

ramona 40

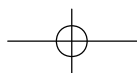
revista de artes visuales
www.ramona.org.ar



buenos aires. mayo de 2004 / \$5 ó 5 venus



Polémicas y lecturas: Discutir canonizaciones y entronizaciones, reparar olvidos o estigmatizaciones > Laura Malosetti Costa
Pasado quirúrgico y amnesicomanía > Rafael Cippolini
La Biennale der Berlín expone "arte político" sin dientes > Timo Berger
Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo en el ambiente berlinés > Roberto Jacoby
Crítica a la crítica y la disputa bizantina > Mariano Oropeza
El arte universal es una quimera: reportaje a Hans Belting > José Fernández Vega
Dossier Schiavoni - Renzi: versiones inéditas de una confesión
La persistencia metafórica del manifiesto > José Emilio Burucua
¡Comargín, Comargín! > Lux Lindner
Club del dibujo revisitado > Claudia del Río
Un gran agujero negro llamado Fontana > Xil Buffone
¿Qué es eso del Arte-Rata?
Jacques & Rosalinda > Albero Passolini
Rescates históricos > Paternosto, Puente, Pellegrini, Le Parc, Sábado y Ladislao Györi
Una nueva entrega del Pequeño Daisy Ilustrado
Foro de Discusión sobre Artes Visuales en Argentina y tanto, pero tantísimo más



ramona

revista de artes visuales
n° 25. julio de 2002

\$5

Una iniciativa
de la Fundación Start
Editores
Gustavo A. Bruzzone & Rafael Cippolini
Concepto
Roberto Jacoby
Colaboración especial
Xil Buffone
Laura Las Heras
Augusto Idoyaga

Colaboradores permanentes
Diana Aisenberg, Timo Berger
Iván Calmet, Jorge Di Paola
Mario Gradowczyk, Nicolás Guagnini,
Lux Linder, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link.
Rumbo de diseño
Ros
Diseño gráfico
Silvia Leone
Secretaría General
Milagros Velasco

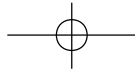
ramona semanal en la web
Editor
Roberto Jacoby
Implementación web
Ricardo Bravo
Producción
Milagros Velasco
Administración de agenda
Patricia Pedraza
Diseño
Silvia Leone
Armado
Patricia Pedraza

Suscripciones
Mandar un mail a Milagros o a Patricia
ramona@proyectovenus.org
Publicidad
Milagros Velasco

ISSN 1666-1826 RNPI
El material no puede ser reproducido sin la
autorización de los autores
www.ramona.org
ramona@proyectovenus.org.ar
Fundación Start
Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)
Ciudad de Buenos Aires
Los colaboradores figuran en el índice.
Muchas gracias a todos.

índice

- 3 Editorial
por Ramón & Ramón
- 4 Discutir canonizaciones y entronizaciones
por Laura Malosetti Costa
- 8 Más desbarajustes en la epistemología de las artes
por Rafael Cippolini
- 12 La Biennale der Berlín expone «arte político» sin dientes
por Timo Berger
- 16 Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, en el ambiente berlinés
por Roberto Jacoby
- 18 Crítica a la crítica y la disputa bizantina
por Mariano Oropeza
- 24 Ya no hay estilos nuevos
Reportaje a Hans Belting por José Fernández Vega
DOSSIER SHIAVONI - RENZI
- 28 Yo dejé de pintar y quise volver para no volverme loco
por Xil Buffone
- 30 La transgresión de Schiavoni
por Juan Pablo Renzi
- 34 Schiavoni: la transgresión persistente
por Juan Pablo Renzi
- 38 La persistencia metamórfica del manifiesto
por José Emilio Burucua
DOSSIER COLABORADORES
- 40 Comargin Nr. 1 Bariloche en los Alpes
por Luis Lindner
- 44 El bazar se mantiene abierto
por Claudia del Rio
- 46 Un gran agujero negro en Rosario llamado Fontana
por Por Xil Buffone
- 47 Un rescate a propósito de "Un escultor del vacío"
por Xil Buffone
- 50 Jacques & Rosalinda
por Alberto Passolini
- 55 Ensayo
por Nicolás Guagnini
DOSSIER ARTE RATA
- 57 "Alguien que se envía a sí mismo su arte-correo"
por Eduardo Pellejero
- 58 Arte-Rata: manifiesto del 31 de octubre de 2002
- 59 Arte rata en hechos: ¿Qué es el Arte rata?
- 60 Los últimos ¡y los primeros!
por Horacio Zavala
- 62 Expropiada y exiliada de esa verdad
por Eugenia Bekeris
DOSSIER HISTORICO
- 64 Intervenciones en los varios mundos del arte
65 Texto del catálogo "Exposición arte concreto"
Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Tomás Maldonado
- 66 Paternosto y Puente
- 70 ¿El rol del intelectual y del artista en la sociedad?
- 74 Sobre el arte abstracto
por Ernesto Sábato
- 78 Hacia el dominio digital
Por Ladislao P. Györi
- 86 Fuga Jurásica
por Luis Marte
- 88 ¿Eres un forista?
por Xil Buffone
- 92 Avanti la kermés
por m777



Editorial

por Ramón & Ramón

Y sí: a veces se nos ocurre ver el mundo del arte como una torta rodeada de varias especies reposteras. Decimos: a su alrededor se amuchan, en sus tantos órdenes y estrategias, reposteros artistas, reposteros curators, reposteros críticos, reposteros historiadores, reposteros grupies de artistas, reposteros museólogos, reposteros que no faltan (¡jamás!) a ninguna vernisage, reposteros coleccionistas, reposteros galeristas, reposteros periodistas, reposteros inversionistas, reposteros profesores, reposteros teóricos de las artes, reposteros sponsors y otros tantos más que a veces, de lejos, se nos confunden con los anteriores (para horror de ellos mismos que defienden su esencia particularísima). Entonces ¿cómo los reconocemos? se preguntarán ustedes. Pues: nada más y nada menos que por sus recetas. Y por sus inmediatos ingredientes. Así es: el mundo del arte se nos antoja en la fisonomía de una caótica convención de reposteros (donde se da cita tanta dulzura que a menudo espanta).

¿Y cómo convive ramona con tantos especialistas, con tal cantidad (y calidad) de profesionales? A veces, tal como uds. lo sospechan, como apasionada partenaire; pero casi siempre (lo que no es poco decir) como una fan carnívora y golosa, dispuesta (tan dispuesta) a saborearlo todo sin pedir ningún permiso.

Porque nuestra querida, dulce, sutil, interesada y virtuosa ramona, no esconde su deseo de volver a barajar (hasta el infinito) todas y cada una de las recetas guardadas con tanto celo por los maestros reposteros, en cada una de sus especialidades.

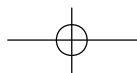
Entiéndase: saturar sus fórmulas, procedimientos, indicativos, técnicas, métodos, formularios, maneras, modos, pautas, etiquetas, reglas, cánones, modelos, patrones, leyes, reglamentos, instrucciones, disposiciones, ordenamientos, representaciones, términos, enunciados, enumeraciones, recapitulaciones, recuentos, detalles, enunciados, declaraciones, advertencias, preceptos, mandatos y desórdenes, para trazar las diagonales precisas entre tanta inyectiva reposteril y ensayar así las más tremendas tortas que hayamos anhelado en lo extenso de nuestro inquieto métier de insaciables degustadores.

Porque ambicionamos abrazar (y que nos abraze, incontablemente) una ramona-Shiva de innumerables brazos, de dóciles manos de avispada repostera, pero también con finos dedos que todo lo mezclen, que iluminen escorzos donde la belleza del paraguas abierto sobre la mesa de disección sea sólo el grado cero de una nueva promiscuidad de visiones y sensibilidades (un arcaico dato en una tradición florecida). Porque ésta es la noticia (una alegría más que anunciada, sabida, datada, coincidente en consumados pronósticos): ramona-batidora, ramona-experta-en-mezcolanzas, combinaciones, agrupaciones y nuevas distribuciones, renueva sus votos de entrometida, de figona, de catadora, hasta volver a propasarse en la voluptuosidad de sus propios límites.

Y que otro satori sea contigo, querido lector.

Innumerables abrazos para ti, te desean, claro,

Ramón & Ramón



Discutir canonizaciones y entronizaciones, reparar olvidos o estigmatizaciones

Algunas reflexiones acerca de las relaciones entre artistas, críticos e historiadores de arte, provocadas por ramonísima 38

Por Laura Malosetti Costa
(historiadora de arte)

Muchos debates de los últimos tiempos, y en particular aquellos que han tenido a la ramona como escenario de difusión, no sólo aparecen como una zona de disputa entre "artistas" y "críticos" o "teóricos" sino que involucran, provocan y convocan de muchos modos a los historiadores de arte. El número 38 de ramona reúne un abanico de posiciones: el artículo de Rafael Cippolini impugnando las historias del arte argentino escritas o por escribirse en defensa de momentos de inspiración cuasi-artística para el ejercicio de la crítica. La rotundez de la impugnación de toda la historia del arte moderno en nombre de las reglas del mercado hecha por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, reportado por Alberto Giudice. Las reflexiones de Valeria González, Santiago García Navarro y Máximo Jacoby a partir de la discusión entre teóricos y artistas en el Domingo de Brukman, respondiendo con buen criterio a la imperiosa urgencia de algunos artistas por entrar en la historia (merced a todas las virtudes que ellos encuentran en sí mismos) y sus reclamos insistentes a los historiadores para que hagan el trámite lo antes posible. Esta cuestión me lleva a las reflexiones que siguen,

que son sólo eso, reflexiones que dan vueltas en mi cabeza cuando leo esos textos y sigo esas polémicas en las que, si bien en general no he intervenido, siento siempre que me involucran de un modo u otro. Quizás estas líneas ayuden a aclarar un poco mis ideas acerca de por qué no intervenir en ellas. Algo que no de modo totalmente reflexivo hasta ahora me ha parecido la mejor posición a asumir.

Clío es, con toda seguridad, la musa más ingrata para la mayoría de aquellos que se sienten grandes artistas. Y esto no es algo nuevo. Preguntarle si no a Bouguereau, o al distinguido Sir Lawrence Alma-Tadema, o a Francois Boucher. Y que conste que ellos no sólo creyeron que eran grandes artistas, sino que vieron corroboradas sus pretensiones por todas las instancias de legitimación y consagración de sus contemporáneos. Para buena parte de los críticos de sus respectivos momentos y lugares, ellos fueron los artistas más grandes de todos. La historia, sin embargo, fue ingrata con ellos. Y también el mercado, no está de más recordarlo. El que invirtió fortunas en un Alma Tadema a fines del siglo XIX vio con horror, durante décadas, hasta límites inimaginables en el vértigo del desprestigio modernista hacia tan egregio maestro, bajar de precio la joya que había comprado. Así son las cosas con la historia del

arte, al parecer. Al menos en los últimos doscientos cincuenta años. Y ni hablemos de los cientos de miles que no fueron Alma Tadema ni Bouguereau, la mayoría de los que fueron a las academias y a los talleres de París en los siglos XIX y XX, que expusieron en los salones de Europa. ¿Y qué decir de toda la multitud de hombres y mujeres que no nacieron ni en Italia ni en Francia pero peregrinaron en viajes de estudio con o sin becas de sus gobiernos, acompañados por las esperanzas de sus familias, de sus compañeros y hasta de sus gobernantes de turno? ¿Y de todos aquellos y aquellas que se formaron en todas las academias locales de las naciones "civilizadas" de la tierra, como Canadá o Nueva Zelanda, Suiza, Estonia, Japón, Venezuela o Argentina, cuyos nombres la ingrátísima Historia no recuerda?

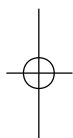
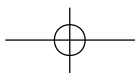
Pero ¿qué historia? se me preguntará, con toda justeza. Al fin y al cabo hay muchas historias posibles: se han escrito, se escriben y se reescribirán miles de veces, desde distintos lugares, diferentes relatos significativos en cada "aquí-y-ahora" nuevo.

Ha habido, sin embargo, unos relatos canónicos y canonizantes que aún están lejos de ser desterrados de nuestras academias, escuelas de arte y universidades. Creo sinceramente que la reflexión sobre la construcción de tales

relatos, la discusión de esos parámetros canónicos, la conciencia acerca de desde dónde y cómo se construyen nuevos relatos, así como con qué fines se deconstruyen los viejos y se trazan los nuevos, es tarea insoslayable para los historiadores del arte.

Y aquí no estoy haciendo ninguna defensa corporativa. No importa quién ostente o no un título universitario. Se trata de tomar decisiones diferentes de las del crítico que toma posición y escribe al calor de la crónica contemporánea tanto como de las reflexiones estético-filosóficas acerca de qué debería ser el arte.

La del historiador es una tarea bien diferente de la del crítico, aun cuando se defina como un historiador crítico. Y quiero dejar bien claro que mi observación está en las antípodas de desmerecer la labor de la crítica. Todo lo contrario: nadie puede dejar de considerarla una actividad de enorme trascendencia e importancia, crítico no necesita ser historiador de arte. Puede ser poeta (como Baudelaire, o Martí, para citar dos ejemplos que admiro en particular), o pintor, o filósofo, o médico, o... profesor de educación física. Lo que sí necesita es ser un luchador honesto, consciente de la fuerza de su palabra y decidido a sostener sus ideas e ideales, tanto estéticos como políticos. Así nació con Diderot, en la Francia ilustrada del siglo



XVIII, esta actividad singular en su versión moderna. La de aquel que toma voz por la imagen y oficia de mediador entre ella y el lector de sus palabras. Nada menos.

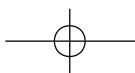
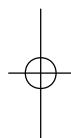
Tal vez esta urgencia y competencia actual de los artistas por o bien ocupar el lugar de críticos e historiadores o bien llamar la atención de los historiadores con sus reclamos tenga algo que ver con la facilidad con que tuvieron acceso al Museo Nacional de Bellas Artes algunos de sus contemporáneos (o ellos mismos) gracias a la por lo menos irreflexiva gestión Glusberg. Sería bueno que se sentaran un momento a pensar qué pasará cuando, dentro de veinte o treinta años, algún joven historiador del arte argentino reseñe con ironía las veleidades a que fueron arrastrados algunos artistas en las últimas décadas del siglo XX gracias a la irresponsable política del MNBA.

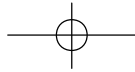
Pero hay otro dato insoslayable: los artistas cada vez más han tomado la palabra. No sólo en sus obras sino también, en muchos casos, acerca de sus obras o alrededor de ellas. Y esto no lo consigno como un dato negativo. Simplemente lo consigno como un dato que quizás sea atribuible a una situación de competencia cada vez mayor con la poderosa figura del curador. Ahora bien, ¿el historiador no es un crítico?

Creo muy sinceramente que sí. No hay una "historia objetiva" en la que crea como palabra definitiva. Además, muchos historiadores del arte han ejercido y ejercen la crítica en diarios y revistas del arte de su tiempo y su lugar. Pero si bien la historia también necesariamente debe ser crítica, éstas son dos actividades diferentes. Y es que los materiales con que se trabaja son distintos y los objetivos que se buscan también lo son.

El historiador no trabaja solamente con obras de arte (aun cuando trabaje sobre arte contemporáneo). Trabaja con documentos, con críticas periodísticas, con correspondencia, con testimonios orales. Cruza esta información con la que otros historiadores han recogido respecto del universo de ideas en que se movieron tales o cuales artistas, analiza los hábitos de consumo, el coleccionismo, el mercado, estudia otras variables, en fin, procura encontrar las claves que le permitan revisar los relatos heredados y construir uno nuevo de acuerdo a sus propias convicciones e intereses pero procurando siempre encontrar un sustento documental imprescindible a la hora de lograr credibilidad. Y conste que no estoy hablando solamente del siglo XIX.

Cuando se habla de una historia del arte crítica

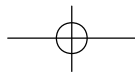


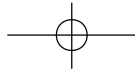


se habla fundamentalmente de una historia crítica respecto de los relatos canónicos heredados. Ya sea para discutir canonizaciones y entronizaciones como para reparar olvidos o estigmatizaciones. Ahí radica la responsabilidad del historiador, me parece. La crítica periodística semanal, expresando opiniones (o no) acerca de los artistas que inauguran sus exposiciones en los museos y galerías de la ciudad es, como dije un poco más arriba, completamente otra actividad, y una muy importante. Hay quienes pueden hacer ambas cosas a la vez y quienes no. Pero lo que me interesa destacar es que son dos actividades y dos responsabilidades distintas, y dos tipos de intervención en el campo totalmente diferentes. Y esto no significa que una voz sea más reposada ni más autorizada que otra. Simplemente es como reclamar a un historiador que escribe libros de historia política que intervenga todas las semanas en el análisis de la política contemporánea. ¡Todos tenemos nuestras opiniones, preferencias y rechazos, pero no tenemos obligación alguna de sostener polémicas inútiles con aquellos artistas que, sintiéndose geniales, reclaman atención de tantas maneras! Los artistas, por su parte, han venido escribiendo sobre sí mismos y sus contemporáneos

desde hace siglos. Y son fuentes invaluable para los historiadores. Sigán escribiendo. Finalmente me gustaría decir algo respecto al mercado de arte en relación con la historia del arte. Creo que es necesario tomar conciencia de que toda crítica, todo texto que se escribe, se vincula en alguna medida (aunque sea imperceptible en el momento) con las fluctuaciones de precios en el mercado. No creo que ninguna historia sea "inocua" en este sentido, sea su autor consciente o inconsciente de ello. Y aquí radica otra enorme responsabilidad de los historiadores, escriban sobre Rembrandt o sobre Sivori. Por eso, al sostener la autenticidad de tal o cual obra o el valor de tal o cual artista, el historiador no sólo debe tratar de reunir la mayor cantidad de documentación fidedigna, sino también hacerse cargo de la responsabilidad del relato que construye. Las especulaciones de mercado lisas y llanas tarde o temprano revelan su indole y no ingresan al corpus historiográfico sino que también se vuelven fuentes -de otra clase- para la construcción de historias del arte críticas.

Quizás me quedaron muchas cosas en el tintero pero escribí esto a vuelapluma convocada por la ramonísima 38.





Algunas notas por más desbarajustes en la epistemología de las artes

Pasado quirúrgico y amnesicomanía

Por Rafael Cippolini

1 Hace unos años descubrí, para mi deleite, la noción de Apofenia, esto es, la percepción espontánea de conexiones y sentidos en cosas no relacionadas, según lo señala certeramente William Gibson en *Pattern Recognition*. La novedad descansaba, por supuesto, en la espontaneidad de la instancia conectiva de lo diverso. Esta naturalidad, más que misticificante, me resultó saludablemente osada, totalizadora, desorbitada y por cierto, de una paranoia muy clásica y muy cálida. Enloquecer amable y súbitamente la analogía, el nexo de lo por habitual divorciado, implica dinamitar otra vez los límites del mundo, reprogramarlos, y dejar de importunar, aunque sea por un momento, un universo de metodologías desde luego tan probadas y disciplinadoras. Y no me remito -en absoluto- al celebrísimo oximoron de Lautréamont, sino más en lo exacto a las propuestas de Feysarabend, como así también al estado de posibilidad en que se encuentra el inolvidable protagonista de *Kosmos*, de Gombrowicz (¿será la Apofenia el paso siguiente al abandono de la inmadurez?).

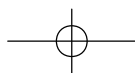
Es claro que cada época propone su paradigma científico cuya singularidad se explicita en el modelo adoptado. Así, las matemáticas y las ciencias físicas impregnaron los saberes del siglo XVII, proporcionándoles un perfil a cada una de las disciplinas de su período; así también lo hicieron las ciencias naturales en el siglo XVIII y la Historia en el siglo XIX, como segura-

mente resultaron claves en el siglo XX ciertas nociones freudianas, sociológicas y lingüísticas, a modo de prototipo de los imaginarios científicos reinantes, plagados de vasos comunicantes.

Hay quienes, más incisivamente, como Roger Caillois, decidieron trazar sendas diagonales entre los modelos organizativos que estos paradigmas sucesivos, fueron desechando. En el número 25 (abril-junio de 1959) de la revista *Diógenes*, publicada por Editorial Sudamericana, Caillois informaba:

2.

*El progreso de la ciencia se ha obtenido a costa de su especialización creciente. Sabio es aquel que sabe todo o casi todo en un ámbito cada vez más restringido, actualmente casi infinitesimal con relación al panorama completo de los conocimientos. Por lo demás, cada sabio confía en los otros indagadores próximos o alejados, que sabe que trabajan en ámbitos no menos minúsculos que el suyo. Estos le están vedados por definición, pero tiene conciencia y confianza en que hombres como él llevan a cabo el mismo combate en otros frentes. Los inspira un mismo ideal, aplican métodos comparables, someten sus intuiciones a controles equivalentes. El conocimiento científico, ramificado hasta el infinito, es hoy por hoy parcelario. Constituye un inmenso rompecabezas del cual cada uno conoce un elemento extrañamente y a menudo arbitrariamente, sino malignamente, recortado. Sin embargo, casi nadie



puede distinguir, ni siquiera sospechar, la fisonomía general, la imagen coherente que daría al conjunto unidad y significación. No podría ser de otra manera. Lo cual no significa que, para la búsqueda misma, no traiga inconvenientes que cada cual, topo eficaz y miope, limitado a su corredor particular, opere como francotirador absoluto, como minero que profundiza su galería en la ignorancia casi completa de los descubrimientos que los obreros fraternos hayan podido hacer en galerías vecinas, con mayor razón de los resultados adquiridos en obras lejanas.

(...) Cada ciencia explora un sector de ella, es decir, examina un conjunto de fenómenos, de datos de individuos o de reacciones que presentan propiedades similares o paralelas. Pero los límites que determinan estos conjuntos, sin ser arbitrarios, son a menudo engañosos y en todo caso están determinados con ayuda de un criterio que, de haber sido mejor, excluiría necesariamente los otros. Antes de clasificar los vertebrados en mamíferos, aves, batracios, reptiles, peces, se los ha distribuido según su número de patas. Se ponía al caballo al lado de la rana y de la tortuga. Un estudio más avanzado ha conducido después a elegir otras discriminaciones, menos aparentes y más importantes. Por una parte, la evolución de la ciencia consiste en el progreso de sus propias clasificaciones, en la determinación de criterios fundamentales y realmente económicos que han, poco a poco, sustituido los caracteres superficiales que "saltan a los ojos", como se dice,

y que no son por eso sino más engañosos. Extravían, dispersan, engañan en vez de conducir al profundo, secreto y fecundo parentesco."

3.

Seguramente por la temprana atracción que experimenté por el texto anterior y otros similares de su autor, es que evité sistemáticamente el cultivo de una sola disciplina, de un único comportamiento teórico, ya que habitualmente me persuado de que la especialización nos convierte en burócratas al cuidado de esa misma disciplina, lo que es decir, en alguien muy peligroso para cualquier materia: un controlador de aduanas, alguien que, de antemano, controla el tráfico de conceptos en un solo sentido. Por lo mismo, probablemente y al igual que Caillois, me interesa mucho más Michel de Montaigne que Diderot o Michelet. Montaigne, que no tuvo empacho en declarar "je suis moi-même la matière de mon livre" se relacionó con los textos antiguos y modernos considerándolos de la misma forma en que Nicolas Bourriaud concibe (parafraseando a Foucault) a la Historia del Arte: como una caja de herramientas tan útil para provocar conexiones aún desconocidas. ¿No fue, por otra parte, ésta la preocupación que guió al genial Mario Alcibiade Praz durante toda su vida?

4.

