Paraguay 2545	MA: 9-13; MI 9-11, 18-20; VI 9-12
Biozona	Gorriti 3538	
Bis Rosario	Callao 153	MA-SA: 16-20
Blablá up Arte	Estados Unidos 862	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	LU-VI: 15-20
Braga Menéndez Schuster (Darwin)	Darwin 1154 1 "c" sec A	SA: 16-20
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
British Art Center	Suipacha 1333	LU-VI: 15-21
Brodersohn-Martinez	Viamonte 625	LU-VI: 13-19
C.C. de España en Buenos Aires (ICI)	Florida 943	LU-VI: 10:30-20
C.C. E.F. Virla	25 de mayo 265	8 -12 17 - 22
C.C. Nordeste (Resistencia)	Calle Aruto Illia 355	LU-VI 8-13 17-22
C.C."J, Ingenieros" Fac. de Medicina.	Paraguay 2155	
Café de la Seda	Armenia 1820	MA-VI: 16-1; SA-DO: 9-3
Carnicería Tula	Río de Janeiro 1074	LU-SA: 7:30-13; DO: 9-13
Casa 13	Belgrano y Pasaje Revol	MI-VI: 18-21
Casa de la cultura	San Martín 373	
CC Bernardino Rivadavia (Rosario)	San Martín 1080	LU-VI: 8-20; SA-DO: 10-20
CC Borges	Viamonte y San Martín	LU-SA:10-21; DO: 12-21
CC de la Cooperación	Maipú 73	LU-VI: 9-21

CC Del Arbol (San Isidro)	Ituzaingó y Libertador	
CC Islas Malvinas	Calle 19 y 51	LU-DO: 10-22
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14-21; SA-DO-FER 10-21
CC Rojas	Av. Corrientes 2038	LU-SA: 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	LU-DO: 15-21
Cecilia Caballero	Suipacha 1151	LU-VI: 11-13, 15-20; SA 11-13
Centoira	French 2611	LU-VI: 10-20, SA: 10-13, DO: entrevista
Centro Contemporáneo de Arte (Mendoza)	9 de Julio y Gutiérrez	LU-VI 7-19
Centro Cultural del Sur	Av. Caseros 1750	MA-DO 14-20.30
Centro de Arte Moderno (Quilmes)	Hipólito Yrigoyen esquina Garibaldi	
Centro de Gestión y Participación N° 13	Cabildo 3067 1°	
Centro Metropolitano de Diseño	Villariño 2498	LU-SA 11-17
Ciudad Vieja	Calle 17 y 71	
Club Hípico Argentino	Av. Figueroa Alcorta 7285	
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
De Santi	Marcelo T. De Alvear 834	
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Duplus	Sánchez de Bustamante 750 1°2	LU-VI: 11-19
Edea Galeria de Arte	Defensa 771	DO-VI 14.30-19
El Camarín de las Musas	Mario Bravo 960	
El Gato Viejo	Av. Del Libertador 405 Galpón 1	LU-VI: 10-15; SA: 11-15
Elsi del Río	Arévalo 1748	MA-VI: 10:30-13:30 - 16-20; SA: 11-14
En Tren de Arte	Estación Retiro (ex línea Mitre)	
Escuela Argentina de Fotografía	Campos Salles 2155	LU-VI: 15-21
Escuela Argentina de Fotografía (Córdoba)	Chile 54	LU-SA 10-13 y 16-22
Esmeralda	Esmeralda 1274	
Espacio Vera	Vera 431 2°A	SA-DO: 21-00m otros h por teléfono
Espacio 10	Magallanes 852 PB 10	LU-VI 10-17 SA 11-18
Espacio Cultural Lanin a Cielo Abierto	Lanin 33 y 36	SA-DO 13-18
Espacio Cultural Urbano	Acevedo 460	LU-SA 13-22
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MI-DO: 16-21
Espacio Esmeralda	Esmeralda 486 9°C	MI Y JU: 17:30-19:30; MA Y VI: 14-18
Espacio Giesso	Cochabamba 360	lunes a viernes de 16 a 20 hs
Espacio Ojo al País	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10-21; DO: 12-21
Espacio Rich	Costa Rica 4670	MA-SA: 11-20
Espacio Vox	Zeballos 295	JU-DO: 17-20
Espero Infinito	El Salvador 5783	
Fábrica	Chile 249	
Facultad de Arquitectura (Patio Central)	Ciudad Universitaria Pabellón III	LU-SA: 7-24
Facultad de Derecho	Av. Figueroa Alcorta y Pueyrredón	
Facultad de Ingeniería	Las Heras 2214	
Filo	San Martín 975 - subsuelo	LU-DO: 12-24
Fond Art	Reconquista 269	
Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10-18
Forma	Aráoz 2540	
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14
Foto Club Argentino	Tte Gral Perón 1606/8	LU-VI: 11-21; SA: 10-14