No dudo (jamás dudé) de que existen muchos pasados en el pasado, así como muchos pasados para este presente (que también es una

sumatoria y multiplicación de muchos otros presentes). Y dado que los centros son tantos, muy a menudo me impresiona que las escrituras (ya sean producto de críticos o de historiadores) suelen tener temperaturas tan uniformes, tan similares. Prefiero siempre un carnaval de formas a la monótona factura de informes sobre un estado del arte, tan similares entre sí. Cultivo, en el sentido más rabelaisiano, mantener alto mi placer de lector. Durante la década pasada, convivimos localmente con una extendida amnesicomanía, proclive a dejar fuera de campo cualquier atisbo de pasado quirúrgico, esto es, las gravedades asfixiantes y simétricas de una valoración exclusivamente preterizante (valioso aquello en donde se reconoce el destello de un pasado), y de esa otra estimación que únicamente aprecia lo que cree novedoso (aporía entre las aporías.) Objetos e ideas nuevas en un mundo muy viejo: objetos e ideas muy viejas en un mundo nuevo, demasiado nuevo.

5.

¿Por qué algunos historiadores temen tanto que se los desplace de los estatutos que definen y protegen dogmáticamente su rol y praxis? ¿Por qué consignar con tanto celo, en cada uno de los momentos de su vida ser iguales (tan iguales) a sí mismos?

6.

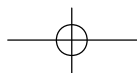
Leo en *Nouvelle Critique* (1968), de Pierre Daix: "Existe un tiempo del arte que tiene su dura-

ción, sus períodos y sus ritmos propios. El arte comenzó antes que la historia y de ello conserva hábitos inconvenientes: no la obedece. Por su parte la historia reduce al arte a testimonios; lo solicita y por esta razón no intenta comprenderle. A su vez el arte actúa sobre la historia, y ésta que lo sabe y se irrita. (...) La crisis de los iconoclastas en Bizancio, la actitud del Islam y la más cercana a nuestros días de Stalin, rinden a las artes plásticas el singular homenaje de reconocerlas como un medio que los hombres tienen para concebir su vida propia. (...) Si el arte no se ha sometido a esta dirección, en cambio la historia del arte la ha perpetuado. Como igualmente ha compartido, más o menos inconscientemente, las preocupaciones de los líderes religiosos. Lo que nos transmite no es el arte sino las preocupaciones de los políticos, de los religiosos, etc., frente al arte. De aquí la necesidad de retomar esta historia, no desde el punto de vista de la historia, sino desde el punto de vista del propio arte. De descubrir la dimensión histórica propia del arte. De a poco vamos lográndolo".

Ahora bien, me pregunto, ¿de qué modo?

7.

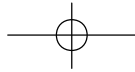
Después de leer el primer número de *ramona*, Marcelo Pombo me comentó, entusiasmado: "que cualquiera pueda ser artista, es una idea ya muy transitada. Pero ¡que cualquiera pueda ser crítico! Me parece una apuesta genial." ¿Y qué sucedería si cualquiera hiciera uso del discurso histórico, hibridizando sus formas?



8. Fragmentos de una carta (aún no enviada) a Laura Malosetti Costa: "Aprecio mucho tus reflexiones sobre las relaciones entre artistas, críticos e historiadores de arte; las sé lúcidas y urgentes. Y me hacen tomar posición, sobre todo en una o dos cuestiones: por ejemplo, admitís que los historiadores pueden ser críticos, pero nada decís sobre la posibilidad invertida, la del crítico como historiador. Escribís: "El crítico no necesita ser historiador de arte". Pero ¿y si lo fuera y se dedicara a revisar, inquirir y cuestionar, desde su comprometida posición de indagador directo, en tiempo presente, los análisis historiográficos? ¿Qué sucede cuando el crítico se transforma en crítico del trabajo de los historiadores sin abandonarse a ninguna pretensión de volverse él mismo historiador? Es cierto que propongo una impugnación, sin dudas, pero no a la escritura misma de la historia, ni de las historias que conforman lo que llamamos Historia, sino más exactamente del terror de ciertos historiadores a ser malentendidos en su tarea específica. A decir verdad no impugno a la historia a favor de la crítica, sino en detrimento de ciertas actitudes y mañas de los historiadores mismos. Como tampoco estoy tan seguro de que mi reclamo sea en pos de una inspiración, sino de cierta fiaca, de alguna pereza que muy pronto es confundida por muchos con precisión, método, protocolo, certeza, razón e incluso estilo y sobriedad. Demasiada confianza en instrumentos que deberían cuestionarse más severamente; excesivo cui-

dado con fórmulas que desde su misma retórica ya suenan a clisé. ¿Es que el rigor mitológico impide a Clío mostrarse imprevisible, inesperada en sus tácticas? Y no deja de ser curioso que te esté escribiendo sobre holganza historiográfica justamente a vos, a quien considero una de las investigadoras más interesantes y valiosas del arte rioplatense, cuya escritura no me transmite signos de fatiga. Por otra parte, si cuestiono determinados síntomas será también porque considero que nuestra historia del arte atraviesa uno de sus periodos más fértiles, y porque realmente no tengo dudas de que esto seguirá mejorando".

9. Cuando pienso en ramona, en su dinámica y contenidos, me viene inmediatamente a la memoria el cuento Las voces del tiempo, de J. G. Ballard. En él, operarios viven de recoger diversas y dispersas voces que siguen flotando, tiempo después de emitidas, en ambientes cerrados, archivos de opinión y carácter que ya no pueden adecuarse al presente (en que serán capturadas) y menos aún a las versiones más obvias del pasado. Esas voces, ya en su continente, producen destellos, desubicamientos. Y en sus encuentros, fugas y malentendidos, van creando flamantes fisonomías que reclaman, perennemente, otros mapas para su firmamento. Lo inesperado, para nuestra satisfacción, cunde.



Todo en orden: la Biennale der Berlín expone «arte político» sin dientes

Tercera Berlin-Biennale, del 14 de febrero hasta el 18 de abril 2004
En Martin-Gropius-Bau, KunstWerke und Kino Arsenal

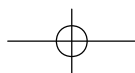
Por Timo Berger

En el segundo piso de una antigua fábrica de margarina se me acerca una mujer en remera negra de «Kunst-Werke», y sonriendo me pregunta: «You want to try this perfume? It is the smell of the Southeast.» Afirmando con la cabeza, olisqueo el cartoncito mojado que me alcanza. Digo «bueno» y pienso «¡qué asco!». «This is the perfume of Neukölln (un barrio obrero de la parte occidental de Berlín)» me explica. La reconozco: «You are a dancer. I have seen you in the...» -«Yes, Schaubühne»-, dice desviándose la mirada y desplazándose hacia otro visitante. Ahora tiene un rol nuevo, ya no es la bailarina de Sascha Waltz, ahora forma parte de una obra de la artista noruega Sissel Tolaas, que destiló cuatro esencias básicas de los distintos olores de Berlín y las metió en unos frascos re chic. Mientras la miro alejarse pienso: «conque esto es el famoso aire berlinés... En cada barrio parece soplar un viento diferente.» A la bailarina no sólo la vi en la obra «Insideout» de Waltz, sino también en mi homebase, la parada del metro línea 8 en Hermannplatz. Google me revela a las tres de la mañana finalmente su origen: Venezuela.

«Migración» se llama entonces el primer «Hub» de la Berlin Biennale. Hubs son esas pequeñas cosas que nadie sabe para qué realmente sirven, pero cuando faltan, el tejido de redes de computadoras se vuelve casi imposible. La exposición en Berlín tiene cinco «Hubs» -demasiado

pocos para crear una red compleja: «migración», «condiciones urbanas», «paisajes sonoros», «escenas y modas» y «el otro cinema». En tres lugares, en los Kunstwerke, el museo Martin-Gropius y el cinema Arsenal, la curadora Ute Meta Bauer puso en escena su visión de una Biennale de arte contemporánea de y sobre Berlín. Es la tercera edición (las anteriores se hicieron, a pesar de su denominación original, cada tres años) y finalmente el espectáculo logró lo que siempre anhelaba: un presupuesto permanente. A partir de la cuarta, el Fondo de la cultura capitalina, que ya pagó la mayor parte del budget de esta edición de 1,7 Milliones de Euros, aportó bastante, se comprometió a pagar en el futuro todos los costos, incluso los infraestructurales. ¿Así que todo en orden? ¿O como se diría en alemán: «Alles in Butter» (todo embadurnado de manteca)?

¡O nada bien! Muchas exposiciones de arte contemporáneo se dedican desde hace un par de años ostensivamente al llamado arte político, a obras que se construyen a partir de sus alusiones y referencias a temas políticos. La Berlin Biennale no es ahí ninguna excepción. Sin embargo, el hoy internacionalmente festejado y promocionado arte político no es comprometido en un sentido riguroso, no apunta hacia la revolución mundial que acaba con las fronteras y los estados-naciones. Por desgracia, hasta en sus planteos más globalocríticos resulta sorpresivamente aferrada a lugares concretos y a la idea de los estados-naciones como bases para el convivir de la gente; o sea

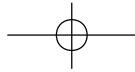


reivindica el Estado como hogar y guardián de la cultura en cuanto no ataca el antiguo nexo real entre el arte y la representación. Sólo que hoy en día esa relación se da a la inversa: ya no es el Rey quien encarga representativos retratos de sus familiares, sino que del arte mismo se extraen esas radiografías de la cultura que -según la lógica de los defensores de los estados-naciones- cobija al artista y a su labor y por eso se vé reflejado ahí. De acuerdo con esas nuevas demandas, se viene estableciendo un sistema de referencias en los paseos por las exposiciones que está orientado por matices geopolíticos y afirma y amolda las expectativas de los visitantes prefiguradas por los medios masivos y las políticas educacionales: se ponen en cortocircuito artistas y sus obras con conflictos sociopolíticos locales según su lugar de origen, su lugar de residencia y trabajo, pero también con aspectos puntuales como enfermedades (por ejemplo el sida), orientaciones sexuales, cuestiones de género y raza. Se dejan de ver al mismo tiempo contextos más globales. Este mecanismo funciona de la siguiente manera: África del Sur va con Apartheid, Brasil con Favelas, Israel/Palestina con Israel/Palestina, Australia con Aborígenes, Argentina con «Desaparecidos» y hoy en día cada vez más con «Piqueteros» y «Crisis».

En la tercera edición de la Berlin-Biennial abundan esas identificaciones: Bosnia representa en un video un país devastado por la guerra civil, Shanghai la metrópoli hipermoderna. La película «Baltimore» -de hecho muy buena- de

once minutos, del londinense Isaac Julien, trata los problemas de representación de los afro-americanos en una ciudad con un ghetto negro muy grande y un museo con figuras de cera de los negros más importantes de la historia. En un gesto análogo, el lugar de la Biennale, la misma ciudad de Berlín, es analizado bajo la lupa de la transición y las transformaciones en tren de la globalización y su ubicación como portón hacia el este europeo. La capital alemana en los trabajos fotográficos del argentino David Lamelas y de la alemana Ulrike Ottinger es la caída del muro y la construcción del Potsdamer Platz, el supuesto nuevo centro de la urbe dividida más de cuarenta años.

Los planteos globalocriticos están colocados programáticamente en el principio del paseo por las salas del edificio Martin Gropius, que alberga la mayor parte de la exposición. En la video-instalación «Euroscape» de Hito Steyerl se «informa» desde distintos lugares de Europa. En una pantalla oscilan las imágenes de niños jugando delante de un paisaje industrial bombardeado en el barrio de Sangaj de Novi Sad, Serbia; en otra se ven las maquetas futurísticas de la ciudad de Shanghai, mostradas ante la voracidad del público en la exposición mundial de Hannover; en una tercera pantalla la cámara se desplaza por un barrio cerrado de Bruselas, sede del Parlamento Europeo. La empresa que vigila el barrio, al cual ningún mortal tiene acceso, también administra -según Steyer- prisiones privatizadas y centros de detención para refugiados «ilegales». La directora



de film, no obstante, prescinde en su obra de una crítica del deseo imperial de bloques de países supranacionales como la U.E., y más bien se desvía ocupándose de fenómenos secundarios como el régimen de fronteras europeo, basado en el tratado de Schengen. En todo caso, el tema de los límites, una vez más, se afirma como uno de los favoritos de los artistas inspirados en el postestructuralismo francés.

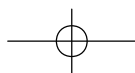
Con lo cual arribamos al segundo gran problema del arte político contemporáneo: nociones y conceptos como «biopolítica» y «desterritorialización». El lenguaje empleado por los artistas y los curadores es un idioma que amortigua el impulso político inicial con un vocabulario acuñado por Deleuze/Guattari, Foucault y Toni Negri. Ese lenguaje impone a los fenómenos, a veces completamente distintos, su patrón conceptual. Basta con citar la comparación que se hace en el catálogo de la muestra entre la cumbre de la Unión Europea en Tesaloniki y el movimiento de protestas en contra. Tanto de los políticos de «adentro» como de los que estaban «afuera» manifestándose, se supone en ese análisis que participaban en la producción del «espectáculo de Europa». Hablando así, utilizando un lenguaje tan homogeneizante, uno corre el riesgo de malinterpretar los verdaderos motivos del accionar de los dos partidos antagonicos en juego.

Aún queda por preguntar cuán auténtico puede ser, ha sido, será el impulso de los artistas de ocuparse -justo ahora- no del medio y la forma, sino de temas decididamente políticos. Si ese interés no tiene también que ver con una corriente en el campo del arte contemporáneo que se hizo hegemónica en los últimos años. Sin negarles a los artistas, que hace rato aún daban vida a fetiches neoexpresionistas con la sierra eléctrica junto a la madera recién tallada, una concientización frente a las imágenes de Seattle, uno no puede desviar la mirada del hecho de cuán exitosas resultan las obras politizadas

internacionalmente por esa conyuntura. Sólo hace falta pensar en la última Biennale de Venecia o la Documenta de Kassel. Si bien uno podría objetar que esas obras no se venden masivamente en el mercado del arte, en las fundaciones culturales, en los jurados de concursos, se cotizan muy alto. ¿La política de esa manera como el valor agregado del arte?

Caben algunas aclaratorias: que el arte expuesto en Berlín se vaya radicalizando en las próximas ediciones de la Biennale no es de esperar ni de temer. El fondo de la cultura capitalina se acaba de incorporar a ese evento, que de edición a edición viene adquiriendo un carácter más oficialista. Con lo cual se revela la cara bifaz de similares empresas. Por un lado apaciguan la conciencia de los últimos hombres de bien en el campo cultural, por otro lado funcionan como fábricas subvencionadas para la producción de la cultural estatal.

En la medida en que verdaderos debates políticos desaparecen de las secciones de política de los diarios y reaparecen en las de cultura, escondidas en reseñas de muestra de arte, la solución de conflictos de una sociedad es expulsada cada vez más hacia playas de juguetes simbólicos. Arte y política como dos esferas separadas y diferenciadas, si bien con muchas relaciones -o si uno quiere hablar con Niklas Luhmann «comunicaciones»- entre la una y la otra, se confunden así en el mero fluido de la culturalización, estrategia tan ligada con la Nueva Derecha en países como Alemania. Arte que, como en el Hub «Condiciones Urbanas» intenta visualizar con modelos tridimensionales estadísticas oficiales sobre barrios conflictivos, turistas, rutas de la legendaria manifestación del Primer del Mayo de los anarquistas berlineses y la permanente mudanza de los boliches ilegales, semilegales y legales, se presenta vanidoso ante una perspectiva que se centra en la estética de las obras, las soluciones formales y su interferencia con el



eje temático, no su dependencia absoluta. A fin de cuentas, en la Biennale de Berlín sólo convence la parte que se ocupa de la mezcla de sonidos inauditos con la perspectiva transgénero. Chicks on Speed y Le Tigre lo han demostrado: nuevos sonidos revolucionan nuestras visiones e imágenes de los roles de género. ¿Por qué tantos artistas ponen tanto énfasis en el eje temático casi convirtiendo su arte en un panfleto ensayístico descuidando a su vez el aspecto formal de las obras? ¿Por qué tantos artistas dejaron de creer en un cambio

del mundo a través del cambio de la forma? Ellos deberían acordarse de que -según el poeta argentino Sergio Raimondi- el tema no es el tema. Eso no quiere decir que uno tendría que ser partidario de las vanguardias estancadas en los sesenta ni fundador de una nueva tendencia, sólo recordar que hay que pensar la relación entre el énfasis en el contenido y la concentración en la forma siempre como una dialéctica. No se pueden dividir contenido y forma, pero tampoco se tendría que pasar por arriba el uno o el otro aspecto.

Feria de arte Venta de obras

del 10 al 30 de Junio

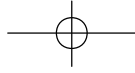
Inscripción reserva espacio
hasta 30 de Mayo

Antigua Casa de la Moneda
Defensa 771
Peatonal San Telmo
4361 3328 / 4803
edearte@yahoo.com



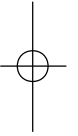
de arte con profesoras internacionales - foros - libros - guías de lectura

CONTEMPORÁNEA / n.a. - calle 1078 - C7



Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, situado en el ambiente berlinés

Somos el escenario del mundo y antes.



Por Roberto Jacoby

Hola Timo, gracias por la nota, de paso la leí.

Es más o menos lo que quise decir en la reunión de Arte rosa light y arte rosa Luxemburgo, situado en el ambiente berlinés. Sólo que yo no lo plantearía tanto como una cuestión de forma y fondo, sino acerca de qué es hacer política y arte actualmente. Con el subterfugio de estar "denunciando" cosas que todo el mundo conoce y no implican ningún descubrimiento, ni riesgo para el autor ("el FMI es malo, la pobreza es creciente, hay discriminación...") algunos piensan que se trata de obtener unos subsidios para manejar situaciones de poder curatorial, en algunos casos con rasgos de chauvinismo de gran nación como los de Ex Argentina (el nombre ya dice mucho). Aquí el supuesto globalismo funciona para que gente ignorante de la política concreta de cualquier país intervenga (que lo haga el Banco Mundial, el FMI o el Instituto Goethe con los fondos del Estado ale-

mán, poco importa) en políticas culturales locales de manera muy poco transparente y democrática.

Yo pienso que no se puede separar fondo y forma, como no se pueden separar los procedimientos de los contenidos. El resultado termina siendo Uno, donde todo se encuentra fundido, significando, generando nuevos movimientos en la sociedad, en los otros artistas.

El arte y la vida están ya fusionados, lamentablemente, con más elementos de vida que de arte. Lo más político hoy es buscar nuevas formas de vida...

Allí se produce el choque de lo "natural" con lo "social"; se trata de buscar nuevas socialidades, dentro de las cuales los "objetos" de arte son simples mediaciones.

El arte de la persuasión a favor de las buenas causas me parece algo anticuado, de dudosa utilidad y no muy experimental que digamos, sobre todo cuando ya se trata de "arte oficial" como tu nota muestra claramente.

Un abrazo,
Roberto.

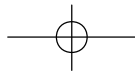


**Marina De Caro
Mercedes Vilela
Santiago Porter
Matías Duville
Tomás Espina
Mauro Giaconi
Ignacio Amespil
Valentina Liernur
Andrea Schvartzman
Marina Rubino
Ana Gallardo
Ana López
Feliciano Centurión
Beto De Volder
Andrés Bancalari**

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA BUENOS AIRES

Tel/fax (54-11) 4312 0995/4312 5915
info@albertosendros.com
www.albertosendros.com



Crítica a la crítica y la disputa bizantina

Testeo ambiente: auscultación al panorama crítico

Por Mariano Oropeza

Como cualquier otra actividad en donde interviene la razón y la pasión en pos de relevar la acción humana, la crítica de arte es tan vieja como la misma práctica. En la Antigüedad según Séneca fue el escultor Xenócrates de Sicione quien escribió las primeras impresiones. Un acto fundacional para el arte occidental que también inauguró con la anécdota del "Niño con uvas" de Zeuxis las diferencias entre críticos y artistas: mientras el crítico apreciaba las semejanzas de la obra con la naturaleza, según sus criterios técnicos, el pintor rescataba como "mejor" la parte menos parecida a lo natural. Lejos del mar Egeo, en la humilde Buenos Aires, el artista y pensador Felipe Noé asegura que "ser un crítico en la actualidad resulta un imposible. No tengo nada en especial contra los críticos, mi papá -Julio- era un prestigioso crítico literario, pero en un momento de gran desconcierto se me hace difícil pensar en alguien que pueda acompañar la conciencia de la contemporaneidad". Con el cadáver aún fresco, Alicia de Arteaga, editora de la sección arte del diario La Nación, apunta "me parece que estamos en una época en que el crítico tiene que bajarse del pedestal, aceptar su decadencia junto al sistema que le daba entidad, y pasar a ser un cronista sapiente". La periodista imagina una crítica "corrida" del centro de la escena y que deja a "la obra desnuda con el público".

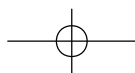
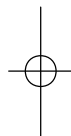
El artista Nahuel Vecino visualiza ciertos flancos que ponen al crítico entre las cuerdas: "yo no sé por qué alguien quiere estudiar para ser crítico de arte cuando desde ese campo no se someten a revisión las dificultades para categorizar o se mantiene a rajatabla lo que llamo 'la pinacoteca de los genios'. Me asombra que

se llamen críticos aquellos que no discuten conflictos fundamentales de los artistas actuales como lo poético o la subjetividad. Al no ocurrir esto me parece la mayoría un fraude".

Una visión coincidente entre los reporteados es que la explosión de las intervenciones estéticas del presente, mediada por los diversos soportes y lenguajes, borra el papel de fijación de la verdad que la crítica moderna había heredado del siglo de las Luces. "Hay mucha autonomía y circuitos, variados espacios alternativos, y diversas generaciones produciendo más allá de cualquier obstáculo material o simbólico. Existe una actividad que desborda. De acá a unos 10 años van a aparecer nuevas capas y aparatos simbólicos y se necesita de la crítica para ordenarlos y comunicarlos, para disponerlos de manera accesible. Estaría bueno que la crítica se transforme con el fin de ponderar el mapa y registrar los ciclos del proceso en donde gente de 50 expone a la par de gente de 20. La crítica debería crecer ante la diversidad", señala la artista y crítica Fabiana Barreda. En la mirada de Barreda la crítica ideal desiste de la búsqueda de respuestas y acepta ser partícipe de un contexto que excede el campo artístico hacia lo sociocultural.

Pero la función de la crítica moderna de arte elude esta dirección. La misión de mediadora entre la obra y los espectadores que desde los Salones franceses ocupa la crítica conlleva como objetivo primordial reestablecer la individualidad de un creador. Sabido es que las vanguardias históricas han desplazado este problema y así llevaron a la crítica a una situación donde "no es simplemente elevar el gusto de la doxa sino participar activamente, sobre lo material, en la visibilidad de un estado de las cosas", remarca Barreda.

En esta dirección Noé dice que los críticos



pueden aportar la "lucidez" que deleve un proceso histórico cuestionador de los estatutos de la imagen; por otra parte el gran problema que indica el artista que la crítica parece olvidar.

Tanto Barreda como Vecino apuntan que los críticos tienen que tener una formación adecuada para la tarea que moldee tanto la razón y la vista en la asunción de las cambiantes reglas del arte contemporáneo. En el caso de nuestro país los primeros críticos que tomaron la tarea con especificidad eran en un principio los mismos artistas, como el caso de Eduardo Schiaffino quien en 1893 escribe el primer ensayo sobre arte argentino -en verdad sólo se refiere a Buenos Aires. Sin embargo recién se puede considerar a Julio Payró como el pionero en la crítica argentina. Desarrollado él desde un principio en la prensa gráfica, en la figura de Payró se reúnen el historiador, el periodista y el académico en una sombra que se iba a extender más de cuarenta años. "Una manera de hacer crítica que se debatía en las viejas discusiones sobre aceptar o no la modernidad", recuerda Noé, "y que no reconoció, ni contaba con las herramientas, para interpretar el arte Madí por ejemplo. No podían entender la revolución estética ni la complejidad teórica de los artistas concretos. Tampoco pudieron valorar la obra de Xul Solar y hasta entrados los 60 la ignoraron. Fuimos los artistas los que impulsamos la figura de Xul en el panorama argentino", reflexiona Noé en una etapa que considera de quiebre en la crítica nacional, cuando se comienzan a incorporar otros elementos que polemizan con un pensamiento quedado en las querellas de los veinte.

Una de las cuestiones que se despunta en el párrafo anterior es cómo se llega a la crítica. Noé nos hace una pequeña sociología del tema y distingue cuatro grandes vías por las cuales

se accede a la crítica. La primera, y que considera la más brillante, es la de la propia creación y sus modelos son Baudelaire y Apollinaire. "Con los de acá me quedo entre pocos con Aldo Pellegrini, un crítico que era un poeta superlativo con una sensibilidad y una percepción extraordinaria", indica el artista. Vecino marca en una constatación similar que aquellos que intervienen en la creación poseen una virtud crítica superior a los que lo ven de "afuera".

Una de las principales disputas entre los críticos y los artistas es la facultad de los primeros en el análisis de las producciones. En 1829 Delacroix acusaba a los "visires del público, ministros de su cólera", los críticos, esos "guardianes del honor del arte", por carecer totalmente de "imaginaciones turbulentas". Noé comenta que además de la formación y la inteligencia el crítico debe tener sensibilidad estética, con la cual participar de las transformaciones del campo visual. Si no cuenta con la necesaria capacidad sensible sus apreciaciones naufragaran en una formalidad superficial, mantiene el artista.

"Siento que cada universo estético dispara la creación de un método nuevo. El arte contemporáneo es inédito pero a la vez pertenece a una familia. Se parece a todos y a sí mismo, pero es sólo uno sin embargo. Como buen crítico se empieza a descubrir un universo de formas y materias nuevas que exige determinada apertura y que aúna razón y sensibilidad. Para mí el crítico debe ser un artista. Hay un momento de descubrimiento epistémico que tiene relación con la creación", argumenta Barreda en un diagnóstico que tiende puentes entre mundos que artistas como Vecino observa distantes. "Muchos críticos que pretenden participar de los hechos artísticos no comprenden la dialéctica del presente, no pueden escuchar o

no saben escuchar los silencios del arte", expresa Vecino.

Aún se percibe la bizantina querrela entre los críticos y los artistas, aquella de la autoritaria ocupación de los críticos de los espacios públicos en desmedro de los artistas. Como tan bien lo definió Tom Wolfe fue la época dorada de "la palabra pintada" para la crítica, los años en que los Greenberg, Rosenberg y Steinberg aspiraban a quedar en primer plano en la historia del arte con mayúsculas relegando a los Pollock, Johns y siguen las firmas.

En estas pampas esos sueños fueron añorados por la crítica hasta mediados de los ochenta, bajo el dominio de Benito Oliva y frases del estilo "crítico se nace, artista se hace", antes de que los curadores ocuparan triunfalmente su lugar de censores del gusto. Todavía muchos críticos recuerdan los felices tiempos en que tenían una participación privilegiada en los "entramados del poder", acota Noé. Cualquier artista mayor de 40 años puede revivir la excitación que producían las jornadas de la crítica y la importancia de contar con una crítica favorable de un Glusberg o una Buccellato.

Retomando las aproximaciones de Noé se puede hallar otro camino orientado a la crítica en la filosofía, en cuanto la última participa en una actividad poética. El arte es producción de conocimiento, es renovación paradigmática ya en un campo cercano a las humanísticas, y ahí se entronca la crítica, argumenta en esta línea Barreda, y adelanta que la actividad crítica "debe ser construcción de teoría como producción estética. Cuando pienso en un crítico es como un creador al estilo de Benjamin o Barthes. El acontecimiento de la teoría es correspondiente al evento artístico".

Otra vía con la que se llega a la crítica, continúa Noé, es la de los historiadores de arte.

"Aunque nunca llegan a ser críticos de verdad no se les puede discutir el conocimiento del tema", comenta el artista y a su vez los divide en dos subgrupos: los "fríos", quienes se reducen a "levantar actas", y los "activos", que son los que intervienen en el debate cultural. "El camino de los historiadores tal vez sea el menos brillante pero así se llega a ser un crítico con mayor preparación", acota con un guiño el artista.

Para finalizar, la otra ruta para los noveles críticos es el periodismo. Para Noé, quien escribió algunos artículos sobre arte en la prensa gráfica en 1956, es uno de los menos "serios" ya que "varios periodistas, que se llaman críticos, informan desde el capricho, la nota boba y vulgar. Por este motivo irritan a los artistas con razón. Ellos piensan que se puede calificar a una muestra con puntaje al igual que las películas", y reflexiona apenado, "el tema es que la gente confunde estas impresiones con una verdadera crítica".

Arteaga indica que existe un alto grado de autismo de la crítica en consonancia con las "cofradías" que según la periodista han caracterizado al arte argentino: hasta mediados del siglo XX Emilio Pettoruti fue el artista del canon y ahora la figura para "medir" es Antonio Berni. De esta forma "no veo que la crítica en cuanto crítica se ejerza en la mayoría de los casos. Nuestros críticos cuando eligen hablar de algo es porque o les atrae o les gusta, si no directamente lo ignoran. Así queda el 90% de la producción sin prensa", detalla la periodista. Una artista que admite Vecino cuando afirma que "la mayoría de los críticos, salvo algunos contados con los dedos de una mano, no ven la fluidez del arte y que no se agota en las últimas exposiciones de New York o la ArteBA del año anterior (risas). ¿Por qué el crítico de los medios no critica a la gente que hace las pancartas para

los piqueteros y a mí sí? Es porque esas manifestaciones se les escapan si las quieren ver en el marco de un libro de Taschen". El artista desafía al tradicional criterio canónico que desarrolla parte de la crítica actual y que Kant en 1790 refutó completamente en la primera parte de la Crítica del juicio.

Sin embargo Noé no termina con su análisis e incluye a los curadores, "una rara avis de la última década, gente de diversos sectores más ligados a la administración que al arte. Conozco el caso de una secretaria que luego de cinco años atendiendo el teléfono en una galería consiguió ser curadora". Explica que también los curadores practican de alguna manera la crítica. Para él, de la peor. Esto ocurre porque reemplazaron a la crítica en la función de legitimar a los actores del campo, "el otro día un joven me comentaba que los curadores son los patovicas del arte, son los que deciden si uno entra o no. Estos funcionarios, que no son funcionarios pero se comportan como tales, son los nuevos snobs del arte y se asemejan a los críticos de antaño en el papel de policías del arte. Si hasta la chica que te conté ahora me ninguna", comenta firme el artista y agrega, "creo que hoy cuando se piensa en la crítica debería pensarse más en los curadores que en el periodista que hace un comentario tonto de una muestra", remata Noé.

La editora de La Nación también percibe a su pesar que "sutilmente" el curador ha desplazado al crítico en la misión de avizorar tendencias. Pero que las consecuencias son más perniciosas en el medio ya que los curadores alcanzan el poder de "descubrir" una tendencia "forzando al límite obras con tal de que pase algo, fagocitando trabajos y artistas bajo un tema cualquiera" con el propósito de montar muestras y exhibiciones que dejen réditos eco-

nómicos. A ellos. Como dice, con autocrítica, Arteaga "en las bienales los curadores y los críticos van al mejor hotel y a los artistas se los ubica en hoteles de segunda. El artista es el primer olvidado y es ridículo que quien dispara el fenómeno, quien justifica la existencia del circo, quede con las manos vacías".

La cuestión de la determinación de las tendencias, de la influencia en la opinión pública, es uno de los principales puntos de conflicto para los artistas. Arteaga reconoce que si bien hace tiempo "no se mata a nadie", una crítica desfavorable puede dejar fuera del juego a un artista porque "ellos son muy refractarios a la crítica". Sin embargo Vecino señala que la crítica es quien justamente los incluye en el juego: "es un momento raro para pensar en el peso de los críticos. En el contexto local me llama la atención que algunos artistas enseñan a los jóvenes el truco para tener un gancho con el mundo de arte, o sea los ganchos que los críticos reconocen. Yo Vecino en algún momento elegí conectarme con el mundo del arte pero yo lo decidí sin la tutela "escrita" de nadie. Es muy loco que los chicos se conecten con ciertos críticos y que les enganchen sus obras a ellos. Hacen un diálogo con un código que empobrece totalmente la libertad creadora. Creo que en lugares como Curriculum 0 mandan los críticos sobre las aspiraciones de los artistas. Conozco gente que hacía algo en particular, de repente los críticos lo ven como una obra de arte, y transforman todas sus producciones en referencia a esa única".

"Hoy me inquieta la idea de que la crítica y la curaduría se han impuesto entre los más jóvenes en cuanto a que ya no se pinta. Ahora en las puertas de las instituciones se rechaza a la pintura. Lamentablemente ellos marcan las tendencias", se lamenta Noé. El pensador pretende

una etapa en donde los artistas también puedan organizar muestras, "como ha sido común en la historia del arte desde los salones de rechazados", y que desarrollen la crítica para sacar los "paréntesis" que detienen la "compulsividad natural" de los movimientos artísticos.

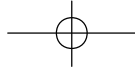
Aquellos que escriben crítica apuntan que existen claras diferencias en cuanto al medio en que se desarrolla la actividad. Para Barreda la mejor manera de ejercer la crítica es a través del libro ya que cuenta con condiciones atractivas tanto de circulación como de posibilidades de realizar una tarea que sea un paso "de la crítica a la teoría estética". Reconoce que en los medios masivos el crítico soporta las presiones de la "industria" pero que en general en las páginas culturales se pueden encontrar buenas críticas que cumplen una especie de "invitación" al conocimiento de determinada obra y ambiente cultural.

En el diario Arteaga afirma que apunta en los artículos a que el contacto con la obra sea lo más frontal posible, sin mediaciones, ya que con un lectorado de un millón de personas "no puedo explicarle en tres columnas, sin las implicancias de un lenguaje elevado, qué es el ready made o el dadá". Por eso está satisfecha con la experiencia que se lleva a cabo en la revista dominical del diario en donde un artista analiza una obra a partir de una mirada más biográfica que erudita. "Es una sección en la que una personalidad, muchas veces otro artista, cuenta un cuadro y no tiene el valor de una interpretación o de una crítica. Es por ejemplo Gramajo Gutiérrez contado por Distéfano. Ahí nadie habla de provincianismo, ni de conceptual, ni de posmoderno", informa la periodista. El objeto, subraya, es presentar una

posición didáctica, "pese a que suene asqueroso", confiesa, y desmitificar la veta elíptica, y por ende elitista, del arte con un lenguaje llano en una opción que tiene un antecedente en la polémica entre Baudelaire, que abogaba por una crítica "entendible", y la escuela "aristocratizante" de Gautier y los románticos, impulsores de los criterios de potencia basados en la subjetividad.

Las opiniones giran en torno a superar de una vez por todas las facilidades de los criterios de semejanza, de la ideología, historicistas y de la técnica, que han sostenido la crítica durante siglos, y arrojarse de una vez por todas hacia lo fantasmal de la obra, como quería Rembrandt. Ya sea de manera narrativa como aboga Arteaga, "no más intérpretes sagrados en el arte" o como "animadores culturales" dispuestos a abrir el pensamiento, en palabras de Noé, la crítica se les presenta rumbo a un punto de quiebre. O sea queda en lo formal y en los gustos de la opinión pública, suma Barreda, o intenta romper el andamiaje de todas sus hipótesis de ventura para pesquisar la no dialéctica obra/contexto. "Es obvio que un crítico tiene que aprehender muy bien las energías que están pasando. El verdadero crítico debe compartir las fuerzas del momento histórico sin ataduras intelectuales ni compromisos materiales. Una buena crítica comprende que en la época de Malevich era necesario pintar un cuadro negro sobre un fondo blanco y allí reconocer el contexto de la obra y el éter que circula entre artistas y espectadores", enfatiza Vecino.

Un horizonte alumbrado en las opiniones por una crítica que no sólo desvela sino que también vela un instante de encuentro y tolerancia entre mundos y realidades.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas.

- **en Artes Electrónicas**
Coordinador: Dr. Nurberto Griffa
- **en Gestión del Arte y
la Cultura**
Coordinador: Lic. Fermín Fèvre



Sede Académica Caseros
Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

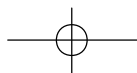
4759-3537

arteBA 2004
DEL SUR AL NOROCCIDENTE
13 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

19 AL 25 DE MAYO
LA RURAL, PABELLON A

www.arteba.com





Ya no hay estilos nuevos y la idea de un arte universal es una quimera

Reportaje a Hans Belting

Por José Fernández Vega

Hans Belting es uno de los más importantes historiadores del arte y en los últimos tiempos se ocupó ampliamente de los problemas artísticos contemporáneos. Invitado a finales de noviembre pasado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) para dar un curso en la Universidad de Buenos Aires, el historiador aborda en esta entrevista distintas cuestiones relativas a la crisis del arte en la actualidad. El profesor Belting enseñó en Munich y Karlsruhe (Alemania), en el Collège de France (París) y en varias universidades de los EE. UU. Entre sus últimos libros (aún no traducidos) pueden mencionarse "El fin de la historia del arte. Una revisión diez años después" (1995) y "Antropología de la imagen" (2001).

JFV: En su última conferencia en el Malba Ud. señaló que muchas de las innovaciones que hicieron eclosión en el arte de los años 1960 ya estaban ahí, incluso en vísperas de la Primera Guerra Mundial. ¿Qué es entonces lo que hace tan especiales a los años '60?

HB: Es verdad que en las primeras décadas del siglo XX, en Pablo Picasso o Marcel Duchamp, por ejemplo, ya encontramos una cantidad de elementos que luego se propagarían en los años 1960, como la mezcla del arte "alto" con el "bajo", las instalaciones o la incorporación a la pintura de elementos tales como

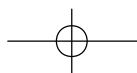
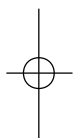
objetos o fotografías. En cierto sentido, lo que sucede en los años '60 es la explosión de problemas largamente incubados. No obstante, un hecho muy importante es que en esa época se quiebra la confianza en el arte. Además, la teoría pasa a entramarse con la actividad artística, como sucede con el arte conceptual. El arte se volvió auto-reflexivo.

JFV: Hablando de confianza, ¿sigue Ud. teniendo confianza en el arte?

HB: Sí, sigo teniendo confianza en la creatividad humana.

JFV: Sin embargo la creatividad no se restringe necesariamente al arte, ¿no?

HB: Es cierto. Soy historiador del arte, pero también hablo de imágenes a las cuales no identifico sin más con "arte". Pero el arte no sólo defiende un anhelo de libertad, el del artista que hace lo que quiere, sino que también puede dirigirse críticamente hacia la cultura de masas. Claro que toda época tiene el arte que se merece, por así decir. Yo he escrito libros sobre la gran pintura de otros tiempos, la flamenca, por caso, aunque me interesa el arte actual. Me gustan mucho artistas como Sigmar Polke, sobre el que también trabajé, o Gerhard Richter. La iconología, el análisis de las imágenes artísticas, no debe restringirse a la historia del arte, sino que tiene que contribuir a la lectura de las imágenes contemporáneas, artísticas



o no. Siempre les digo a mis estudiantes que deben involucrarse en su tiempo, en el momento en que viven.

JFV: Sus ejemplos son dos artistas europeos. ¿Cree que el campo artístico sigue liderado por los EE. UU. como ocurrió a partir de mediados del siglo XX? ¿O es que la globalización impuso un estilo homogéneo, internacional?

HB: No, no creo ninguna de las dos cosas. Pienso que ya no hay estilos nuevos, pero la idea de un arte universal es una quimera. En la época de la conquista de América, las imágenes que los españoles traían y las que tenían, por ejemplo, los aztecas no se habían encontrado entre sí jamás. Habían permanecido incomunicadas y eran extrañas las unas para las otras. En nuestro mundo algo semejante se ha vuelto casi imposible porque compartimos muchas imágenes. Sin embargo, sostengo que hay un lugar para el arte local aún en condiciones de globalización.

JFV: Su amigo Arthur Danto, uno de los principales filósofos del arte de hoy, acaba de publicar un libro en el que habla de la crisis del concepto de belleza artística. ¿Acuerda con él?

HB: Sí. Danto señala que la vanguardia erosionó la idea de belleza y que esta noción ya no es un componente esencial de nuestra definición de arte. En realidad, la belleza es una idea histórica, muy relevante para el siglo XVIII.

En el siglo siguiente, el romanticismo puso en su lugar la noción de sublime. Buscaban un arte absoluto. En la narración de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida* (1831) el personaje es un pintor obsesionado por producir un cuadro sublime que jamás le muestra a nadie. En la medida en que permanece a salvo de la mirada de los otros, es una obra absoluta. Hubo importantes pintores atrapados por este fantasma que no podía ser materializado, corporizado. El ideal del arte moderno fue muchas veces demasiado alto. De eso hablo en mi libro *La obra de arte invisible* (1998, traducido al inglés, pero aún no al español).

JFV: ¿Detecta acaso alguna aspiración por lo absoluto en el arte contemporáneo?

HB: Existe una nostalgia por lo absoluto, pero es un ideal que permanece oculto y resulta difícil de identificar. La vanguardia de los años '60 se preocupó por eso aunque bajo otras formas: mediante la provocación y el reclamo revolucionario. Respecto al tema de la belleza, debo agregar que si bien es cierto que el modernismo la abandonó como meta para el arte, jamás renunció al ideal de forma. Artistas como Picasso o Kazimir Malevich estaban obsesionados por trabajar con la forma y desarrollarla. Forma y belleza son conceptos cercanos, pero no idénticos. Lo interesante hoy día es que ambos parecen haber desaparecido. Artistas como Barnett Newman todavía se encontraban muy interesados en la forma. Pero

ahora también la idea de forma artística dejó de ser central aunque, por supuesto, estoy hablando en general, y no de todos los artistas. Como sucedía en el arte japonés, arte y decoración aparecen en nuestros días muy mezclados en Occidente, donde la separación era nítida en otros momentos. No estoy lamentando lo que ocurre, sólo lo describo. Hay quienes me critican por "no tomar partido", pero yo tengo mi posición. Sólo que no puedo alterar aquello a lo que me enfrenta mi propia época, y trato de reflejarlo y de interesarme por ello.

JFV: Uno de sus libros sostiene que el arte "ha salido de su marco". ¿Qué alcance tiene esto?

HB: Con esa expresión quise referirme más bien a la historia del arte. Vivimos en el final del período histórico del arte. La historia ya no puede establecer cánones para la actividad de los artistas como de hecho ocurría en el pasado. El período histórico al que hago referencia es el que se inicia con el Renacimiento. En ese momento el arte se vuelve objeto de teoría y se comienza a coleccionar. Un reformista religioso como Calvino llegaría a decir que el arte se debía eliminar de las iglesias, pero que sería muy bueno que la gente lo coleccionara. Ese período histórico se cierra en nuestros días. Ello implica que hoy no tenemos una historia del arte que funcione como narrativa única para dar cuenta de lo contemporáneo, y desde la

cual formular un canon que pretenda guiar la evolución. Por otra parte, los artistas se mueven mucho más rápido que la teoría, incluso que la poshistórica. La "salida de marco" de la historia del arte tiene por supuesto consecuencias políticas. El viejo arte militante de la vanguardia histórica ya no puede seguir siendo el mismo. La pérdida de valor de la forma de la que hablaba antes es una señal de crisis también política de la cultura modernista. De la crisis de la vanguardia, por lo demás, ya se hablaba cuando la propia vanguardia estaba en su esplendor.

JFV: El problema de la crisis de la historia del arte nos conduce a los museos. ¿No cree que últimamente la arquitectura del edificio termina acaparando el interés por sobre las exhibiciones que alberga?

HB: El Guggenheim de Bilbao es habitualmente citado como un ejemplo espectacular de lo que usted señala, pero no es el único. Este asunto puede enfocarse desde un nivel más abarcativo, el de la enorme influencia del mercado sobre el mundo del arte. En algún momento quise hacer un trabajo sobre las cartelas informativas que acompañan las obras expuestas en los museos. Me dí cuenta de que, en muchos casos, los datos acerca de la obra que se le ofrecen al público son mucho menos amplios que las informaciones sobre la propiedad de la obra, sobre quiénes fueron sus dueños a lo largo del tiempo.

Recursos Humanos

Exposición de dibujos y pinturas 2004
Pablo Giordano

del 1º de junio al 14 de junio del 2004

INAUGURACION 1º de junio a las 19 hs

Sala CABEZAS
de la Honorable Cámara de Diputados
del Congreso de la Nación Argentina
Rivadavia 1864
Capital Federal.

A U S P I C I A N

Secretaría de Derechos Humanos de la Pcia. de Bs. As.
El Capítulo de Derechos Humanos y Salud mental de la Asociación de
Psiquiatras Argentinos.

para más información

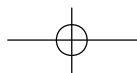
4-326-0518

E-mail

pablogiordanoarte@yahoo.com.ar

horario de visita

lunes a viernes de 9.00 a 20.00 hs. La entrada es libre y gratuita.



Yo dejé de pintar hace años y quise volver a pintar para no morirme o para no volverme loco

Schiavoni, en el archivo de Renzi

Por Xil Buffone

"A Schiavoni, por ser un pintor maldito y por haber hecho una pintura extraña, que nunca fue entendida, se lo clasificó como ingenuo, cuando era, en realidad, un pintor culto, de un expresionismo contenido e intimista, que manejaba el color y las imágenes de manera sutil y personal. Murió loco y no pintó los últimos ocho años de su vida. Yo dejé de pintar años y quise volver a pintar para no morirme o, en todo caso, para no volverme loco." (JPR. 1984)
"Por otro lado, encontraba en Schiavoni un tipo con el cual podía identificarme. Era para mí un autor diferente, que no había concedido, de alguna forma un contestatario, aunque al estilo de Rosario y por lo tanto un ignorado..."

JPR. (JPR - Reportaje de Beatriz Sarlo 1984 - Catálogo retrospectiva M. Castagnino-JPR)

Schiavoni, la Estrella

Renzi tenía un cuadro de Schiavoni en el hall de su casa de Bs. As. Era el retrato luminoso de una mujer con un grueso collar de perlas corrido de lugar. Al parecer, la retratada es la hermana de Schiavoni, quien a su vez le dio ese cuadro a Renzi.

Aunque por razones cronológicas nunca se conocieron personalmente, JPR tuvo a Schiavoni

presente "como estrella" durante toda su vida.

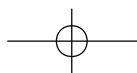
- (Augusto Schiavoni, Rosario 1893 - 1942).

- Renzi nació en Casilda, en 1940, y murió en Bs As en 1992. Su primer maestro en Pergamino, Gustavo Cochet, lo había introducido tempranamente en la pintura y en el aliento espiritual hacia Schiavoni.

Luego, Renzi fue a Rosario y cursó cuatro años de bioquímica en la U.N.R. (hasta 1962). Entre tanto, desde 1961 daba conferencias sobre Schiavoni en la facultad de Medicina y en numerosas exposiciones. (En el catálogo de 1966 de Proar, figura su monografía sobre: "Augusto Schiavoni").

Paralelamente, JPR estudió en el taller de Juan Grela (1960/66), a quien conoció delante de las imágenes de Schiavoni. Así relata el momento JPR: "Un día, en una exposición de Schiavoni, pintor que marcó profundamente mi historia pictórica, Gambartes me pone frente a Grela y ese encuentro se traduce en seis años de taller juntos..." (1)

"...pero a la vez yo había encontrado una veta que me alejaba de Grela, aunque tuviera el consenso de él, que era mi amor por Schiavoni." (2)



En el inventario de obras de JPR, hay cuatro cuadros dedicados (SCH. aparece siempre como un faro).

- La obra 001 es el 1° homenaje a Schiavoni: "Paisaje", de 1963.

- En 1976 apenas retorna a la pintura, retrata el 2° homenaje a Schiavoni: "El Señor de los Naranjos".

- El "3° Homenaje a Schiavoni" es de 1978: un cuadro muy blanco con un limón en el centro dentro de un bol blanco.

- La obra "El pintor Musto dormido en el Estudio de Schiavoni" de 1977 (tinta y témpera s/papel; 28,5 x 27,5 cm) es un comenario sobre la soledad, el epílogo mismo de la reunión de "los pintores amigos" (óleo; 190 x 200 cm, de 1930, SCH): en el mismo espacio pictórico se ven las sillas vacías y a Musto sentado con el sombrero incrustado hasta la nariz, solo, como un topo. Se fueron todos los amigos. Nada para ver. El atril ausente y en lugar del retrato, atrás, hay un vago espejo ciego.