Foto Club Buenos Aires	San José 181	LU-VI: 11-21; SA: 9-17
Fotoespacio del Retiro	Torre Plaza Fuerza Aérea Argentina (Fr	MI-SA 12-21
Fotogalería de la Embajada de México	Arcos 1650	LU-VI 10-17
Fotogalería de la Fac. de Ciencias Sociales	Franklin 54	
Fund Centro de Estudios Brasileiros	Esmeralda 965	
Fund Klemm	M. T. de Alvear 626	LU-VI: 11-20; SA: 11-14
Fund Proa	Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11-19
Fund Rozebum	Lima 1017/27	LU-VI: 11-19
Fund. Elía, Robirosa	Azcuénaga 1739	LU-VI 14-20.30
Fundación Centro de Estudios Brasileiros	Esmeralda 965	LU-VI: 10:30-19:30
Fundación Internacional Jorge Luis Borges	Anchorena 1660	
Galería de la Recoleta GR	Agüero 2502	LU-VI: 12-19, SA: 11-15, DO: 14-19
Galería Fotocafé 4 Elementos	Sarmiento 341 2º piso	LU-VI 13-19
Galería Juan Canavesi	Pte. Scabuzzo 63	LU-VI 16-20
Galería Verde Talo	Callao 1380	
Galerías Croquis	Del Valle Iberlucea 1151	LU-SA 11-19
Gara	Pje Soria 5020	LU-VI: 11-19; SA: 11-17
Hotel Panamericano	Carlos Pellegrini 551	
Hoy en el Arte	Gascón 36	LU-VI: 10-20; SA 10-13
Imaginario Cultural	Guardia Vieja y Bulnes	
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 Fábrica Ciudad Cultural	Querandies 4290	
La Ruche	Arenales 1321	
Lelé de Troya	Costa Rica 4901	LU-DO: 11-22
Luisa Pedrouzo	Arenales 834	LU-VI: 11-20, SA: 11-13
Luxolar	Pacheco de Melo 2984 PB "A"	
MACLA	Calle 50 e/6 y 7	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Fig. 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
Milion	Paraná 1048	
MNBA	Av. Libertador 1473	MA-VI: 12:30-19.30; SA-DO 9:30-19:30
Mosto & Rojas Arte	Paraguay 934	
Museo Casa Bruzzone (Mar del Plata)	Marie Curie 6193	MA-DO: 16-20
Museo Casa de Hernández (Salta)	La Florida 97	LU-VI 9-13 y 16-20
Museo Casa de Yrurtia	O'Higgins 2390	MA-VI: 15-19; DO: 16-19
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo Che Guevara	Nicasio Oroño 458	MA-VI 9-18 SA- DO-FE 14-18
Museo de Arte Contemporáneo (B. Blanca)	Sarmiento 450	
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 Artes Visuales Victor Roverano	Rivadavia 498	
Museo de Bellas Artes Bonaerense	Calle 51 525	