Nota: Ambos cuadros venturosamente sí están presentes en la muestra "La sociedad de los Artistas" (actualmente expuesta en el Museo Castagnino de Rosario).

Con un amor declarado desde el comienzo (la primera pintura es un homenaje) Renzi dio charlas y habló incansablemente sobre Schiavoni durante toda su vida, difundió su imagen, y, asimismo, lo tomó como cabeza de lanza de la vanguardia (y de sus críticas a la política cultural argentina en general y rosarina en particular).

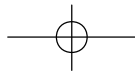
Tres años antes de morir JPR redacta dos textos que son uno. Presenta a Schiavoni en Bs. As. Duda si hablar acerca de la persistencia de la transgresión y/o de la transgresión de Schiavoni y, además, reafirma la tradición del olvido por partida doble. Activa así, visionariamente, la maldición de los espejos.

"Hoy al cabo de tantos y perplejos años de errar bajo la varia luna, me pregunto qué azar de la fortuna hizo que yo temiera a los espejos".
(J.L.Borges)

NOTAS

(1)
Diario Rosario, Oct. 1984 - Reportaje a JPR.

(2)
Libro: "Arte, vanguardia y política en los años '60" - Conversaciones con Juan Pablo Renzi - Guillermo Fantoni, Ediciones El cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998, (pág. 34)



La transgresión de Schiavoni

Septiembre 1989, 7 hojas manuscritas de Renzi, posiblemente una conferencia. Muestra de obras de Schiavoni en el Museo Sívori.

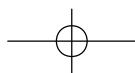
Por Juan Pablo Renzi

Tal vez un verdadero denominador común en la cultura de los países latinoamericanos, sea la conciencia de la incertidumbre que surge de preguntarse por nuestra identidad. Esta pregunta ha originado y origina todavía, un debate que perdura y que se impone como previo a la creación artística misma. Y si esta hiperconciencia sobre la pertenencia regional o nacional de nuestra producción estética, está generalizada en el continente, en la Argentina está más exacerbada aún. Pero mientras, generación tras generación, el debate retorna siempre al origen -nuestras raíces indígenas, nuestra herencia europea- en lo cotidiano nos olvidamos sistemáticamente de aquellos artistas que con su obra, con su producción, han ido construyendo nuestra identidad real. Éste fenómeno, que no es tan común en otros países de latinoamérica- de descuido, de ignorancia y desaprensión por los creadores que han hecho nuestra historia, llega a extremos mucha veces dramáticos: pintores, escultores, artistas plásticos que han contribuido con una obra significativa, muchas veces de nivel internacional, en el final de sus vidas sólo se encuentran acompañados por la miseria y el olvido.

Este rasgo dilapidatorio de nuestro patrimonio cultural, alcanza aún mayor intensidad en la historia de Rosario, ciudad que, desproporcionadamente, ha producido un grupo de artistas de importancia singular en nuestro panorama de las artes visuales -Musto, Schiavoni, Lucio Fontana, Antonio Berni, Gambartes, Juan Grella, el "Movimiento de Vanguardia del 60", para

nombrar algunos- artistas que, sin embargo, no han recibido un reconocimiento equitativo de parte de la ciudad, como si ésta no se reconociese en ellos y optase por ignorarlos -varios hechos y anécdotas ilustrarían patéticamente ésta presunción, pero éste no es el caso-. Lo que sí viene al caso es esta digresión previa, porque Augusto Schiavoni es, precisamente, el ejemplo más notorio de este desconocimiento rosarino. Desconocimiento que también es nacional pero que excede, con cuantía, nuestro tradicional estilo antes apuntado. Porque también es cierto que si en Buenos Aires, por ejemplo, se lo conoce poco y fragmentariamente, (desde 1932 hasta la actualidad, sólo se han realizado cinco exposiciones individuales de su obra y solamente esta última, la que ahora puede verse en el Museo Eduardo Sívori, fue organizada por una institución oficial), en gran parte es debido a que en Rosario es más desconocido aún. Esto es algo que queremos decir claramente: un desconocimiento tan grande no puede ser otra cosa que rechazo. Rechazo que persiste todavía.

Es curioso que -para quienes siempre hemos pensado que la obra de Schiavoni no sólo es uno de los más claros ejemplos de modernidad e inconformismo, sino que también fue enriquecedora de las vanguardias y que es importante aun para la visión actual- tengamos que aventurar reflexiones tendientes a dilucidar ese nudo oscuro de su historia y de su obra que, parecería, no tiene todavía solución. ¿Cuáles fueron las razones que provocaron su rechazo? ¿Cuáles la que los provocan aún? ¿Razones de política cultural? ¿Razones estéticas, que anidan



en lo más íntimo de su pintura? Podemos acordar que es comprensible que una obra tan especial haya generado la resistencia de sus contemporáneos, pero es decepcionante, en cambio, verificar la mínima, disímil, incluso, contradictoria recuperación hecha por las generaciones posteriores. Aún hoy Augusto Schiavoni sigue siendo un "pintor secreto", clave iniciática de un grupo reducido y muy particular de seguidores.

El ambiente cultural en el que Schiavoni trabajaba era -según el testimonio de Emilio Petorutti- "...chato, absurdo, indiferente e incrédulo espiritualmente", ambiente donde resultaría muy arduo para él sobrellevar el peso de su originalidad y muy lógico el que su obra transgresora no fuera aceptada: las críticas fueron adversas y muy poco el reconocimiento. Pero si ésta era la repuesta de un medio adormecido y convencional, por otro lado obtenía el consenso de una minoría que bregaba por una pintura nueva. Ya en 1932, en la revista "Criterio", Petorutti afirmaba: "La producción de éste misterioso obrero del arte habla de su entusiasmo, que le ha hecho lograr, en su obra actual, telas plenas de sugestión de un mundo primario y dramático, llenas de un sentido de religiosidad, realizadas con valores de pura plasticidad pictórica que revelan un espíritu alerta...", a "Augusto Schiavoni hay que situarlo entre los que en el presente están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino". En el mismo año, Gustavo Cochet escribía: "Pintores como Schiavoni, que son tan profundamente humanos, son cada vez más incomprendidos y lo serán cada vez más, mientras la

sociedad de las gentes no tome otro rumbo". Diríamos, entonces, que hasta aquí, el debate que las "irreverencias" de Schiavoni provocaban, cumplían con las reglas de la lógica histórica. Por un lado suscitaba la indignación y el rechazo del "stablishment" y por otro la adhesión de quienes, como él, estaban por la ruptura y la renovación. Las lecturas que se hacían de su obra fueron similares a las que se hicieron en cualquier época con un artista de vanguardia: descalificación tradicionalista versus reivindicación formal de sus innovaciones. Cabría suponer, por lo tanto, que su biografía debía continuar de acuerdo con lo que ahora, con la debida perspectiva histórica, consideramos como lógico en artistas de su tipo: a los escándalos producidos en 1921 y 1924 por las primeras exposiciones de Figari y Petorutti -sus contemporáneos- les sucedió, en los años, el éxito y la consagración. A Schiavoni, esto no le pasó, como dice Rubén Echagüe en su libro, no le llegó "la reparación póstuma", se lo sometió a la "profilaxis del olvido". De hecho, salvo esporádicas y conformistas excepciones, hasta principios del 60 no se volvió a reparar en su pintura.

Diversas consideraciones históricas podrían hacerse sobre este silencio tan particular; entre ellas destacar que la irrupción en Rosario, en la década del 50, de una ecléctica modernidad, contribuyó a que se acentuara. El numeroso "Grupo Litoral", líder de esa modernidad vernácula, llevó la discusión estética por otros rumbos, la instaló en zonas en las que artistas como Schiavoni, aparecían como rarezas incongruentes y fueron, en consecuencia, margi-

nados. Hubo excepciones, sin embargo, Gambartes y Grella -además del ya citado Cochet- transmitían a sus discípulos y amigos más jóvenes -aunque casi confidencialmente- su secreta admiración por "el maldito". Muchos de esos jóvenes, al constituirse, a mediados de los 60, el "Movimiento de Vanguardia de Rosario" reivindicaron a Schiavoni como su precursor paradigmático.

La historia, por supuesto, ha continuado y sobrevivieron otros olvidos y, también otros rescates. Suponemos que tampoco serán los últimos y que esta historia está condenada a repetirse, cíclica e interminablemente. Pero más allá de borgeanas conjeturas, es en sus cuadros donde quizás encontremos el secreto de esta extraña historia. Tal vez mirando atentamente su pintura, podamos develar el origen de su fuerza particular que hace que, aún hoy, después de 60 años, continúe siendo transgresora.

II

"La obra de Schiavoni -escribió Gustavo Cochet en 1947- tiene el modo y el temperamento del sereno cauce. Es profunda y misteriosa. Pero la serenidad no ha de confundirse con la pasividad y Schiavoni, en su patético fervor por su arte, es pasión y congoja contenidas, transidas en una especie de sublime superación, quizás -concluye- esté aquí el secreto de toda grandeza en el arte". Grandeza, -agregaríamos nosotros- que se condensa en insólitas ecuaciones, en donde se resuelve la exaltada coexistencia, aparentemente contradictoria, entre la autonomía y coherencia del lenguaje visual y las constantes irrupciones de su mundo inconsciente, que carga de tenso dramatismo a su pintura. Una pintura que ocupa un lugar muy particular en nuestra historia, muy difícilmente clasificable en cualquiera de las corrientes que han sido guía de estilos y tendencias en el arte argentino. Esta dificultad para ubicarlo, para definirlo, ha sido siempre desconcertante. Desconcierto que, sin dudas, es responsable de algunos calificativos que se le adjudicaron -raro,

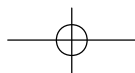
solitario, ingenuo, mágico, exasperado, desmañado- pero que también es originario de cierto entusiasmo apresurado y erróneo a nuestro criterio, por caracterizarlo como un artista que se hubiera mantenido al margen de la historia, preservándose de las influencias de los "aires" de época y de los "ismos de turno". Suele suceder, habitualmente, que las recuperaciones históricas, se hagan privilegiando el punto de vista estético de quienes hacen esas recuperaciones. En este caso, es aceptable reconocer que la singularidad de Schiavoni sugiera que su intensa subjetividad, haya "impermeabilizado" su obra, independizándola de las novedades y polémicas del ambiente y de la época. Esta opinión, pensamos, disminuye la riqueza de su imagen de pintor, en cierta manera, casi de la misma forma en que lo hacen los que aún siguen desconcertándose con su pintura. Porque es precisamente en su pintura donde se encuentra el testimonio de esa particular tensión entre su densidad emotiva y la riqueza de sus ideas estéticas. Ideas de autonomía del arte, ideas modernas que afinaron su sensibilidad y modificaron, paulatinamente, sus soluciones formales. Riqueza intelectual que lo hizo polemizar, de viva voz, en el conservador ambiente artístico Rosarino. Ambiente en el que, sin dudas, no sólo cumplió el rol de artista diferente, sino que también fue un contestatario, un pintor de vanguardia que -como decía Petorutti- intentaba abrir nuevos caminos en el arte argentino.

Schiavoni es un pintor de una imagen clara, definida, con una unidad continua desde la concepción y desarrollo primitivos, hasta su concreción final. Ya en sus primeros trabajos de 1912 y aún a pesar del criterio naturalista y tradicional con que los encaraba (producto de una formación elemental y académica), pueden detectarse indicios de esa expresión, que luego sería franca en sus últimas obras. Lo mismo pasa con las pinturas realizadas en Florencia entre 1914 y 1917. Años en los que volvió a someterse al rigor de una academia naturalista, en los que, junto a Petorutti, estudió y admiró a

los maestros toscanos del "trecento" y "quattrocento", tres años -los primeros de la guerra del 14- que fueron poco propicios para la comunicación con las nuevas producciones artísticas del continente, pero en los que, a pesar de su aislamiento, pudo realizar pinturas interesantes, en las que pueden detectarse indagaciones inconformistas que lo aproximaron al modernismo de principios de siglo, que luego fue gradualmente modificando, despojándolo de amaneramientos y convencionalismos. Esto puede comprobarse en "La Mujer del Libro" de 1917, obra en la que, aún a pesar de ciertos resabios de retórica académica (la elección del tema, el modelado de algunos planos) son sus originalidades las que sobreviven: la ubicación audaz de la figura volcada hacia el borde derecho del cuadro, la irreverencia de cortar parte de un pie de la modelo (interrumpido por el límite inferior de la tela), la valorización extrema de las áreas de color, buscando contrastes agrios e inestables de tinte y de valor, que excitan la percepción de esas áreas y del exacerbado dibujo que las contiene. Es este planteo, esa combinación tan especial de los elementos compositivos, lo que confiere ya a este cuadro ese aire inquietante y dramático que sería tan característico de su pintura. Aire que a partir de este año se iría acentuando paulatinamente en todas sus obras y que adquiriría su máxima intensidad entre 1927 y 1934, últimos años en los que pintó. En estos años realiza su pintura más importante y se consolida definitivamente su imagen. Es en la pintura de este período donde aparecen con mayor franqueza e intensidad esa combinación de ingredientes formales, en tal personal sintaxis, que su resultante siempre fue la de un acentuado extrañamiento. Acongojante libertad combinatoria que nos conduce, ineluctablemente, a la alegría o al estupor.

Su dibujo, con particular precisión, recorre las formas -generalmente cerradas, aún en los paisajes- con permanentes inflexiones y cambios de ángulos, definiendo, construyendo, contagiando placer con la riqueza con que circunscribe

formas aparentemente sencillas, voluntariamente "simplificadas". Formas que, desde el punto de vista iconográfico, son una franca ruptura de las normas de la representación. Ruptura que es más evidente y "molesta" en las obras en las que la figura humana es el tema principal. Retratos, generalmente tomados del natural, donde el modelo es sometido a la violencia de la deformación. Deformación distinta a la del repertorio clásico de la pintura moderna. No es una estilización como la usada por Modigliani o las que ejercía Picasso en sus períodos azul o rosa. Tampoco es una transposición del referente, como la del Picasso postcubista de "Guernica", ni una simplificación de rasgos a ultranza, característica de Matisse o al estilo de Figari. Tampoco su ruptura con la representación naturalista se quedaba solamente en alterar las reglas de la perspectiva, a anular los escorzos, como por ejemplo, lo hiciera Gómez Cornet en su período argentino. La concepción formal de Schiavoni no proviene de una teoría -como el cubismo- de representación de la percepción de lo real, sino que lo real -el referente- es el soporte emotivo de un imaginario que organiza según su teoría de la independencia del lenguaje visual. De aquí que su distorsión de la naturaleza, si bien tiene familiaridad genérica con los procedimientos antes citados, se sitúa en una franja marginal, distanciada de las retóricas en boga. Su transgresión reivindica una línea fronteriza donde el espectador no está seguro si el cuadro está "bien hecho" o "mal hecho", donde el público es "trapeado" por una ingenuidad falsa, obligado a aceptar un imaginario incómodo (como si se hubieran puesto el zapato izquierdo en el pie derecho y a la inversa). Si pensamos en las reivindicaciones de las "Vanguardias Históricas" -que hicieron eclosión por esa época- de integración de arte y vida, de ampliación de las fronteras entre lo que "es arte" y "no es arte", de la recuperación de las expresiones marginales como la pintura de los locos, el arte infantil o el popular, podremos dar un marco histórico más adecuado a la premonitoria intuición de Schiavoni.



Schiavoni: la transgresión persistente

Bs As, 14 septiembre de 1989, texto con motivo de una exposición de Schiavoni en el Museo Sívori de Bs. As, 9 hojas manuscritas de Renzi, 1er borrador.

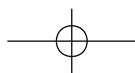
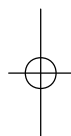
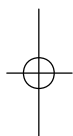
Por Juan Pablo Renzi

Tal vez un denominador común de la cultura de los países latinoamericanos sea la conciencia de la incertidumbre que surge de preguntarse por nuestra identidad. Esa pregunta ha originado, y origina todavía, un debate que perdura y que se impone como previo a la creación artística misma. Esta hiperconciencia sobre la pertenencia regional o nacional de nuestras producciones, en la Argentina, está más exacerbada aún que en los otros países del continente ("tal vez por la composición tan híbrida de nuestra población"....ESTO APARECE TACHADO EN EL ORIGINAL) Pero mientras, generación tras generación, el debate vuelve siempre al origen de la cuestión -nuestras raíces indígenas, nuestra herencia europea- en concreto, nos olvidamos sistemáticamente de nuestros artistas, de aquellos que con su obra, con su producción han ido construyendo nuestra identidad real. Ese descuido, este olvido de los creadores que han hecho nuestra historia (cosa que no sucede en otros países de Latinoamérica) llega aquí a extremos que a veces son dramáticos: numerosos artistas sobreviven en la miseria y el olvido cuando, unas décadas atrás habían contribuido a dar prestigio nacional e internacional a nuestra cultura. Éste rasgo dilapidatorio de nuestro patrimonio artístico alcanza mayor intensidad aún en la historia de Rosario. Rosario es una ciudad que, desproporcionadamente, ha producido un grupo de artistas de importancia singular en nuestra historia -Musto, Schiavoni, Lucio Fontana, Antonio Berni, Gambartes, Juan Grella, el Grupo de Vanguardia del 60, para nombrar

algunos- y, sin embargo, todavía no se ha decidido a retribuirlos con un reconocimiento equitativo (algunos de los principales coleccionistas rosarinos no poseen ninguna obra de ellos). Hay anécdotas que ilustrarían fehacientemente lo que digo, pero no es el caso. Lo que sí venía al caso es ésta reflexión previa, porque Augusto Schiavoni es el ejemplo más patético de este desconocimiento rosarino.

Este desconocimiento es también nacional, pero si en Buenos Aires se lo conoce poco o fragmentariamente, en gran parte es debido a que en Rosario se lo conoce menos aún. Esto hay que decirlo con palabras rotundas, un desconocimiento de este tipo, sólo puede llamarse rechazo. Rechazo que persiste todavía.

Es comprensible pensar que una obra como la de Schiavoni no fuera plenamente aceptada por sus contemporáneos. Si nos atenemos a un comentario de Petorutti, el ambiente en que Schiavoni trabajaba, era "chato, absurdo, indiferente e incrédulo espiritualmente". En un ambiente así, fuertemente normativo, es fácil pensar entonces, que una obra transgresora fuera rechazada. Pero, si bien es cierto que la crítica de su época generalmente le fue adversa, que no tuvo reconocimiento oficial pleno, que fue rechazado de los salones, ("que no vendió"....-ESTO APARECE TACHADO EN EL ORIGINAL-). Y que sólo obtuvo en su vida un premio estímulo en el "Salón de Artistas Rosarinos", también es cierto que tuvo lecturas más inteligentes: En 1932 Petorutti escribía en la revista "Criterio": "La producción de este misterioso obrero del arte habla de su entusiasmo,



que le ha hecho lograr en su obra actual, telas plenas de sugestión de un mundo primario y dramático, llenas de un sentido de religiosidad, realizadas con valores de pura plasticidad pictórica que revelan un espíritu alerta..." "A Augusto Schiavoni hay que situarlo entre los pintores que en el presente están abriendo nuevos surcos en pro de un arte argentino".

También, una crítica publicada en el diario "La Tribuna" un año después de su muerte, dice: "...Hay una unidad total en la pintura de Schiavoni, una línea humana sin quebraduras que se continúa a través de las debilidades y heroísmos de su técnica..." Tal vez estos sean ejemplos aislados pero que, sin embargo, dan indicios de que, aunque polémicamente, Schiavoni podía ser entendido por sus contemporáneos, mejor aún que por las generaciones posteriores. Precisamente lo que genera un interés especial por estudiar su obra es el silencio que se cierra sobre ella en las décadas posteriores a su muerte.

Una constante del arte moderno, se sabe, es la ruptura con normas establecidas, normas que surgen de la estructura con que fueron realizadas otras obras de periodos anteriores y ya asimiladas como buenas. El ciclo del modernismo y las vanguardias nos ha acostumbrado a una sucesión continua de transgresiones que luego son instituidas como normas para, acto seguido, ser también transgredidas.

De esta manera, y en nuestra historia, el escándalo e indignación que produjo la primera muestra de Figari en 1921 en el salón Chandler de la calle Florida, le correspondió el éxito, en 1924 de su segunda muestra, también en la

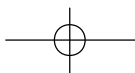
misma galería . En 1924 en las puertas de la galería Witcomb, donde exponía Petorutti que había regresado de Europa, la gente dirimía sus diferencias estéticas a trompadas, pocos años después a Petorutti se lo consagraba como uno de los maestros del arte nacional . Siguiendo ésta mecánica uno podría inferir que a Schiavoni le hubiera podido corresponder una suerte similar. Al respecto, Rubén Echagüe, en su libro "Schiavoni", comenta:

(leer párrafo)

(NOTA: según el otro borrador sobre este tema "La transgresión de Schiavoni", la cita sería la siguiente: "como dice Rubén Echagüe en su libro, a Schiavoni no le llegó la "reparación póstuma", se lo sometió a la "profilaxis del olvido".)

"Pese a todas las audacias perpetradas por el arte del siglo XX, -dice Echagüe- audacias que ya habían llegado a Rosario en la década del 50 con el grupo Litoral, primer movimiento que, aunque muy ecléctico se encargó de conmovionar el ambiente plástico rosarino... Sin embargo la obra de Sciavoni seguía sin ser reconocida." La novedad del Grupo Litoral y el desprecio que la mayoría de sus artistas tenían por la pintura de Schiavoni, contribuyeron a acelerar su olvido. Sólo algunos artistas (Gambartes, Grella, su amigo Cochet) secretamente lo admiraban y, en voz baja nos pasaban el dato a sus discípulos. A principios de la década del 60 los jóvenes de la vanguardia lo reivindicamos como nuestro precursor paradigmático.

La de Schiavoni es una pintura que ocupa un lugar muy particular en nuestra historia, muy difícilmente clasificable en cualquiera de las



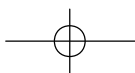
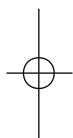
corrientes principales del arte argentino. Se lo ha calificado como "raro", "ingenuo", "realista mágico", "primitivo", en intentos de aproximarse a su aplastante originalidad. Se ha tratado de completar el cuadro con otros calificativos: "atormentado", "exasperado", "maldito", "solitario", "desequilibrado", "torpe", "dispar", "de sensibilidad tumultuosa", "desmañado", sin poder con ello conjurar la angustia, el desasosiego, el placer y la inquietud que su pintura produce.

Schiavoni es un pintor de una imagen clara, definida, con una unidad permanente entre su desarrollo primitivo, su concepción y su realización final. Ya en los primeros trabajos de 1912, no bien egresa de la academia de Ferruccio Pagni de Rosario, y a pesar de la concepción naturalista académica de sus trabajos, se distinguen datos de una expresión que luego se haría franca en sus últimas obras. Lo mismo pasa con los trabajos realizados en Florencia, entre 1914 y 1917, mientras estudiaba con Giovanni Costelli, como puede comprobarse en el cuadro "La mujer del libro" de 1917 en el que, aún a pesar de la impronta académica, (el tratamiento de los planos, el modelado) con ella coexiste un planteo original en la ubicación de la figura, las áreas dominantes de color, los contrastes, que imprimen a la obra ese aire inquietante que le es característico. Éste aire se va acentuando paulatinamente en las obras realizadas entre 1917 y 1927. Es a partir de este año y hasta 1934 (los últimos 7 años que pintó) cuando realiza acabadamente su imagen, aunque su obra más importante, a mi criterio, es la realizada en los últimos 4 años.

Desde el punto de vista formal, es en el momento en que se consolida su imagen cuando aparecen esos ingredientes, que serán luego constantes y que, según intuyo, producen un acentuado extrañamiento y como consecuencia de él, rechazo. En primer lugar un dibujo de particular precisión que recorre formas, generalmente cerradas (aún en los paisajes), con

permanentes inflexiones y cambios de ángulos (tanto en las curvas como en las rectas), que ordena, define, construye y, a la vez, transmite placer por la riqueza secreta con que circunscribe formas aparentemente sencillas. Formas que, a su vez, y desde el punto de vista iconográfico, están en franca ruptura con las "reglas" de la representación. Esto es muy notorio y puede hasta resultar "molesto", sobre todo en los cuadros donde el tema es la figura humana. En esos retratos, cuyos referentes existían, tomados generalmente del natural, es donde Schiavoni ejerce la violencia de la deformación, violencia porque esa deformación no es la deformación "legalizada" por el arte moderno, no es una estilización como la de Modigliani o Picasso en su período azul, ni una franca transposición del referente como en el Picasso de Guernica, ni tampoco es una simplificación de rasgos a ultranza como lo hacía Matisse o Figari, ni es sólo una ruptura de las leyes de la perspectiva, el escorzo, etc., como lo hiciera Gomez Cornet. Schiavoni está cerca de todo eso (al menos es claro su concepto moderno de autonomía de los medios visuales) y, a la vez, es como si se alejara de ello, consiguiendo una transgresión en el límite, engañándonos, trampeándonos simulando una ingenuidad falsa y obligándonos a una percepción incómoda (como si tuviéramos el zapato izquierdo en el pie derecho y viceversa) mientras estamos parados frente a alguno de sus cuadros.

Con el color pasa algo similar: sin modificar el tinte propio de cada zona del modelo (los limones son amarillos, las sandías rojas, las hojas verdes, etc.), modifica el tono, el valor, lo desatura, lo quiebra, lo mueve de un lado al otro del círculo cromático y lo mezcla y repinta hasta conseguir un cromatismo tan particular que conmueve, todo esto, sin alterar la planimetría de cada plano. ¿Y cómo los contrasta? En la mayoría de los casos, homologando los valores, eliminando (no digo que no haya planos de valor más alto y otros de valor más bajo) casi



todo lo que sea claro u oscuro en contraposición, bañando los colores con una luz general que acentúa la frontalidad de su dibujo (en correspondencia con su concepción moderna y sus amores por el trecento toscano) y la planimetría del cuadro.

La sintaxis con que ordena los colores también colabora con esa concepción planimétrica y frontal; complementarios, inversión estructural, similitud del subordinado (usando la terminología de Rudolf Arnheim) son relaciones que tienden a unir y no a separar los planos, no crean la sensación virtual de espacio.

Todo esto interviene en la composición donde el color juega un papel importantísimo junto a la disposición de las áreas. Áreas de color que francamente dominan el cuadro ("Chico de la Gorra azul") o áreas que sutilmente compiten por dominar (planos azul y blanco de la boina blanca), planos desplazados a un costado, planos de figuras irreverentemente cortados por el borde del soporte ("La Taza Blanca"), figuras absurdamente simétricas, figuras que cruzan el campo del cuadro en forma ligeramente oblicua ("Mujer con collar"), etc. La descripción sería interminable, pero creo que un análisis detallado, más que impactar por la enumeración de las variables, daría la noción de que un orden (entre racional e inconsciente) muy original y muy plástico domina y subyace en toda pintura de Schiavoni. (NOTA: al margen de la hoja se agrega la frase "GAGS DE COLOR").

Otro elemento muy importante, que no debemos olvidar porque es uno de los que más contribuye a generar indignación entre los pintores convencionales, es su materia. Una materia desmañada que elimina lujos de superficie y artificios de cocina, que no disimula ni oculta nada (en un cuadro todo lo que se pone es para ser visto), una materia que hace lo que tiene que hacer, poner el color y el dibujo a la vista y hacer gozar con las idas y venidas de esa pincelada en zig-zag, que se entremezcla, que se frota, y que crea delgadeces y grosores que

contribuyen con mucha felicidad a la expresión.

Después de habernos aguantado las oscuridades de la dictadura y los "brillos" de superficie de la década del 70, cuando en el 80 aparecieron los jóvenes de la transvanguardia y sus superficies y materias "desmañadas" yo inspiré profundamente y pensé "ha vuelto la pintura", entonces me acordé de Schiavoni.

Con esta muestra, los jóvenes tienen la oportunidad de conocerlo y de comprobar que hace 60 - 70 años tenían un par en él, un hermano de expresión dramática, de vida dolorosa, que tal vez, como ellos, no quería renovar nada, ni cambiar el mundo siquiera, pero sí quería para sí la libertad del mundo para pintar el mundo como él lo hizo, para crear una transgresión persistente que nunca dejará de incomodar a los espíritus convencionales.

Juan Pablo Renzi.

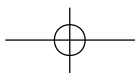
Bs. As, 14 de septiembre de 1989.

NOTA:

En el reverso de la última hoja figura manuscrito el siguiente párrafo:

Es curioso - para quienes siempre hemos pensado que la obra de Schiavoni fue, es uno de los más claros ejemplos argentinos de modernidad e inconformismo y uno de los más altos logros de realización visual enriquecedora de las neovanguardias -e importante aún para la visión actual- que tengamos que aventurar reflexiones, si se quiere aisladas y fragmentarias, sobre esta obra para aproximarnos al núcleo del problema que parece no tener todavía solución:

¿Cuáles son, en la estructura de su pintura, en la política cultural, las razones que promovieron su rechazo?



La persistencia metamórfica del manifiesto

Versión completa del texto escrito para la presentación de Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000 (Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003), edición crítica de Rafael Cippolini

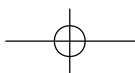
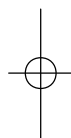
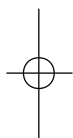
Por José Emilio Burucua

Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 12 de diciembre de 2003.

Siento muchísimo, Rafael, no estar aquí esta noche. La calidad de tu trabajo y tu bonitas animi, excepcionales ambos en el medio argentino, merecen mi homenaje sincero, más allá de cualquier compromiso de circunstancias. Te ruego que me perdones la ausencia no querida y aceptes leer esta reflexión breve que la lectura de tu obra me ha sugerido y que sintetizo en dos aspectos:

1-
He aquí un libro que agrega un eslabón fundamental a una larga y prestigiosa cadena de fuentes editadas, compiladas y comentadas para la historiografía artística de base científica. Creo que las 536 páginas de Manifiestos argentinos que hoy se publican por primera vez juntas se inscriben, con todos los honores, en una constelación de la cual forman parte viejos textos como la *Documentary History of Art* a cargo de Elizabeth Gilmore Holt (1947-1957, Nueva York, Anchor Books) o el entrañable y siempre utilísimo volumen de Nueva Visión, *Documentos para la comprensión del arte moderno*,

que reunió Walter Hess en 1956, o bien la serie más reciente de tomos que Gustavo Gilli dedicó en los años '80 a las Fuentes y Documentos para la Historia del Arte al mismo tiempo que, en 1981, Francisco Calvo Serraller sacaba a luz su colectánea, monumental y tan erudita, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (Madrid, Cátedra). La obra de investigación y recopilación exhaustiva, hecha por Rafael Cippolini, coloca de tal suerte a nuestro país en una empresa civilizatoria de largo aliento, tal cual es la que implica reunir el corpus principal de lo escrito sobre las artes, bajo la forma del manifiesto o sus equivalentes, y poner nuevamente al alcance del scholar y del público cultivado fragmentos de una alta concentración significativa que han definido el pensamiento estético y las prácticas artísticas en el siglo XX argentino. Bastaría señalar este hecho para que celebrásemos con fuegos de artificio la aparición del libro de Rafael que, a partir de este momento, ha de ser obra de consulta obligatoria de nuestros críticos e historiadores por larguísimo tiempo, un pequeño Plinio, me atrevo a decir, de las artes plásticas nacionales. Pero eso no es todo ni de lejos. Porque también nos encontramos en presencia de una meditación, hilvanada no sólo en la pasmosa Introducción sino desplegada en el armado peculiar de la secuencia de fuen-

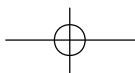


tes, donde nada tiene de caprichoso el que un autor aparezca y reaparezca varias veces tras las intercalaciones de otros autores (eso pasa con Malharro, por ejemplo, con Maldonado, Kosice o Noé).

2-
Ahora bien, ¿qué clase de "meditación" es la que se desprende de la Introducción y de la forma de organización general de Manifiestos argentinos? Dije que el ensayo inicial es "pasmoso" porque, en primera instancia, asombran la libertad o el desparpajo cronológico y disciplinar con los cuales se suceden los argumentos y la consideración de los fenómenos que van componiendo la categoría del "manifiesto" en toda su densidad temporal. El punto de partida no podía ser más pregnante respecto a una tradición argentina que siempre se ha buscado a sí misma como parte protagónica del main stream del arte occidental: el origen del discurrir es, por supuesto, el clímax del Manifiesto Blanco, y sirve a Rafael para deducir la faceta del instrumento de legitimación, seguir luego con las facetas del autosimulacro y de la idea civilizatoria y llegar, por fin, a la cara de la subjetividad, que forman todas el poliedro del "manifiesto", objeto significativo por excelencia

del arte moderno (claro está que Rafael nos recuerda, en tal sentido, su deuda con Arthur Danto). Y de eso precisamente se trata: la meditación histórica del libro de Cippolini concierne al sujeto moderno y a las formas estéticas de su aparición en la Argentina, del desarrollo de sus fuerzas, de sus sombras, de su eclipse o su disolución. Quizás el hecho de la persistencia metamórfica del manifiesto, confirmado por esta investigación, nos permita pensar que no hay todavía y tal vez pueda no haber en el futuro imaginable semejante disolución del sujeto. La idea no deja de ser prometedora, pues sigo creyendo que la perduración del experimento de las libertades democráticas, flor exótica de la historia humana que apenas tiene 250 años, sólo depende de una ampliación de la subjetividad moderna, una dilatación cuyas características todavía ignoramos, aun cuando es posible que haya de transitar por el reconocimiento alborozado de nuestras propias emociones y de las emociones del prójimo, bajo una luz nueva que únicamente las artes tendrán la capacidad de encender.

Rafael Cippolini, Adriana Hidalgo, gracias por el libro.



Comargin Nr. 1

Bariloche en los Alpes

Una Producción del Comisariado de Argentinidad Inmanente

Por Luis Lindner

(Acá un actor tiene que hacer algo con su propio peso).

1

Uno trata de presentar a la Argentina bajo una luz favorable, quiere pagar sus deudas con Argentina, porque a Argentina le debe la vida.

Uno trata de decir que en Argentina hay muchos artistas trabajando y galerías nuevas, una masa crítica, etc... De manera muy tranquila, sin subirse a ningún caballo, sin ponerse cargoso. De lo malo de Argentina informan los diarios, para eso están.

Pero ya esa nimiedad buscando la luz favorable sobre Argentina no cae bien en estas montañas y atasca cualquier conversación, se la procesa como una falta de tacto.

La gente no sabe cómo reaccionar si uno contradice su juicio formado sobre Argentina. No se molestan, tampoco se enojan pero ante la menor contradicción se les congela la computadora. Y viene siempre ese medio minuto con la pantalla juntando polvo, antes de reiniciar.

El poder del infinito desinterés. Para la Composición Tema Argentina hay una dirección socialmente asignada con unos centímetros cúbicos ya asignados y Uno no puede aparecerse con la bolsa de las compras.

2

Desinterés no quiere decir ignorancia. No pocas de las personas investigadas por el COMARGIN han estado en el Hemisferio Sur; algunas hasta se han divertido, algunas se acuerdan de las malas palabras en castellano, jajá. En estas montañas hay plata para viajar a todas partes. Lo realmente caro es viajar por las montañas en sí. Aunque cumbres hay también en otros hemisferios. Mucho alcohólico amargado, hirsuto y asimétrico de la barriada fue alguna vez joven, simétrico y se ha subido a un avión y ha respirado el aire delgado de los Andes donde incluso el COMARGIN no ha estado nunca.

Pero tarde o temprano habrá un avión de regreso para el joven simétrico, que al volver empieza a revisar su opinión sobre el jazz y a filtrar experiencias. Completa su educación, o sea su resignación, aunque aquí resignación significa también automatización de algunos privilegios. El joven se integra a los ritmos vitales transportados a la orilla del presente por el viento solar. Empieza a comprar el mismo líquido descalcificador de cafeteras que su tío.

3

Viernes Santo. En una Comida con gente mayor. ¡Ah! Dialecto de las montañas. A Uno no le llegan las oraciones, sino palabras

sueltas. Ya en segundo plano, uno trata de pasar a tercer plano. Llegar a la gracia. Llegar a la invisibilidad.

No llegan oraciones, llegan palabras sueltas: "rehenes", "sunnitas", "chiiitas," el sha hizo tanto por Irán". Material que se mastica en silencio. No han tenido los persas su Di Tella y sus morochas con minifalda.

¿Gracias al Sha? ¿No han tenido equipos de audio cuadrafónicos y John Cage al aire libre gracias al Sha? ¿Y qué se ha hecho de esa cruzada civilizadora? Uno piensa en los Rauschenberg escondidos en algún sótano impio, como momias chatas. Aquí tal vez podría Uno intercalar un bocadillo hemisférico, mencionar otras cruzadas civilizadoras, mencionar al Ur-Di Tella y sus morochas en minifalda, intentar un ping-pong. Aunque a quién le interesa la Argentina en estas montañas, con ruido de cuchillos afilándose del otro lado del Mediterráneo?

3.1

Uno quiere imaginar que el ruido pasará, como el café. Pero si no fuera ruido de cuchillos sería ruido de burbujas en un laboratorio en Corea del Norte. O un reactor atómico en el Congo. Y si no fuera nada de eso sería el tiempo de las vacaciones, gnocchi ripieni so zart. Tiempo para los sonidos del cristal y de las sonrisas en el jardín. Siempre hay algo tapando una voz que no quiere hablar de Argentina bajo la forma

benedicida , la de gritos de dolor.

4

¡Sombra terrible del escrache! Un conocido me llama desde Colonia, donde los piqueteros han clavado su bandera sobre las ruinas del Museo Ludwig.

Trataré de ir, le comento, claro que quiero ver la muestra, pero el pasaje es algo salado y tiene que salir de mi bolsillo.

Mi conocido le ha cocinado a esta gente durante algunas semanas. A lo mejor sea necesaria fuerza de trabajo extra para lavar los platos, desliza gentilmente. Tengo tiempo hasta mayo.

4.1

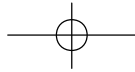
Hormigas y caracoles en los jardines obreros. ¿Y si los artistas de Huropa se dedicaran a hacer escraches? (La Rue Foch peatonal, etc.).

5

Los artistas de estas montañas escapan a velocidades cercanas a la de la luz de cualquier tema que tenga que ver con la política de partidos. Entendible, porque la política de partidos paga monitores y los catálogos, y sin materiales pagados de antemano nadie mueve un pelo, lo que no es muy sexy de ver.

5.2

El hijo artista del secreto bancario. La idea de



que en las montañas no pasa nada o no hay tensiones dignas de registrarse no es muy distinta de aquel "somos derechos y humanos". Y viajar por las montañas es lo realmente caro, no sólo por la plata. Así que no asombra que los artistas de las heladas cumbres terminen descifrando el mandato esquivando la historia y la vida cotidiana para consagrarse a esos "temas generales" independientes de la política de partidos. Lo más parecido al artista comprometido es ese que sale a buscar camorra al otro lado del mundo, señalando problemas que no le interesa solucionar en países sin nombre. Pero lo que haga del otro lado de la reja es lo de menos, lo importante es que no rompa las pelotas en el cuartel general y descalcifique su cafetera.

6

Juvenilia. En la Escuela Industrial uno de nuestros profesores, el de Educación Cívica, es un policía retirado. Le toca capear la transición del Proceso a la democracia. Y dice siempre "Yo soy A-po-lí-tico" (traducción: ¡yo no me meto en la política de partidos, me limito a obedecer leyes eternas de la Naturaleza!). ¿Por qué este señor me viene tanto a la cabeza estos días, en vez de algún nombre raro que ayude a hacer presentable un statement?

7

Está siempre esa tentación de armar un neomoderno encapsulado y sin ironía que se limite a seguir las leyes eternas de la Naturaleza para capear lo peor por lo menos con la cabeza en orden. Por algo estas montañas han sido bastión de la abstracción geométrica para ascensores, casualmente un arte for export favorecido por la Comisión de Asesoramiento Legislativo. El amor a la geometría, manera de aspirar a la gracia y la invisibilidad en un mundo descarriado.

8

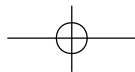
El mapa que diga lo que quiera. Huropa sigue un poco lejos. Uno se siente más en un Bariloche muy restaurado después de treinta años de dictadura que en una ciudad del OxiDente Cristiano con murallas y casco medieval.

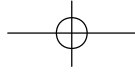
9

Pensar que un padre sólo siente tristeza por saber que su hijo está depedazado y bajo tierra es una idea muy primitiva. El Arte no tiene nada para decirle a ideas tan toscas.

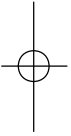
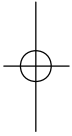
10

Sábado de Gloria. El Maestro del Triunfo de la Muerte viaja en Torino, y a las monjas ya no les dedica una segunda mirada.

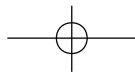


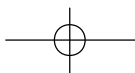


14 años de apoyo a la cultura argentina



Tel/Fax: 406-6805 info@fundacionandrea.org.ar www.fundacionandrea.org.ar





El bazar se mantiene abierto

Club del dibujo rosario, 2004 / Dibujante es quien dibuja.
Claudia del Rio presentada por Diana Aisenberg

Por Claudia del Rio

El Club del Dibujo es una iniciativa formada por artistas que viven y trabajan en las ciudades de Buenos Aires, Mar del Plata y Rosario.

Alcanza e involucra a un público-autor amplio. Busca promover y contagiar la idea del dibujo como herramienta de placer, comunicación, pensamiento y autoconocimiento.

La biología del Club es la pequeña comunidad buscando la pequeña comunidad, decimos que más de 2 hacen un club. Son comunidades intencionales, con objetivos comunes, que tienden a ser las formas culturales heredadas del concepto de tribu. En las cavernas los sentimientos mágicos, religiosos y de supervivencia impulsaban el gesto. Pensamos que estos modos de agrupación y gestión son algunas de las formas del arte del siglo XXI.

Una forma dirigida a sectores amplios de la sociedad, quien antes era tímido público ahora es autor, convencidos de que la conexión con la capacidad creativa es base del crecimiento de las personas y una vía de construcción expandir la idea del dibujo como un medio de comunicación barato, accesible y posible a partir de la tecnología básica de lápiz y papel. El dibujo, antropológicamente hablando, es una huella arcaica que atraviesa los siglos. Es una canteira viva, una reserva de humanidad. Es un souvenir del tiempo en que siendo chicos nos ocupábamos de dibujar.

Los mecanismos de contagio que se producen en la tarea de dibujar, producen efectos de alegría, de sociabilidad, de conocimiento de uno mismo, de creatividad. El Club está organizado en una red de Clubes que, a través de los encuentros anuales y de la utilización del Internet, intercambian información, programas de entre-

namiento, formación de un archivo-colección y organizan los show-muestras.

Nuestra ambición es llegar a que los Programas de Entrenamiento de Dibujo se desarrollen en Clubes sociales y deportivos, Escuelas, Geriátricos, Empresas, Museos, Hospitales, Casas de familia. Tenemos como ejemplo el club que se desarrolló en la casa paterna de uno de nuestros integrantes, en el invierno del año 2003.

EL Club del Dibujo se despliega en 3 direcciones: Colección, Eventos y Entrenamiento.

En los eventos se proyecta parte del archivo en diapo, en ediciones temáticas o de autor. Son encuentros sociales, donde el Intercambio en Vivo o canje de dibujos es una verdadera fiesta. La colección está formada por donaciones de artistas profesionales y no profesionales.

El entrenamiento tiene como objetivo fundamental mantener viva la tecnología del dibujo.

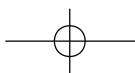
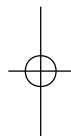
"¿Y qué haría -le pregunté- si ya no pudiera dibujar?"

"Entonces dibujaré mentalmente", repuso sin perder el ritmo.

"No se puede matar lo esencial que hay en cada uno".

(Respuesta de Henri Cartier Bresson)

La colección del Club se muestra en eventos, en ediciones temáticas o de autor, a través de proyecciones de archivo de diapositivas y/o muestras en soporte original. Junto con las diapositivas de autores contemporáneos, dedicamos una sección a dibujos de la historia del arte. Uno de los momentos cumbre y de mayor emoción en cada encuentro es el 'Canje de Dibujos': luego del 'Dibujo en Vivo' los participantes se muestran y canjean sus dibujos, tanto los recién elaborados como los que traían de una producción anterior.



Productos: una variada línea de libretas, cuadernos, borradores, pizarras, posters, stickers, revistas, tinteros, pensados como múltiples de autor se encuentran a la venta.

Junto con el arquitecto Marcelo Villafañe diseñamos y fabricamos una mesa prototipo 1 del Club, nos asociamos con Underworld y fabricamos camisetas con dibujos de la colección, y próximamente saldrá a la calle el vehículo del club, llevando directamente a la puerta de los hogares el encanto único del dibujo.

Actualmente nos encontramos trabajando en la construcción de un sitio web donde albergar una colección eléctrica de dibujos, en los 'Productos Básicos del Club' y en la organización de diversos eventos: visitas a la Colonia Psiquiátrica de Oliveros, Beca Kuitca en Buenos Aires, Hogar del Huérfano.

Contagie la práctica del dibujo.

Dibujante es quien dibuja, lejos del adjetivo de cómo se dibuja, ya que el acto mismo no conoce el registro del adjetivo.

El concepto del Club del Dibujo es la diversidad, estrategia fundante de su propia construcción y como tal, está en movimiento y en intermitencia.

El "bazar se mantiene abierto" para mantener funcionando el collage social. Lo cual abarca artistas y no artistas.

La colección se originó a partir de la donación voluntaria. Posee originales que integran un archivo, pretendiendo hacer un relevamiento de campo sobre la experiencia dibujo. Sabemos que esta tarea no tiene fin, ya que espontáneamente nuestra acción es contagiosa en cuanto a su práctica y nos encontramos con la recuperación efectiva del proyecto dibujo, lo cual la

vuelve didáctica. Punto que nos interesa sobremedida, borrando los límites entre público y artista, alcanzando públicos-autores no especializados.

Los dibujos circulan en 3 formatos. Versión original. Versión diapositiva. Versión digital. Estos diferentes formatos nos permiten cambiar la inclusión del club según el evento. Las presentaciones en general están programadas como muestra y la zona trueque, mecanismo por el cual artistas y no artistas intercambian dibujos, charlas. Las muestras en ocasiones se hacen con originales y/o con diapositivas, estas últimas permiten el museo Imaginario.

Un suceso espontáneo de las presentaciones es el dibujo en vivo.

Dibujante es quien dibuja.

Después de los 12, el dibujo comienza a agonizar. Y sobre los 15 desaparece o se esconde, a condición de hacerlo de una determinada manera. ¿Adónde va el dibujo cuando se pierde?

CLUB DEL DIBUJO

Cambio 1 dibujo de 1 cama
por 1 dibujo de la leche
Jueves, 7 de febrero, 9.30 horas
Plaza Santos Dumont

CLUB DEL DIBUJO

Cambio un dibujo por otro dibujo
Jueves, 14 de febrero, 9.30 horas.
Plaza San Martín.

Anuncios de este tipo aparecieron pegados en distintos sitios de la ciudad.

Contactos:
clubdeldibujorosario@hotmail.com
Rosario, Argentina, en enero de 2002

Un gran agujero negro en Rosario llamado Fontana

Por Xil Buffone

Es muy significativo el lugar que le damos a las cosas. He visto que resulta curioso que hay una Sala Lucio Fontana en el Museo de Arte Moderno de Roma, hay una Sala Lucio Fontana en el Pompidou de París (junto a Duchamp), hay una Sala de Lucio Fontana en el Reina Sofía de Madrid... (al lado de Ives Klein, al lado de Tapies y López), y en los cartelitos dice: italiano nacido en Rosario...