Museo de Bellas Artes de Neuquén	San Martín y Brown. Pque Central	LU-VI 8.30-20 SA-DO 18-22
Museo de Bellas Artes de Paraná	Buenos Aires 355	LU-DO 7-13 y 16-20
Museo de Escultura Perloti	Pujol 644	MA-VI: 11-19; SA-DO-FER: 10-20
Museo de la Universidad Tres de Febrero	Valentín Gómez 4838	LU-VI 10-18
Museo de los Parques Carlos Thays	Andrés Bello s/n Parque 3 de Febrero	MA-DO 10-18
Museo de Pintura de Tilcara (Jujuy)	Rivadavia 450	
Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken	Defensa 1220	LU-VI: 10-18:30; DO: 15-18:30
Museo Eduardo Sívori	Av. Inf. Isabel 555	MA-VI: 12-19; SA-DO-FER: 10-18
Museo Etnográfico	Moreno 350	MI-DO: 14.30-18.30
Museo Fernández Blanco	Suipacha 1422	MA-DO: 14-19
Museo Histórico Fotográfico de Quilmes	25 de Mayo 218	
Museo Histórico Provincial de Paraná	Buenos Aires 286	
Museo Histórico Saavedra	Crisólogo Larralde 6309	
Museo José Hernández	Av Libertador 2373	MI-VI: 13-19; SA-DO-FER:15-19
Museo Nacional del Grabado	Defensa 372	LU-VI y DO: 14-18
Museo Pasquini López (Jujuy)	Alto La Viña	LU-VI 13-20
Museo Provincial de Bellas Artes (Salta)	La Florida 20	MA-SA 9-19 DO 9-14
Museo Quinquela Martín	Av. Pedro de Mendoza 1835	MA-DO: 10-18
Niko Gulland	Bulnes 2241 PB "B"	LU-VI 15-20
Núcleo de Arte	Chile 556	LU-VI 11-13 y 16-19 SA 11-13
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-DO: 16-20
Palacio Campodónico	Diag 79 esq.5	
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14-21
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10-20.30; SA: 10-13
Planetario de Buenos Aires Galileo Galilei	Av. Sarmiento y Belisario Roldán	LU- VI: 9-17, SA-DO-FE: 13-19
Plaza Defensa	Defensa 535	MA - VI: 12-20; SA-DO: 15-21
Praxis (Arenales)	Arenales 1311	LU-VI: 10:30-20; SA: 10:30-14
Principium	Esmeralda 1357	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Quitapesares	Jorge Newbery 3713	LU-VI: 10-20; SA: 11-18
Rubbers Ateneo Gran Splendid	Av. Santa Fe 1860 2º	LU-VI: 11-20; SA: 11-13:30
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11:30-20; SA : 10:30-13:30
Sala de Exposiciones del Casino Central	25 de Mayo 2847	
Sara García Uriburu	Uruguay 1223 PB	LU-VI: 11-13, 16-20; SA 11-13
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983/85	MA-VI: 14-2; SA-DO: 17-2
Surcos Arte	Muñiz 855	
Sylvia Vesco	San Martín 522 1ª	LU-VI: 14:30-20; SA:11-13
Teatro Argentino de La Plata	Calle 51 entre 9 y 10	MA - DO: 10-20
Teatro de la Ribera	Pedro de Mendoza 1821	
Theo	French 2317/19	LU-VI: 9:30-13, 16-20, SA: 9:30-13:30
Tiempos del Alma	Membrillar 225	LU-VI: 10-13 - 16-19:30 12-19
Ursomarzo	Arenales 921	LU-VI: 11-19, SA: 10-13
Van Eyck	Av. Santa Fe 834	
Van Riel	Talcahuano 1257 PB	LU-VI: 15-20, SA: 11-13
Villa Victoria	Matheu 1851	
VYP	Arroyo 959	LU-VI: 13-20, SA: 10:30-13
Zamora Arte	Guido 1831	LU-SA: 13-20
Zurbarán	Cerrito 1522	LU-VI: 10:30-21; SA 10:30-13
Zurbarán Alvear	Av. Alvear 1658	LU - VI: 10:30 - 21, SA: 10:30 - 13

ramona se abre a sus amantes

Por unos pocos billetes me entrego a diversos amantes. Gracias a esos pesitos recibirán suscripciones gratuitas las bibliotecas públicas, museos y espacios de arte del interior y también mis esperados corruptores.

PLATONICO \$120

2 suscripciones anuales (1 para el donante, 1 para bibliotecas)

FLIRT \$240

4 suscripciones anuales (2 para el donante, 2 para bibliotecas)

AFFAIRE \$480

8 suscripciones anuales (5 para el donante, 3 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

CALENTURA \$960

16 suscripciones anuales (10 para el donante, 6 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

QUERIDA \$1920

32 suscripciones anuales (22 para el donante, 10 para bibliotecas
+ publicidad en ramona)

Todos los amantes recibirán también obsequios de ramona.
Formas de pago: efectivo, transferencia o cheque
Comunicarse con Milagros a: ramona@proyectovenus.org
o dirigirse a Bartolomé Mitre 1970 5° B
de lunes a viernes de 10 a 14.