En Buenos Aires, encontramos un huevo de bronce Fontana -junto a un tajo- en el MNBA al lado de Rothko y Pollock. Hay un Hombre del delta sentado en el Sivori y hay una escultura en el cementerio Recoleta. Fundación Klemm exhibe un Fontana blanco.

En el Museo Castagnino de Rosario hay un Cuadrado Rojo Flotante (que oscila del pasillo a la sala de fondo), y hay un chico verde de sostener un pescado en la escalera.

¿Qué hacemos con Lucio, lo tiramos al río?

No hay una sala Fontana en el Museo de Arte de Rosario

No hay una sala Fontana en el Museo de Arte de Rosario

No hay un archivo Fontana en Rosario

No hay un recorrido Fontana por la ciudad

¿No hay "marca Fontana" en Rosario?

Ideas mínimas para dar espacio a Fontana:

De entrada no pido un Museo Lucio Fontana en Rosario, pero:

por ejemplo empezaría reclamando de mínima:

una Sala Lucio Fontana
y un archivo Lucio Fontana para el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario
recopilar fotos, cartas, bocetos, dibujos, catálogos

armar concretamente el gabinete fontana (sala, archivo, web)

Desarrollar un sello fontana para recibir al "Congreso Internacional de la Lengua Española" en Rosario

También propongo un concurso para el diseño de la boutique Fontana

Hacer un "recorrido Fontana" por la ciudad, que figure en mapa turístico (Relieve del Sembrador del Parque Urquiza, boceto Monumento a la Bandera, esculturas en el cementerio, museo, casa, etc., etc.).

En vez de viajar para conocer a Fontana: mostremos fontana al mundo, y por sobre todo:

Enterémonos de quién es Fontana, en la historia del arte internacional.

Sería feliz la idea de darle de una vez por todas la representación física y proporcional que merece nuestro "Malevich rosarino"; a veces, el vacío es un signo demasiado contundente.

Para rosariarte (www.rosariarte.com.ar).

Un rescate a propósito de "Un escultor del vacío"

Una selección exquisita de obras del artista italo-argentino, pertenecientes a la Fundación Fontana de Milán, y no expuestas hasta ahora en nuestro país.

Por Xil Buffone

Conmemorando el centenario del nacimiento de Lucio Fontana, se presenta en la Fundación Proa de Buenos Aires una importante exhibición de la obra del artista, compuesta por veinticuatro pinturas, una escultura y una instalación, todas pertenecientes a la Fondazione Fontana Milán y nunca vistas en nuestro país.

Es la etapa más difundida internacionalmente de la obra de Fontana (abarca la producción italiana del artista, desde 1951 hasta su muerte en 1968).

La exposición fue curada por Enrique Crispolti, quien presenta a las obras en orden cronológico. Casi todas llevan el mismo título: "Concepto espacial", ya que se trata de los diferentes modos en que el artista profundiza el mismo problema. En la exposición están presentes obras de todas las etapas de Fontana, desde los primeros "agujeros" (puntos de luz y vacío generados por perforaciones en el soporte) y las "piedras" (inclusiones de pedazos de vidrios y lentejuelas como puntos materiales), hasta las series de los "barrocos", las "tizas" y los "óleos" (complejos en textura matérica, pigmentos y densidad sombría). También, por supuesto, las más livianas "tintas" (anilinas que tiñen la tela con colores tenues y transparentes, intervenidas por trazos y agujeros), y las líricas constelaciones de agujeros sobre soportes de color uniforme. De las series de los "tajos" sobre tela y sobre "metales", se destaca un tríptico de monumentales dimensiones que consiste en un soporte de cobre reflejante lacerado

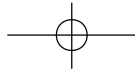
con motosierra verticalmente, realizado en Nueva York en 1962.

En el primer piso de la Fundación Proa hay, además, uno de los "quanta" (1960), obra integrada por un conjunto de nueve bastidores rojos autónomos, de geometría irregular que se despliegan sobre el muro, todos señalados con tajos (firmados con tajos) y presentados a modo de gran rompecabezas de piezas que no coinciden entre sí como fragmentos de lo mismo que se atraen y repelen, en un claro modelo de obra conceptual abierta y transformable. De "Los teatrinos" (1964-66) se exponen dos, que se constituyen como hipótesis de figuraciones espaciales a manera de "bambalinas" o pequeños escenarios realizados a partir de cajas o marcos de madera laqueada.

De "Las nuevas esculturas", de 1967, se presenta una, de aspecto misilístico, hecha con dos planos ovales de madera laqueada, cubiertos con pintura para automóviles y atravesados por tajos verticales realizados de manera mecánica. Son formas espaciales aerodinámicas, presentadas como hipótesis del nuevo arte mecánico.

Finalmente cierra -o abre- el recorrido "El último ambiente espacial", una instalación proyectada por el artista antes de su muerte y presentada en la Documenta 4 de Kassel de 1968, en la que el tajo, ya partiendo directamente al muro, fisura el núcleo de un laberinto. Resulta curioso cómo el tajo negro de oscuridad es lo único sólido en ese ambiente absolutamente blanco, luminoso y etéreo.

Esta exposición, que puede ser vista como el cuerpo del prólogo que fue Profeta del espacio,



que se vio primeramente en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires y luego, bastante mutilada, en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario a mediados de año), permite ver, en toda su dimensión, el sutil tono seductor y siniestro de la obra de Fontana, en la que la materia se torna inquietante y turbia, extrañamente desnuda. No hay aquí mimesis naturalista, ni idealización: sólo acción. Agujeros, tajos, vidrios, huellas del artista en la materia que se tornan monumentales y singulares en el gesto eterno del arte y que hacen que el espectador quede en suspenso, en un tiempo y espacio infinitos.

Brutales, casi mínimas y absolutamente austeras -en cuanto a materialidad y grado de iconicidad de la imagen-, el artista traduce un ánimo de amor al exceso barroco.

El Espacio se Abre

Lucio Fontana es uno de los artistas más revolucionarios y complejos del siglo XX. Polémico y absolutamente innovador, se revela como un espíritu esencialmente libre que afirma permanentemente la duda. Creador desprejuiciado y metódico, abre su juego a toda la historia del arte occidental -su propia tradición- y la pone en jaque a través de una poética sensible, lógica y trascendente a la vez.

En él se da una mezcla algo perversa de apasionamiento y racionalidad en expansión, en mutación permanente. Por épocas fue clásico, barroco, expresionista, académico, informalista, futurista, matérico, conceptual, escultor, pintor, diseñador, decorador, escenógrafo, instalacio-

nista, teórico de sí mismo, rosarino, italiano.

Es verdad que Lucio Fontana se inició como escultor. Partió de la escultura académica del siglo, de la admiración por los clásicos, del manejo profesional del oficio y la manipulación tradicional de los materiales: tanto, que hasta realizó numerosas obras por encargo: cívicas, funerarias, alegóricas, paganas y religiosas.

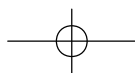
Luego provocará un corte tajante, manipulará otros materiales y sus esculturas comenzarán a ser comentarios -o citas- de otras obras. Gradualmente se coloca ante la tradición con un sentido crítico y cuestionador y así va desarrollando su imagen de artista visionario y provocador, como la de los barrocos, los futuristas, los modernos. Pero, a diferencia de éstos, manteniendo todo el valor de un artista clásico: Fontana se inserta en una tradición en el mismo acto de desgarrarla. Ese es, de algún modo, su primer "tajo".

En 1966 Fontana es consagrado y gana el Primer Premio en la XXXIII Bienal de Venecia. Ese mismo año, el artista escribió:

"Hace un tiempo, un cirujano que vino a mi estudio me dijo que «esos agujeros» podía hacerlos él perfectamente. Le contesté que yo también sé cortar una pierna, pero después el paciente muere. Si la corta él, en cambio, el asunto es distinto. Fundamentalmente distinto».

Addenda

"Manifiesto del espacialismo" (Milán 1948) dixit:
 "El arte es eterno pero no puede ser inmortal."
 "El arte nunca es inmortal, podrá vivir un año o



milenios, pero siempre llegará la hora de su destrucción material. Permanecerá eterno como gesto, pero morirá como materia."

"Hasta ahora, los artistas fueron víctimas conscientes o inconscientes de la materia, hicieron decaer el gesto puro y eterno en el gesto duradero, con la esperanza imposible de la inmortalidad. Nosotros pensamos desligar al arte de la materia, desligar el sentido de lo eterno de la preocupación de lo inmortal. Y no nos interesa que un gesto acabado viva un instante o un milenio, estamos profundamente convencidos de que una vez llevado a cabo, el gesto es eterno..."

"Estamos convencidos de que después de este hecho, nada del pasado será destruido, ni medios ni fines; se seguirá pintando y esculpiendo también a través de los materiales del

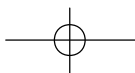
pasado, pero éstos materiales, tras este hecho, serán tratados y mirados con otras manos y otros ojos, y estarán llenos de una sensibilidad más afinada."

Nota al pie:

"Altamira" se llamó la academia de arte que fundó Lucio Fontana en 1946 en Buenos Aires (junto a Romero Brest y Jorge Larco). Ese mismo año presentó su primer "Manifiesto Blanco".

Publicada en el Diario El Ciudadano & la región - Suplemento Cultura - Sección El mirador Bs. As. - Domingo 5 de diciembre de 1999 - Pág. 4. Rosario.

Bernardo Vidal Durand está pensando en suscribirse de nuevo	La Asociación Argentina de Críticos de Arte no sería la misma sin ramona
Sería triste que Alberto Giudici no recibiera mas a ramona en su casa	Mónica Girón donde quiera que estés, tenés que renovar.
Seguro que Teresa Pereda se suscribe a ramona de nuevo	Raúl Escari se olvidó de renovar su suscripción
Guillermo Cuneo tendría que renovar su suscripción a ramona	Si Victoria Verlichok no se suscribe otra vez, va a extrañar a ramona



Jacques & Rosalinda

Secretos de un diario íntimo

Por Alberto Passolini

Casi medio año antes de la aparición de ramona comencé a escribir un diario que, como vaticiné entonces, continué esporádicamente. Me pareció bueno poder mostrar estas páginas ahora, con cosas que no me animé a corregir.

Lo que me gusta de este período que transcribo (poco más de un mes) es que parece ser el momento donde comencé a trazar la huella por la que me fui adentrando.

23 de octubre de 1999

Tengo por costumbre comenzar a escribir cosas que nunca termino. Ya sea una novela, un cuento, notas para futuros proyectos, lo cierto es que no los finalizo. En el caso de este diario, creo que no habrá mayores inconvenientes. Sé que se desarrollará de manera intermitente y concluirá cuando pierda mi fuente de información. ¿Dejaré alguna vez de pensar en mí mismo? (suspenso)

La continuidad de este diario está garantizada.

Es alentador esto de escribir sin una meta; sólo cosas que se me ocurren sobre mi obra y su relación con el mundo del arte.

Me gustaría desarrollar la habilidad para discutir de manera tal que, al leer lo que escribo, pudiera encontrar una coherencia de estilo para llegar al punto que me rige: el humor.

Estoy gobernado por una visión humorística que no sé cuándo comenzó. Mi padre (López) es alguien que tiene la gracia propia de un descendiente de andaluces. Mi madre (Passolini) tiene la imposibilidad de percibir metáforas, lo que hace que sus decisiones sean dignas de un gag de Buster Keaton.

Tal vez sea un punto de partida que en algún

momento desarrollaré (no sé cuándo).

Por lo general, trato de evitar las citas, pero siempre fracaso. Sobre todo si tengo que hablar de lo que hago. En el fondo, las citas son como esos amigos que nos acompañan a comprar ropa, que reafirman o desmienten lo que nos dicen el espejo y el vendedor desconocido.

Rosalinda -Se dice que sois un camarada melancólico.

Jaques -Es verdad. Lo prefiero a ser de un humor alegre.

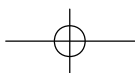
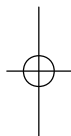
Rosalinda -Los que dan en uno u otro de estos excesos son gentes abominables y se exponen a la censura pública más que los borrachos

Jaques -Pero la mía es una melancolía propia, compuesta de muchos elementos, extraída de muchos objetos, mera y diversa contemplación de mis viajes, que, al rumiarla a menudo, me envuelven en una tristeza muy humorística.

Es Shakespeare quien me acompaña de compras a través de "A vuestro gusto".

De esta cita me interesa el juicio moral sobre la tristeza y la alegría (los muy tristes y los muy alegres son peores que los borrachos). Y me interesa que la tristeza pueda ser de orden humorístico.

Es curioso que la literatura argentina haya sido pródiga en momentos humorísticos (M. Fernández, A. Cancela, E. Cambaceres, son los que se me ocurren ahora) y que esto sea un rasgo valioso para la crítica y el público, mientras que en las artes visuales esto es un rasgo casi abominable. Sobre todo en la pintura.



10 de noviembre

Buena compra. Hace unos días compré en una librería de Corrientes las "Conversaciones con Pier Paolo Pasolini, de Jean Duflot. (Ya estoy resignado a no poder establecer ningún parentesco con él).

Encontré un pasaje sobre el humor que es apropiadísimo. Es extraño, pero no recuerdo haber pensado en él relacionado con el humor ni siquiera en la "Trilogía de la Vida" (¿será porque abjuró de ella y su final fue trágico?). Una distracción para analizar.

Jean Duflot -Usted me ha dicho que la tonalidad en su films es la desesperación, porque hay motivos de esperar que usted ya no puede permitirse. ¿Es la expresión de una crisis ideológica?

P. P. Pasolini -... En fin, yo nunca he poseído una ideología, en el sentido habitual del término.

Jean Duflot -La ideología marxista es una de las líneas de fuerza de su inspiración, ¿es compatible con esta desesperación de su obra?

P. P. Pasolini -No lo sé, es como los dos platillos de la balanza. Quita optimismo de una parte y añade pesimismo de la otra, y por este hecho, la balanza se desequilibra... El optimismo suprimido de la balanza se convierte en humor, en una forma de sabiduría empírica... y en utopía...

Los héroes jamás tienen sentido del humor, a diferencia de las personas que significan autoidentidad.

(...) El pueblo no es humorístico... el pueblo es cómico, chistoso (spiritoso).

Jean Duflot. -En su opinión, ¿qué le falta al

espíritu, a la comicidad popular para ser humor?

P. P. Pasolini -El humor es alejamiento de la realidad, actitud contemplativa frente a la realidad, y por tanto disociación entre uno mismo y esta realidad... la amargura, la distancia, la contemplación en lugar de la participación activa de la solidaridad real; sonreír ante cosas que antes me habrían sumergido en el estado más puro de ansiedad, de pasión, de furor, incluso".

Primer análisis de la distracción: el olvido tal vez se deba a que este texto es del '69, cuando todavía no había abjurado de la trilogía de la vida. Es más: todavía ni había empezado a filmar El Decamerón. (Si bien la trilogía se basa en el humor de tres distintos pueblos y en su espiritualidad, sigue teniendo una pátina melancólica).

12 de Noviembre:

Me encontré con Alfredo Burracione y fuimos a tomar un café. Conversando salió el tema de las transcripciones de Shakespeare y de cómo el pobre soporta estoico todo tipo de adulteraciones sin perder mucho.

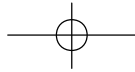
De ahí, a reírnos de la puesta de Tom Stoppard que hizo J. P. Llegamos en el Concorde:

"¡Pero, entonces es comedia!" - dijo J. P. ante las carcajadas del público.

Me dijo Alfredo que Italo Calvino cita el fragmento de la melancolía humorosa de Jaques en "Seis Propuestas para el Próximo Milenio" y me lo hizo comprar.

14 de Noviembre:

Hoy comencé un diario paralelo donde anoto lo que me pasa más allá del arte. Sé que estoy haciendo trampa, pero no quiero ver su nombre en este cuaderno. No le deseo el mal, pero



ojalá que todo lo bueno le pase bien lejos de mí.

Ahora sí, Calvino.

¡Es admirable la memoria de Alfredo, que puede recordar pasajes y páginas exactas! Efectivamente, I. C. hace mención a Jaques (aquí la obra de Shakespeare figura bajo el título "Como Gustéis") al hablar de su preferencia por la levedad. Al respecto dice:

"La gravedad sin peso... esa conexión especial entre melancolía y humorismo... Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el "humour" es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea... y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen."

Es curioso ver que el humor, tanto en Calvino, Shakespeare y Pasolini, está puesto en relación directa con la contemplación, con la separación del hecho real. Con lo "aéreo". Con una diferencia entre comicidad "alegre" y humor.

15 de Noviembre:

¡Cuánta más energía me insume el otro cuadro!

Estuve leyendo lo que escribí en éste, y ahora estoy más enfocado en la levedad. Tal vez por el momento oscuro, pegajoso y denso que me toca, deseo con todas mis fuerzas la levedad. Creo que todos anhelamos convertirnos en seres sin peso, o con poco peso. Esto es literalmente así: desde adelgazar, hasta pasar a un grado espiritual superior (¡sí, por Dios, quiero las dos cosas!), todos tendemos a desprendernos del lastre.

Lo que veo en la producción actual es una ponderación frecuente: considerar al Minimalismo como el Non Plus Ultra de la levedad; el Conceptualismo es sinónimo de gravedad cero.

Basta una pluma, una piedra de sal, un papel suspendido a escasos centímetros del piso, para que pensemos en la levedad.

Una galería con sus paredes blancas y el sonido de los pasos de los visitantes amplificadas en stereo son el globo de gas helio que nos elevarán y nos harán libres.

Y también ahora se impone el modelo, además de ultraliviano, veloz: el arte digital. El software y sus bits sugar free.

Otra cita:

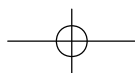
"En la cosmópolis postpolítica y conectada por medios electrónicos donde todos los artistas modernos serios han tomado carta de ciudadanía, parecen haberse cortado ciertos vínculos orgánicos entre cultura y 'pensamiento' (y ahora el arte es, por cierto y sobre todo, una forma de pensamiento)."

La cita es de Susan Sontag y data de 1967. El ensayo del que la tomé, "La estética del silencio" dice otras cosas muy interesantes:

(...) "Tendemos cada vez más a lo menos. Pero nunca lo 'menos' se ha postulado a sí mismo tan llamativamente como 'más'... La actividad del artista consiste en crear o implantar el silencio; la obra de arte eficaz deja una estela de silencio... El arte de nuestro tiempo aturde con exhortaciones al silencio..."

La perspectiva actual es que los artistas continúen aboliendo el arte, sólo para resucitarlo en una versión más retraída.

Mientras el arte está sometido a la presión del interrogatorio crónica, parecería deseable que algunas de las preguntas tengan un cierto matiz humorístico... Parece difícil que las posibilidades de socavar continuamente nuestras propias premisas puedan seguir desarrollándose indefinidamente a lo largo del futuro, sin que en



algún momento las frene la desesperación o una carcajada que nos quitará el aliento."

Atención a esto último: detener la erosión de todo lo propuesto, con "desesperación" o con la carcajada que nos quitará el aliento.

Sontag pone en un mismo nivel de efectividad la desesperación y la carcajada. En ambas parece deseable que haya humor.

En principio parecería oponerse a P. P. P. quien propone la contemplación distante ante la participación activa; sonreír (genuinamente) frente a la desesperación.

Tal vez sean distintos puntos dentro de la misma recta. Los textos de ambos están separados por sólo dos años de diferencia. En el '67, S. S. frente al silencio como crisis ideológica, ve bifurcarse el camino: desesperación o una carcajada

P. P. P. en el '69, ya se encuentra en la desesperación y opone a ese estado un tipo de humor que va adquiriendo, luego de postular que no posee ideología.

18 de Noviembre

En el mismo libro de las conversaciones con Pasolini, se incluyen algunos poemas de él.

"Basta de esta burla conmigo mismo:
No se puede continuar así.
Y basta de risa: sólo me faltaba esto
Después de cuarenta años, esta inclinación al humor.]
Pero es inevitable: todo viene
De no haber sido abandonado en mi infancia
Por mis padres en el desierto."

"Pero de todas maneras
Todo ha venido
Por no haber sido el huérfano que debería

ser.]

Y ahora aprendo a sonreírme de mí mismo
Cosa que no hacen los héroes

Sino al contrario las personas considerables."

(de "A una hora cincuenta de New York")

Anoté estas dos estrofas porque me parecen tan esclarecedoras como una ilustración en un libro de texto escolar, de esos dibujos que sirven para asociar la letra al sonido (la ge, con el dibujo de un gato).

23 de noviembre

No puedo salir del círculo que me voy trazando con los libros que voy adquiriendo.

El libro "seis propuestas..." me llevó a intentar leer (por no sé cuantas veces) "La Divina Comedia". Volví a fracasar.

I. C. cita un verso del Purgatorio que dice "Llovió después en la alta fantasía." En base a esa frase, I. C. dice que la fantasía es un lugar en el que llueven imágenes. Se plantea qué imágenes dará la literatura en el año 2.000.

Lo que yo pienso es que el mundo real también es un lugar donde llueven imágenes. Más copiosamente.

Estas imágenes son visualmente más fuertes que las de la fantasía.

El ejemplo lo puedo aplicar al mismo Dante: él jamás pudo imaginar el horror del Holocausto judío.

Mucho más cerca en el tiempo, una secta japonesa envenenó con un gas tóxico los subtes de Tokio.

¿Cómo hacer llover dentro de la fantasía imágenes que superen en impacto a las de afuera?
¿Cómo contrarrestar la fantasía asumida por los asesinos, con tanta eficacia en la vida cotidiana, desde las paredes de un museo o galería?
¿Cómo darle una utilidad más constructiva a

Internet, en términos artísticos que la de los que enseñan a armar una bomba de manera tan simple que hasta un chico de trece años pueda seguir las instrucciones?

Pero, por sobre todo, y viendo la escalada de violencia que se avizora desde siempre, ¿cómo convertirse, aunque más no sea, en el miserable que le martilló la rodilla a La Pietá de Miguel Angel, pero tratando de dañar esas obras maestras de la destrucción?

26 de noviembre

Otra vez, me hice trampa. Ayer taché gran parte

de lo que había escrito desde el 23 pasado. Muy apocalíptico. Tal vez sea que no dejo todos los sentimientos oscuros y mugroso en el otro cuaderno, como suponía.

De todos modos, algo quedó.

Pienso en lo difícil que va a ser en el futuro mantener una actitud humorística y no dejarse ganar por el pesimismo.

Si el optimismo suprimido de la balanza se transforma en humor, ¿en qué se transformará el pesimismo cuando se lo quita del platillo de la balanza?

Utopía de la forma

ESPINOSA GIROLA IOMMI LOZZA
MALDONADO MELE PRATI

Queremos compartir con ustedes una muestra especial donde reunimos ocho integrantes del grupo de Arte Concreto, con obra histórica (período '40 - '50) para la cual los esperamos.

delinfinitoarteconcretoinvencion

Del Infinito Arte
Av Quintana 325 pb
1014 Buenos Aires Argentina
tel 4813 8828
delinfinitoarte@fibertel.com.ar

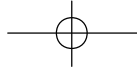
Taller de materiales

de Miguel Harte
Escultura - Objeto

Estudio abierto
martes 1º de junio, 19:30 hs.

Feijoó 832
(y Av. Suárez, Barracas)

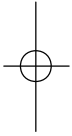
Informes al tel: 4301-0798
Por favor confirmar asistencia.



Ensayo

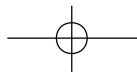
Por Nicolás Guagnini

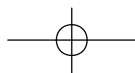
Alberto Greco



Federico Manuel Peralta Ramos

Guillermo Iuso





“Alguien que se envía a sí mismo su arte-correo, como yo hago a veces”

Otra disección del Mail Art

Por Eduardo Pellejero

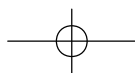
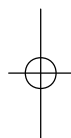
En 1962 Ray Johnson fundaba la New York Correspondance School of Art, con la voluntad de apropiarse de la red postal para propósitos artísticos. No era, ciertamente, un acto aislado. De un modo esporádico (Picasso, Matisse, Man Ray, Schwitters, Ernst, Picabia), o más o menos sistemáticamente (Balla, Pannaggi, Aman, Klein, Brecht, Beuys, Filliou, Higgins, June-Paik, Maciunas), numerosos artistas ya se habían valido (o iban a valerse) del correo para poner a circular sus obras, o incluso para producirlas, como es el caso de Duchamp, que envía en 1916 instrucciones a su hermana Suzanne para la realización de un *readymade* a distancia (*Egouttoir*). Marca, sin embargo, los comienzos de un movimiento, anónimo, si los hay, que cada vez con más fuerza, con más astucia, y con más inteligencia, iba a comenzar a infiltrar el monolítico mundo del arte, prescindiendo por momentos (pero cada vez con más frecuencia) (1) de los medios que disponibilizaba éste para el desenvolvimiento y la circulación de las obras, apelando a una pluralidad de instancias de transformación e intercambio que encuentran en la remisión postal una inspiración común.

Esta aproximación política no es casual ni es arbitraria. Más allá de la multiplicidad de las formas y de los procedimientos, lo que distingue al arte-correo como práctica artística es el hecho de comportar circuitos alternativos al que siguen en general las obras del arte mayor (del tipo artista, galería, bienal, colección particular, museo en el mejor/peor de los casos) y de plantear una cierta resistencia a las políticas

que dominan semejante mundo (la obra como valor de cambio, o como monumento, la lógica del reconocimiento, el fetichismo de la crítica). Sorprendentemente, esto no significa, sin embargo, que el arte-correo instaure un circuito artístico paralelo o se subordine a sistemas no artísticos de circulación (2). Línea de fuga, la práctica del arte-correo no forma sistema, aunque probablemente anude una resistencia efectiva en su confrontación a un régimen establecido. En el fondo, “la red de mail-art no existe. Hay pequeños circuitos diferentes. Cada lista de envíos comprende un circuito. Cuando alguien está hablando sobre la red de mail-art, está hablando sobre todos los circuitos juntos. El más sencillo es el circuito del hombre: alguien que se envía a sí mismo su arte-correo, como yo hago a veces”. (3)

El arte-correo tampoco se define por el objeto. Incluso si se puede decir que muchas veces pareciera caracterizarse por la apropiación del lenguaje postal (con la consecuente proliferación de tarjetas postales, sellos, estampillas), así como por la relativa minoridad de las obras (recurrencia de los formatos pequeños, uso de materiales poco nobles, ligereza en la realización), la verdad es que el enorme flujo que circula en los diversos circuitos del arte correo es heterogéneo y no es raro (por lo menos no es imposible) dar con trabajos que tanto escapan a las formas postales como alcanzan las proporciones, o el cuidado, o los valores de cambio acostumbrados en el arte comercial.

En fin, contra lo que la asociación al modelo postal pueda dejar imaginar, la circulación que propone el arte-correo raramente se pone por fin la comunicación. En sus prácticas más co-



munes, un trabajo se pone a circular con consignas como la de ser reenviado, intervenido, multiplicado, destruido, incorporado a otro trabajo, cosas que difícilmente puedan ser asimiladas a la comunicación entre artistas (aunque muchas veces exista material comunicacional asociado a las obras, y la comunicación tenga lugar de hecho).

Antes que nada (pero esto solo basta), el arte-correo constituye un dispositivo artístico incommensurable con los mecanismos que gobiernan en lo general el mundo del arte. Estar dirigido a un destinatario singular (o a varios destinatarios singulares), por oposición a la proposición universal de una obra para la contemplación de todos y de cada uno; y estar dirigido de un modo tal que, si admite la contemplación, no lo hace más que sobre el horizonte de una pluralidad de modos diferentes de proponerse, en donde la intervención activa por parte del destinatario (en grados diversos desde el reintegro a la destrucción) constituye una parte fundamental. Esto solo basta para dar cuenta de la especificidad del arte-correo. En este sentido, si implica, por el origen, una reacción frente a la desmaterialización del arte de los años 60 y 70, no nos devuelve a la producción del objeto artístico sin modificar antes algo esencial, porque la inconclusión de la obra ya no reclama meramente del espectador o del crítico, sino, antes, y la mayoría de las veces, la intervención efectiva de otro artista, o de otros artistas.

Un cierto efecto de libertad, en todo caso, por oposición a las esclerotizadas reglas de juego instauradas de hecho, como un dictadura latinoamericana, en el mundo del arte que tenemos,

y que tal vez ya no nos merecemos.

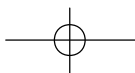
Algo que continuamente tiene que ser vuelto a lanzar, en una lucha despereja contra los poderes del mercado, siempre a la búsqueda de la conversión de todos los remitos a unos cuantos depósitos y casas de reventa (no sin un enorme éxito de público, nos acaban de informar). Plano de evasión en el que, por una apropiación extemporánea del artificio postal, descubrimos que la producción lateral, pero masiva, de un arte menor, es capaz de depararnos una salida.

NOTAS

1) Actualmente, calcula José Luis Campal, existen -entre pintores, escultores, poetas, músicos, arquitectos y fotógrafos- más de tres mil practicantes del arte-correo en el mundo entero. José Luis Campal, El Mail-Art, comunicación presentada en el «IV Encuentro Internacional de Editores independientes», Huelva, España, 1 al 3 de mayo de 1997.

2) Evidentemente, la red internacional de correos constituye una referencia fundamental, pero el arte-correo puede valerse, y se ha valido efectivamente, de otros medios para circular, desde las palomas mensajeras a la internet.

3) Guy Bleus, Iniciación al arte correo.



Arte-Rata: manifiesto del 31 de octubre de 2002

También nosotros estamos dentro del sistema. Somos la auténtica puta consentida de ese gran cashishio universal. Se nos permite el lujo de la rebeldía, si se quiere, pero no nos engañemos, a su hora acá todos ponemos nuestra parte.

Todavía no somos la maldita rata gloriosa con la que soñamos. No basta con cambiar el pelo y desenvolver el gusto por los rincones oscuros para poder hacer un agujero en la pared. No basta que hagamos nuestras cosas en las plazas ni que aparezcamos ocasionalmente en los baños de las más respetables casas de la ciudad (y en las otras también). Muy a nuestro pesar cargamos nuestros ídolos, y somos, como todos, hijos de nuestro tiempo.

Estamos dispuestos, en contrapartida, a abandonarnos completamente a la rata que llevamos adentro, o de unirnos a las que nos acechan, desde siempre, allá afuera (ninguna alianza nos avergüenza). Perdónesenos si, por veces, mostramos excesivamente los dientes. Somos nuevos en esto. No tenemos otra salida. He aquí nuestro último, precioso, desesperado plano de evasión. Dejar de ser los hombres que somos para convertirnos en monos, en mujeres, en ratones, en perros. Y es que tal vez no haya otro modo de ser temporáneos, revoltosos, intempestivos.

Vaya una vez más la invocación de Nietzsche. Queremos actuar contra este tiempo, sobre este tiempo, en beneficio, si se puede, de un tiempo por venir. Ejercer una influencia inactual. Buscamos comprender como un mal, un daño, una carencia, algo de lo que la época se glorifica a justo título, a saber: su pretendida cultura artística. Nosotros no creemos sino en una política del

arte, que no es ni imaginaria ni simbólica. Nosotros no creemos sino en la experimentación del arte; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia.

Si deliramos la historia del arte, si visitamos sus instituciones y admiramos sus salidas, no es más que para ponerla a trabajar bajo el signo de una idea nueva, esta arte numerosa, hormigueante, liminar, que prolifera fuera de los museos como una especie menor, rastrera, problemática.

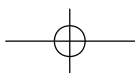
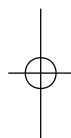
También, si se quiere, para hacernos de armas.

Tal vez no admiremos a Duchamp con la admiración de los refinados paseantes domingueros ni con el erudito servilismo de los críticos, pero no es imposible que su obra nos sirva para reconducir, por un momento, esta incontinenencia tremenda que nos ha ganado el cuerpo. Un poco al modo de Pinoncelli. Un poco según las circunstancias.

¿Estaremos irremediabilmente condenados al fracaso? Todo lo que empieza como comedia termina como qué.

En todo caso, no dispáren inmediatamente sus alarmas. Dicen por ahí que cuando las cosas se ponen difíciles corremos como artistas por el tirante, pero hay cualquier cosa que parece funcionar en todo esto. No hemos comenzado y ya no somos los mismos. Nos brillan los ojos en la oscuridad. Unos a otros nos desconocemos, nos provocamos, confusamente nos olfateamos los sexos.

No den todo por descontado. Apenas hemos comenzado y ya hemos agarrado la mala costumbre de morder la mano del que nos da de comer.



Arte rata en hechos

¿Qué es el Arte rata?

<http://ar.geocities.com/arterata2003>

21/05/03, 18:45 hs.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

El ARTE-RATA se impone en los baños del MALBA: dibujos - imágenes - palabras adheridas. Al descubrirse las intervenciones, el baño de Damas es CLAUSURADO. Para las autoridades del Museo fue un hecho aberrante, una vergüenza. Cuando los "delincuentes" tratan de hablar acerca de lo ocurrido, el Museo se pone al descubierto: "...¿Se creen que esto es arte? ... Si hubieran pedido permiso, presentado una carpeta con un proyecto, quizás... Pero así NO... Además acá tratamos de mantener las instalaciones muy limpias y en las mejores condiciones..."

ARTE LIMPIO Y ORDENADO

Unas acciones sin mayores intenciones que el acontecimiento dejaron al descubierto la histórica batalla entre las Instituciones y el Arte, la pobre política del Museo y su inevitable poder de legitimar.

El Museo quedó en orden nuevamente y fuimos escoltados hasta la SALIDA.

18/06/03, 17:15 hs.

Centro Municipal de Exposiciones. Feria Arte BA 2003

El ARTE-RATA se impone en la feria Arte BA

con la insignia Arte BA RATA.

Nos infiltramos en los vigilados baños y rápidamente intervenimos las instalaciones.

Logramos salir sin ser descubiertos y pusimos nuestro sello Arte BA RATA en el stand de Diana Aisemberg.

La feria continuó hasta el domingo - El ARTE-RATA se fue por el inodoro.

11/06/03, 17 hs.

Centro Cultural Ricardo Rojas

NO NOS GUSTÓ TU BAÑO

15/07/03, 17:20 hs.

Museo Nacional de Bellas Artes. MNBA

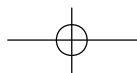
Realizamos una visita al Museo para ver la obra de Thornton, que se exponía en el Salón "Universidad de Palermo", y entre tanto cuadro colgado no pudimos resistir la tentación de invadir los baños.

Mientras uno de nosotros distraía al personal de seguridad, hablando del clima y de los males estomacales, los demás nos lanzamos a clausurar inodoros y pegar algunos panfletos que siempre nos acompañan.

1:00

FIESTA EL GARAGE.

Marcelo Pombo tendría que renovar su suscripción a ramona	Si Virginia Vitar no se suscribe otra vez, va a extrañar a ramona
Graciela Distéfano tendría que renovar su suscripción a ramona	Juan Pablo Correa, donde quiera que estés, tenés que renovar.



Los últimos ¡y los primeros!

Recordatorio emotivo

Por Horacio Zavala

Mi amistad con Edgardo-Antonio Vigo comienza a principios de los '70, al año siguiente de la Expo / Internacional de la Novísima Poesía / 69 que él organizó en el Instituto Torcuato Di Tella.

Teníamos edades diferentes: Edgardo 42 años y yo 27. También la orientación de nuestras respectivas obras era diferente, pero ambas tendían a la investigación y experimentación: admiradores de Marcel Duchamp, ninguno de los dos toleraba las convenciones heredadas ni la solemnidad que las acompaña. Si fuera necesario clasificar (no lo es), él era un artista que habitaba la poesía visual y la sonora, mientras que yo el minimalismo y el conceptualismo. Él armaba cajas y objetos poéticos, diseñaba textos, editaba Diagonal Cero y Exágono (sin hache), realizaba performances en la soledad de Punta Lara y señalamientos en La Plata. Yo manipulaba cartas geográficas, exhibía botellas, dibujaba cárceles flotantes y escribía textos teóricos en Buenos Aires.

Ambos también participábamos en dos actividades simultáneas. Integrábamos el Grupo de los 13 del CAYC (Centro de arte y comunicación) y formábamos parte de un movimiento internacional decididamente underground, denominado Mail Art (1).

En 1974 jugamos con la idea de organizar una exposición de Mail Art. Comenzamos a discutir la coherencia del proyecto. Realizarlo significaba alterar la esencia de obras que provenían de la circulación y comunicación marginales. No queríamos que la contemplación estética las

petrificara. Pero, por otro lado, nos interesaba diseminar la información que pasaba por nuestras manos a diario. La práctica del Mail Art, basada en la descentralización, ya comenzaba a ser institucionalizada por sus mismos creadores (2).

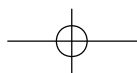
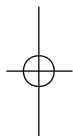
Con estas inquietudes contradictorias, le conté nuestro proyecto a Álvaro Castagnino, director de la Galería Arte Nuevo. La idea le interesó y nos propuso una fecha para la muestra en 1975.

Ante esta inminencia, y dado que no queríamos "traicionar" demasiado los "principios" del Mail Art, decidimos "desviarlos" levemente: el título de la exposición debía señalar que se trataba de una interrupción simbólica del desarrollo continuo del Mail Art, "arte a distancia", según una bella expresión del crítico Jean-Marc Poinot.

Por lo tanto, Edgardo-Antonio Vigo y yo denominamos Última exposición de arte correo (3) a la primera exposición de arte correo en la Argentina, y según me han dicho, en Latinoamérica. Sólo raras veces los últimos son los primeros.

NOTAS:

1) La traducción al castellano de la expresión inglesa Mail Art, no era, evidentemente "arte por correo", pues el correo mismo alteraba la naturaleza de la obra enviada. Descartamos "arte postal", pues se aproximaba demasiado a la filatelia. Finalmente elegimos "arte correo". En inglés, Mail Art tiene un sinónimo, Correspondence Art, que el artista Ray Johnson cambió,



guiñándonos un ojo, por Correspondance Art, en una alusión al movimiento y ligereza de la danza (dance).

2)

La primera exposición de Mail Art, organizada en 1970 en Nueva York por los artistas Marcia Tucker y Ray Johnson, fue en el Whitney Museum of American Art. El crítico de arte Jean-Marc Poinot organizó en 1971 una sección dedicada al Mail Art en la 7° Bienal de París. En diciembre de 1975, cuando realizamos la Última exposición de arte correo, ya proliferaban no sólo exposiciones en galerías, centros cul-

turales y museos con sus correspondientes catálogos y afiches, sino también antologías, tesis universitarias y textos teóricos. "Todo debe cambiar para que nada cambie", había escrito Giuseppe Tomassi di Lampedusa una tarde de sol en Sicilia.

3)

Participaron 197 artistas de 25 países. Estas cifras, en una galería de aproximadamente 100 m2, convirtieron a la exposición en un modelo reducido de bienal internacional, y a los artistas en liliputienses.

Pinceladas y otros condimentos

Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales

Radio Cultura FM 97.9
Sábados de 14 a 15 hs.
www.artea.com.ar/pinceladas

Entrevistas online con audio
Radio en vivo online
Idea y conducción: Stella Sidi

Marcela Gasperi

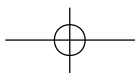
Seminarios

Pensar con los ojos

revisión de obra / proyectos
Lectura de obra desde una visión formal estética y un análisis reflexivo actual

Talleres: Dibujo, pintura, escultura

Palermo - 47773213
e mail pensarconlosojos@argentina.com



Expropiada y exiliada de esa verdad

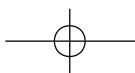
Sobre El Secreto al Antimuro. Exclusión social y testimonio.

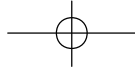
Por Eugenia Bekeris

No puedo pensar mi obra si no es en una relación fuerte con la verdad. Pero, ¿cómo salir de la alternativa de hierro entre una verdad subjetiva -y por tanto personal y relativa- y una verdad universal insostenible en una época pos-metafísica? En el devenir de mi búsqueda artística he encontrado una forma para esa verdad que es mía -pero ahora no lo es porque estoy ya expropiada y exilada de esa verdad. Esa verdad -que he intentado producir en el recorrido de mi obra- descansa en la noción de testimonio. El testimonio como esa verdad no científica, no lógica, que no responde a la concordancia entre las palabras y las cosas, sino como la verdad de la experiencia. El arte es el régimen de una verdad particular: el testimonio. Con El Secreto yo abría una gravosa puerta a una verdad que era la de mi propia familia: su silencio respecto al exterminio a la que ella misma -los familiares que permanecieron en Europa- había sido sometida durante la Shoa y los crímenes del nazismo. El develamiento de esa verdad sólo pudo tener lugar en el mismo movimiento realización de la obra. Pero, contra toda suposición que especulara -aún yo misma temí que esto ocurriera- que así mi obra permanecería en la exigua esfera de lo propio, contra esa conjetura se cumplió una instancia de recepción que quisiera compartir: cuanto más las instalaciones específicamente permanecían destinadas a desplegar el repertorio espectral de los asesinados en la Europa nazi, más entonces las poblaciones indigentes y autóctonas de nuestro país, diezmadas brutalmente por la miseria, eran impactadas y, en este sentido, implicadas por las imágenes. La producción de la verdad como testimonio no depende de los contenidos de la obra sino de su mismo acto de testimoniar y por ello

puede universalizar experiencias particulares. La figura del testimonio, que se desplegó inicialmente como la búsqueda de mi propia identidad a través del desocultamiento del secreto del exterminio de mi familia en la Europa nazi, reconoce su momento actual en el dar cuenta de la exclusión social y la marginación que padecen cada vez más extendidos sectores de nuestra sociedad. Si yo había intentado volver -en mi obra anterior- sobre los pasos de aquellos cuyas vida fueron apagadas con violencia en el contexto de la Shoa y de los desaparecidos durante la última dictadura militar, ahora son los pasos de los que ya no tienen inscripción social, cuyas huellas quieren ser borradas, los que quiero que sean inscriptos. Dejar una huella es firmar un contrato con el espectador que lo obliga a reconocer la existencia de aquellos cuyas vidas -despojadas de trabajo y salud- se encuentran amenazadas de ser reducidas a nada. El proyecto del Antimuro -un espacio material poblado de inscripciones de huellas humanas, instalado en el corazón de los grandes centros urbanos donde el simple índice de una existencia humana se ve en riesgo de convertirse en mera vida desnuda biológica- constituye hoy para mí, como artista, el contenido de mi testimonio. La continuidad no descansa en el contenido, sino en el testimoniar. En cuanto al modo de trabajo, éste descansa en la acción colectiva de artistas emergentes de cada locación que asumen la idea volviéndola hacia las formas específicas que las nuevas formas de exclusión adquieren en cada sitio.

Antimuro "Habrá Testigos"
Dirección Nacional del Derecho de Autor, 19 de Diciembre del 2003. Grupo Germinal, por la Memoria del Presente contra la Exclusión, 2004, Obra inédita, N°298972.





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

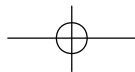
www.adhoc-villela.com

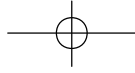


rafael cippolini

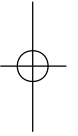
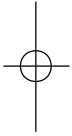
clases individuales y grupales
arte & literatura

arno.cipp@dd.com.ar



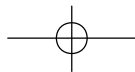


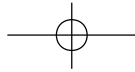
Dossier + Rescates Históricos. Intervenciones en los varios mundos del arte



Octavio Paz escribió alguna vez que la memoria es presente continuo. También, podríamos agregar ahora, la memoria sigue siendo el más fabuloso sistema de lectura (conjuntamente con los sueños) del que tengamos noticias. Cada nuevo acercamiento a los queridos y trastornantes viejos papeles modifican los relatos de nuestros múltiples pasados. Sólo bastó con revolver antiguas (y no tan añejas) carpetas y ahí estaban: las escenas conceptuales de pasados aún palpitantes, todavía abiertos, todavía acechantes, deseosos de alterar nuestros presentes. Aquí, cruzados, reunidos, Hlito, Iommi, Maldonado, Paternosto, Puente, Pellegrini, Le Parc y el Groupe de Recherche d'Art Visuel, Sabato y Györi: los cincuenta, los sesenta, los noventa. Parafraseando a Daniel Link, cada uno de estos textos funcionan como un conjunto de intervenciones alrededor de lo que podría llamarse los límites de varios mundos del arte. Bon voyage!

Sería triste que Pablo Montini no recibiera mas a ramona en su casa	Ada Alicia Garay donde quiera que estés, tenés que renovar.
---	---





Texto del catálogo "Exposición arte concreto, pinturas, esculturas, dibujos"

Alfredo Hlito, Ennio Iommi, Tomás Maldonado.
Instituto de Arte Moderno, Buenos Aires, 1950

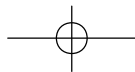


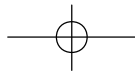
Muchos se preguntan: ¿cuál es la relación entre el arte concreto y lo que el pensamiento rigurosamente filosófico juzga abstracto? El arte concreto es esencialmente antiabstracto. Su fundamento es la exaltación de los elementos objetivos del arte a través de una conciencia estética altamente depurada y vigilante. No apela a lo abstracto ni a lo ficticio. No es un espejismo. Quiere ser mirado como un hecho o un objeto. Exactamente con el mismo fervor y beligerancia subjetiva con que todo hombre normal mira un hecho o un objeto. Y si todavía es posible denunciar en su método creador ciertos resabios o residuos abstractos, ello se debe a que una obra de arte concreto no puede escapar -ni lo pretende- su condición de obra humana, vale decir, de obra que el hombre ha inventado con la totalidad de su ser, con sus manos, pero también, y conviene no olvidarlo, con su capacidad de abstracción.

Echemos una ojeada, por superficial que sea,

sobre la pintura tradicional y comprobaremos que su proceso creador siempre tuvo como punto de partida una imagen de la naturaleza y como resultado la representación de dicha imagen sobre una superficie. Es decir, la pintura tradicional se inicia abstractamente y culmina del mismo modo, se inicia con una imagen que es abstracta con respecto al objeto por ella "imaginado" y culmina en una representación ilusoria, por ende, abstracta, de un objeto de tres dimensiones sobre una superficie de dos.

Si se analizan las etapas creadoras de una obra de arte concreto se verá con claridad que el proceso es absolutamente distinto. El artista concreto no parte de imágenes de la naturaleza, sino de un tema plástico que, íntimamente unido a un plan estructurador, lo guía hasta la invención de un objeto estético, tan funcionalmente concebido, que puede unirse con fluidez y naturalidad al resto del universo.





Paternosto y Puente

Entre los caminos por los que se busca salida a la situación compleja y hasta caótica de la pintura actual, se cuentan aquellos que intentan, en distintas partes del mundo, un resurgimiento de las formas, sea en su aspecto figurativo, sea en el de la abstracción geométrica. En este último caso, unos retoman las experiencias de una plástica constructivo-geométrica, con sus clásicas características de rigidez e impersonalidad, pero el grupo quizá más interesante está formado por aquellos que utilizan la geometría incorporando las últimas experiencias plásticas. Entre nosotros son Puente y Paternosto los que realizan esa retoma de la expresión geométrica sobre otras bases. Nos aportan un nuevo aspecto de la plástica que podría bautizarse con el nombre de geometría sensible. A la impasibilidad, a la dureza, a la impersonalidad del arte concreto tradicional en su versión geométrica, estos pintores oponen una geometría de lo personal, en la que la huella del creador, su particular sensibilidad, dejan su impronta. La figura geométrica deja de ser un elemento activo para convertirse sólo en el soporte pasivo, en un verdadero escenario, por así decir, neutro, sobre el cual actúan los verdaderos personajes del cuadro: el color y la textura. La anulación de la actividad dominante de lo geométrico se obtiene por la simplificación máxima de la anécdota plástica y por la subordinación a una simetría casi estricta. Entonces resalta la actividad del color ofrecido en forma móvil por la oposición de franjas de colores diversos en el interior mismo de las formas. Y se logra la vibración sensible de la superficie por el mecanismo de la textura, que en Paternosto reside en la calidad de la materia misma del collage que da el color, y que Puente obtiene por la matización de las superficies coloreadas y por el desflecamiento de los contornos de las formas. Estos dos pintores revelan, en las obras expuestas, el avance logrado por este nuevo camino, y las grandes posibilidades que dejan abiertas para ulteriores realizaciones.

Aldo Pellegrini

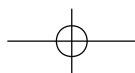
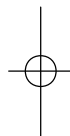
Capítulo IX

La nacionalidad del arte

Debo, ante todo, una aclaración, porque sé bien que este tema de la nacionalidad del arte, al que he arribado, no es comúnmente tolerable. Más aún, es tema tabú. Basta mencionarlo para que inmediatamente se lo quiera eludir, despreciándolo, quitándole valor y jerarquía intelectual. Este tema por ser muy difícil necesita la mayor precisión. No quiero entrar en vaguedades. Propongo de entrada tres nuevas perspectivas sobre este tema. Primero. Comúnmente se dice que el arte es internacional. No es así. El arte es nacional en cuanto creación, ya que el hombre vive en un determinado lugar, rodeado de un determinado contexto. Es internacional en cuanto al resultado, ya que los medios de difusión lo hacen así.

Hemos hablado de un proceso creador internacional. Pero es un hecho del contexto inmediato, lo circundante al creador, el que hace que determinados pasos en la marcha del arte internacional lo den artistas de determinados países y no de otros. Decir que el arte es internacional para ustificar la ejecución de modas internacionales, no es más que un pretexto. Pero es cierto que la única forma de descubrir el entorno inmediato, o sea el supuesto nacional, es a la luz de la visión internacional, a la luz de nuevas perspectivas.

Lo que se llama la visión internacional del arte no es una cosa que esté hecha y que luego se difunda (en ese supuesto sólo cabría la variante nacional por pintoresquismo), sino que se encuentra en permanente dinámica. Descubrir la variante nacional es encontrar una nueva perspectiva que ilumine el proceso de invención internacional del arte contemporáneo. No es cuestión de ponerse un rostro nacional, ni de estar preocupado más por descubrir la variante nacional que por el proceso creador en sí mismo. Es cuestión, sí, de cómo contribuir a éste, al gran rostro de la humanidad en perma-



nente mutación. Esta contribución en un mundo como el que nos ha tocado vivir es individual. Pero el hombre no vive solo. Es un hombre condicionado. Así es, quiérase o no que el impresionismo y el cubismo se dieron en Francia, como hechos creadores, y no en otro país, y que el Pop Art es un producto norteamericano. Pero si por asco a la palabra nacional se quiere cambiar el término "supuesto nacional del artista", por "supuesto de contexto inmediato", no tengo inconveniente.

Por una razón de contexto y de lógica histórica allí donde se dio el romanticismo se dio el realismo (ese particular realismo francés del siglo pasado), se dio el impresionismo, se dio Cézanne y se dio el cubismo. Los artistas de otros contextos, entre tanto, observaban esto y se influían. Estaban fuera de ese gran discurso del arte. Todavía no tenían la palabra. El Pop Art es una manifestación de que este lógico desarrollo de la evolución del arte europeo, en especial francés, se ha quebrado. Ahora pueden entrar a jugar nuevos enfoques, nuevas lógicas. El Pop Art, sin duda alguna, dentro del proceso europeo es alógico, y, sin embargo, desde un punto de vista absoluto sólo en este momento del proceso creador podía gestarse. Pero otro lugar que no fuera Europa, tenía que ser la cuna. En la formación de estos nuevos enfoques es importantísimo la ubicación geográfica del artista, el punto donde está colocado. Los nuevos puntos de vista siempre son frutos de cambios de ideas y diálogos anteriores, y, sobre todo, de la formación de un lenguaje especial entre diferentes artistas. Así se hacen los movimientos. Estos son, y no los artistas individuales, los que realmente entran a jugar en el proceso creador. El artista individualmente representa un modo particular de desarrollo de un impulso colectivo. Por esto cada obra es un hecho social e individual, al mismo tiempo.

¿La formación de un lenguaje común, de puntos comunes, en un determinado lugar, no es, acaso, el origen de las naciones? Es así también, el origen del rostro de las naciones. Un

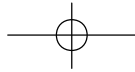
contexto ayuda a la formación de ese lenguaje común y este lenguaje común hace en consecuencia su rostro.

Segundo. La oposición entre arte de vanguardia internacional y arte auténtico nuestro es una oposición absurda por imposible, dado que trata de oponer cuestiones de distinto nivel. Se trata de oponer una verdad del arte en relación al tiempo a otra en relación al espacio, cuando es un hecho real que el artista está emplazado en tiempo y lugar.

Sin embargo, esta oposición es muy común en países jóvenes como el nuestro que tratan de buscar su propia personalidad. En la medida que no la tienen formada, sienten más nostalgia de no tenerla y amor por los que la tienen. Y entonces, parejamente, a su crisis adolescente, surgen dos posibilidades: se plantea la necesidad de un arte nacional para afirmar su personalidad o por el contrario, se identifica con todas las grandes potencias culturales en elaboración de un arte sin fronteras en la que prima el espíritu humano y la actitud individual. Para muchos, nuestro defecto es la internacionalidad, la dilución en el no ser nuestro, la permanente nostalgia (esa distancia consigo mismo) de lo que se hace afuera, en los grandes centros culturales. Esta nostalgia es la que nos lleva a reproducir como monos -dicen- lo que se hace en otros contextos sociales. En este sentido citan a las revistas internacionales de arte como sinónimos de enemigo público número 1 ya que convierten a todos los artistas en grandes simios.

Para otros nuestro defecto es el provincianismo, el querer recluirnos en nosotros mismos, cuando es un hecho que la cultura occidental nos envuelve a todos. Lo importante para éstos es estar al día, vivir a un ritmo internacional, estar en el proceso de creación de las cosas que se realiza en la tierra. No existe nuestra tierra, sino la tierra; no existe nuestro hombre, sino el hombre.

Actitud vanguardista versus actitud nacionalista, o si se quiere, haciendo caso a los nombres



despectivos que se ponen unos y otros en su oposición, actitud snob extranjerizante versus actitud folklórica.

Polarizadas así las cosas, si uno habla de que el artista está en relación con su medio y determinado por éste, inmediatamente es clasificado como nacionalista; si uno dice en cambio que debemos entrar en el proceso creador del arte mundial se nos toma como extranjerizantes.

Vivir un proceso cultural resulta, entonces, desde una determinada perspectiva, ante todo, información, mucha información, tener las puertas abiertas al mundo. Hablar en francés, hablar en inglés, pintar en francés, pintar, ahora, en americano, pero americano de USA.

Se supone una cultura heredada y no una por hacer. Nosotros estamos emplazados dentro del mundo occidental y la tradición occidental es la nuestra. Europa es la rectora de nuestro mundo occidental. En cierto modo nosotros somos Europa, se razona. Este argumento se solidifica todavía con el hecho de que nuestro país es fundamentalmente un país inmigratorio. Con todos estos razonamientos, muy ciertos, resulta tristemente que somos europeos fuera de contexto y sudamericanos que no llegamos a serlo y que queriendo vivir al día vivimos al día siguiente de los que viven al día. Nosotros no determinamos nuestros días culturales sino que éstos están determinados. Para nosotros, vivir al día es, en el mejor de los casos, vivir un día después. Es así que la gran parte de nuestros artistas se notifican de un movimiento y se ponen a hacerlo en réplica, a canalizar sus mundos particulares dentro de una forma de expresión en el mismo momento que ésta finaliza su formulación teórica en el campo internacional, o sea, en el mismo momento en que entra a ser pasado.

En frente se hallan quienes defienden nuestras tradiciones y miran hacia el país en torno, a su realidad. Postura muy cierta y muy necesaria pero que finaliza cambiando París por gaucho en una tonta imagen de almanaque o en una ingenua idealización del indígena, aquí en Buenos

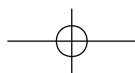
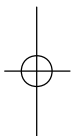
Aires, donde no existen o en una apelación sentimental a la problemática de la miseria o de la lucha de las masas.

El artista no testimonia así otra cosa que el subdesarrollo de su contexto, el subdesarrollo económico y social con un lenguaje vivo testimonio del subdesarrollo cultural, de mala academia o de tonta estilización. No siguen a lo europeo pero aplican una visión elaborada también allí, salvo que hace mucho, a una temática localista. Aún en el caso de que se elabore una imagen de cierta autenticidad y fuerza es una imagen que no sirve a la necesidad del proceso cultural nuestro, ya que éste no debe ser otra cosa que una posibilidad en desarrollo. No se puede cambiar una imagen estereotipada por el devenir mismo de la búsqueda artística. ¿Para qué nos sirve una imagen de algo nuestro, cierta o no, pero que está al margen del proceso cultural y sin perspectivas?

Porque no será una imagen dentro de lo que comúnmente se entiende por tal la que nos ubique dentro de un proceso cultural. No será tampoco un amaneramiento ni una pequeña variante de las formas de ver conocidas. Una imagen no es más que una pequeña variante si por imagen se entiende una proyección particular, una esquematización de algo genérico. No. Las únicas reales imágenes son las que nos revelan algo nuevo, y esto nuevo no es una visión de lo folklórico, sino, en todo caso, una folklórica visión del mundo.

Pero aclaro. No se trata de buscar una folklórica visión del mundo sino la posibilidad de una revelación nueva.

Detrás de esta polarización, actitud nacional versus actitud de vanguardia, existe el hecho cierto, ya indicado, de que el artista está emplazado en un lugar y vive en un tiempo. Vive el tiempo desde su lugar y el lugar de acuerdo con su tiempo. A veces polemiza con su lugar teniendo en cuenta a su tiempo, y, otras, a su tiempo teniendo en cuenta la determinante de su lugar. Extremar en dos actitudes opuestas al tiempo y al lugar no tiene sentido. Vivimos divi-



didados (y esto es común, a todos los latinoamericanos) entre los partidarios del lugar y los partidarios del tiempo.

Todavía no hemos asumido que la única manera de estar en el mundo, de estar en la actualidad del mundo, de existir, de no ser gratuitos, es la de entrar en el proceso creador. No proponer nuestros mundos individuales y solitarios de artistas dentro de un lenguaje actual, sino generar posibilidades nuevas de imagen y de visión, generar ese lenguaje. Que por lo tanto, la única manera de ser actual es ser buscador de formas pero no de imagen de formas, no de imágenes sino algo mucho más total: de formas de ver. O sea que la única forma de ser actual es tomar la vanguardia de lo actual.

Para tener una diferente forma de ver se necesita una conciencia del entorno, y, para poder reconocer el entorno se necesita una distinta forma de ver. La única manera de ser de vanguardia es siendo nacionalista y la única manera de ser nacionalista es ser de vanguardia.

Porque, lo contrario significa hacer temas nacionales o internacionales con formas de ver heredadas. Entonces, decirse nacionalista es pintar indios, gauchos o temas populares que no tienen otra proyección que la voluntad sentimental del artista y decirse de vanguardia es pintar los temas y en la forma que lo hacen los artistas más actuales. Así las cosas, no hay arte nacional sin ser de vanguardia y arte de vanguardia sin ser nacional.

También resulta que la actitud de vanguardia es la única posibilidad de luchar contra el subdesarrollo cultural, y la actitud nacionalista, la única, previa a una actitud de vanguardia, que nos pueda permitir asumir nuestra juventud y transformarla en una proposición vital de valor universal.

Tercero. La única forma de ser universal es la de afirmar lo particular, pero, al mismo tiempo, la única forma de ver lo particular es bajo una perspectiva universal. Y lo universal es ante todo una dinámica. La única forma de formar lo particular es hacerlo dentro de la dinámica de

lo actual.

Se trata de estar en la lógica de lo contemporáneo. Allí, luego, naturalmente, inscribiremos nuestra forma de ser. Por lo tanto, el hecho previo es ser uno mismo, estar en su propia búsqueda. Pero, he aquí un peligro, ya que esta conciencia de individualidad se suele oponer a toda argumentación respecto al tema de la nacionalidad del arte.

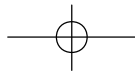
Se suele decir que la nacionalidad se tiene, no se busca. La búsqueda del arte contemporáneo hace al hombre mismo, en su esencia. Y es cierto. Pero, ¿qué es lo que hace en su existencia, sino su contorno? ¿No está acaso en pie "yo soy yo y mi circunstancia"?

Alienarlo al artista como si viviera una situación ideal de "yo y la cultura universal", olvidando que la cultura es un reflejo social, es falso y lleva a que se interprete mal esta afirmación verdadera. "El artista es, ante todo, él mismo. Un ser de aspiración universal". Es así que se considera que basta que el artista se exprese para que a través de esa expresión fluya naturalmente todo su ser, y, en consecuencia, su contexto.

Desde el punto de vista del arte como búsqueda, el artista entra a jugar dentro de un plano internacional porque se trata de una búsqueda dentro de un proceso creador universal. Perspectiva ésta también deformante ya que si bien el arte es búsqueda, guarda un supuesto emocional expresivo. Es este supuesto el que hará orientar al artista a nuevas búsquedas, en función de unas nuevas perspectivas.

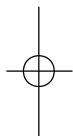
Dentro de lo emocional expresivo, fluye naturalmente el contexto, ya hemos dicho.

Es justamente, en la medida que busca por imperio expresivo que trata el artista de encontrar nuevas formas para realidades nuevas, o que él asume como nuevas. Quizá la novedad sólo consista en su asunción. Es eso lo que ha hecho el Pop Art respecto a una determinada realidad. Es eso lo que nosotros debemos hacer respecto al caos. No se trata de inventar una nueva realidad, sino de estar libres para asumirla.



¿El rol del intelectual y del artista en la sociedad?

París, marzo 1968. Le Parc (del «Groupe de Recherche d'Art Visuel»).



Poner en evidencia en el interior de cada medio las contradicciones existentes.

Desarrollar una acción a fin de que sea la misma gente quien produzca los cambios.

La casi totalidad de lo que se conoce como "cultura" contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes a dominados.

La persistencia de esas relaciones es garantía para el mantenimiento de la dependencia y de la pasividad en la gente.

La sociedad, asimilando las nuevas actitudes, lima todas las aristas y cambia en hábitos o en modas todo lo que habría podido tener un comienzo de agresividad, con relación a las estructuras existentes.

Hoy, se hace mucho más evidente la necesidad de replantear el papel del artista en la sociedad. Es necesario adquirir una lucidez más grande y multiplicar las iniciativas en la difícil posición del que, empapado en una realidad social, y comprendiendo su situación comprometida, intenta sacar partido de las posibilidades que se le ofrecen para, con ellas, producir cambios.

Cuando la gente comience a mirar por sus propios ojos, cuando constate que los esquemas mentales que la aprisionan están muy lejos de su realidad cotidiana, las condiciones estarán

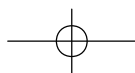
maduras para una acción de destrucción de esos esquemas.

Ciertamente el peso enorme de la tradición artística y de los condicionamientos que ella ejerce, nos hace dudar. Y muchas veces volvemos la mirada hacia el pasado, donde se encuentran los estereotipos históricos y los valores establecidos que intentan prolongarse.

Puede verse fácilmente en la sociedad dos grupos bien diferenciados. De un lado, una minoría que determina totalmente lo que hace a la vida de esa sociedad (política, economía, normas sociales, cultura, etc.) Del otro lado, una masa enorme que sigue las determinaciones de la minoría. Esa minoría actúa en pos de que las cosas se prolonguen. Y que, cambiando en apariencias, las relaciones permanezcan idénticas.

Si uno se coloca en esa perspectiva, se constatan en la producción intelectual y artística dos actitudes bien diferenciadas: a) todo lo que -voluntariamente o no- ayude a mantener la estructura de las relaciones existentes, a conservar las características de la situación actual; b) esparcidas un poco por todas partes, las iniciativas deliberadas o no que intentan minar las relaciones, destruir los esquemas mentales y los comportamientos sobre los cuales se apoya la minoría para dominar.

Son esas iniciativas las que habría que desa-



rrollar y organizar.

Se trata de servirse de una capacidad profesional adquirida en el dominio del arte, de la literatura, del cine, de la arquitectura, etc., y -en lugar de seguir simplemente el camino ya trazado, el que consolida las estructuras sociales- poner en cuestión las prerrogativas o privilegios propios a nuestra situación.

Se trata de despertar la capacidad potencial que tiene la gente de participar -de decidir por sí mismo- y de llevarlos a ponerse en relación con otra gente para desarrollar una acción común, a fin de que jueguen un papel real en todo lo que hace a sus vidas.

Se trata de hacer tomar conciencia que el trabajo que se hace en nombre de la cultura o del arte es solamente destinado a una élite. Que el esquema a través del cual esta producción entra en contacto con la gente es el mismo sobre el cual se apoya el sistema de dominación.

Las determinaciones unilaterales en el campo artístico son idénticas a las determinaciones unilaterales en el campo social.

La producción artística convencional es exigente con respecto del espectador. Porque ella sobreentiende condiciones especiales para que el arte pueda ser apreciado: un cierto conocimiento de la historia del arte, una información particular, una sensibilidad artística, etc... Quienes responden a esas exigencias pertenecen

evidentemente a una minoría de una clase bien determinada.

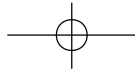
Así se colabora con toda una mitología social que condiciona el comportamiento de la gente. Se reencuentra el mito de la cosa única que va al encuentro de la cosa común, el mito del que hace las cosas especiales que va al encuentro del que hace cosas comunes: el mito del éxito o -peor todavía- el mito de la posibilidad del éxito.

Todo lo que justifica una situación de privilegio, una excepción, lleva en sí mismo la justificación de las situaciones no privilegiadas.

Es así que nace y se propaga, por ejemplo, el mito del hombre excepcional (político, artista, multimillonario, religioso, revolucionario, dictador, etc.) que implica su contrario: el hombre que no es nada, el miserable, el fracasado, el ignorante. Ese mito y algunos otros son los espejismos que mantienen la situación. Cada individuo, en un momento u otro, es incitado a adherirse. Pues el «éxito» forma parte de la escala de valores que sostienen las estructuras sociales.

Dentro de nuestros propios medios, podemos cuestionar la estructura social y sus prolongaciones en el interior de cada especialidad. Podemos coordinar las intenciones y crear perturbaciones en el sistema.

De una forma u otra, participamos en la situación



social. El problema de la dependencia y de la pasividad de la gente no es un problema local, sino general, aun con variación en sus aspectos. Llega a ser más agudo en los centros donde la tradición y la cultura tiene mayor peso, y donde la organización social es más evolucionada. Los jóvenes plásticos condicionados (por la enseñanza, por la impregnación de ideales que obedecen a esquemas preestablecidos, por el deslumbramiento del éxito, etc.) pueden ser estimulados por ciertas evidencias y orientar sus trabajos en un sentido diferente.

Pueden:

-Cesar de ser los cómplices inconscientes, involuntarios de los regímenes sociales, donde la relación es de dominados a dominantes;

-Llegar a ser motores y despertar la capacidad adormecida de la gente, a fin de que ellos mismos decidan su destino;

-Orientar sus potencias de agresividad contra las estructuras existentes.

En lugar de buscar innovaciones en el interior del arte, cambiar, en la medida de lo posible, los mecanismos de base que condicionan la comunicación.

Recuperar la capacidad de creación de los que están en actividad ahora (cómplices generalmente involuntarios de una situación social que mantienen la dependencia y la pasividad en la

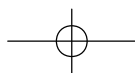
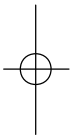
gente): intentar fundar una acción práctica para transgredir los valores y romper los esquemas: desencadenar una toma de conciencia colectiva y preparar, con claridad, empresas que pondrán en evidencia el potencial de acción que la gente lleva en sí.

Organizar una especie de guerrilla cultural contra el estado actual de cosas, subrayar las contradicciones, crear situaciones donde la gente reencuentre su capacidad de producir cambios.

Combatir toda tendencia a lo estable, a lo durable, a lo definitivo: todo lo que acreciente el estado de dependencia, de apatía, de pasividad, liberarlos de los hábitos, de los criterios establecidos, de los mitos y de otros esquemas mentales nacidos de un condicionamiento cómplice con las estructuras del poder. Sistemas de vida que, aun cambiando los regímenes políticos, continuarán manteniéndose si nos los cuestionamos.

El interés reside de hoy en adelante, no ya en la obra de arte (con sus cualidades de expresión, de contenido, etc.), sino en la impugnación del sistema cultural. Lo que cuenta es, más que el arte, la actitud del artista.

Gran parte de las ideas enunciadas que aquí corresponden a análisis hechos al interior del grupo y son en cierta medida la prolongación de su actitud.



» **arteBA2004**
13 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

Del 18 al 25 de mayo
los esperamos en el stand **B6**

Roberto Alzenberg
Ernesto Ballesteros
Jorge De La Vega
Martín Di Girolamo
León Ferrari
Daniel García
Liliana Porter
Alessandra Sanguinetti

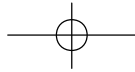
Del 5 de mayo al 5 de junio

Gustavo Romano
HETEROTOPIA

nuevospacio
Sebastián Gordín
HISTORIAS ASOMBROSAS

Florida 1000 . T 43 13 84 80
Info@ruthbenzacar.com
» ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE



Sobre el arte abstracto

El ensayo anterior fue publicado originalmente en Cuba, en 1956, en la revista *Ciclón*, que dirigía el escritor Virgilio Piñera.

Por Ernesto Sábato

Cierto vigoroso esquematismo constituye la fuerza -al mismo tiempo que la precariedad- de Marx, Freud y, en general, de todos los fundadores de escuelas e ismos. Constituyen todos ellos algo así como hombres de acción del pensamiento; seres que, dotados de una gran intuición para lo fundamental, no sufren las infinitas dudas que otros pensadores sienten ante los matices; características que si hace a éstos más sutiles para percibir las finezas de la realidad los inhabilita, en cambio, para registrar las grandes líneas de fuerza, como esos sismógrafos demasiado sensibles -adecuados para los temblores casi imperceptibles- que saltan y son desquiciados por los grandes terremotos, sin poder registrarlos. Estos maticizadores de las ideas son los que luego enriquecen, con arabescos y esfumaturas, el planteo un poco brutal de aquellos pioneros del análisis, hasta que las grandes y vigorosas líneas quedan de tal manera atenuadas, divididas y borradas que se impone la tarea de un nuevo espíritu esquemático que revigore el dibujo ideológico; de la misma manera, y por causas psicológicas análogas, que al desmenuzamiento, y por causas psicológicas debía suceder el constructivismo de Cézanne.

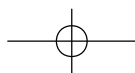
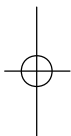
No considero injusto colocar a Wilhelm Worringer en esa clase de espíritus esquemáticos. Sus ideas sacudieron la estética del siglo XX y replantearon el problema de las artes plásticas a una luz intensa y aleccionadora. Sus defectos capitales, a mi juicio, son dos: el primero, que pone en un sólo saco todas las manifestaciones del arte abstracto, tratando de explicarlas siempre mediante su hipótesis central; y segundo, que juzga rectilíneamente problemas que son dialécticos y zigzagueantes.

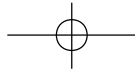
No es necesario recordar in extenso las tesis capitales de Worringer. Bastará recordar que

para él existen dos artes opuestas -el abstracto y el naturalista-, no por causas de mayor o menor dominio técnico, ni por una más o menos evolucionada capacidad estética, sino como consecuencia de necesidades espirituales diferentes: mientras un arte naturalista es el resultado de una feliz concordancia entre el hombre y el mundo, como en la gran época de Pericles, la tendencia a la abstracción ocurre en civilizaciones cuya actitud espiritual es completamente opuesta y en las que prevalece un sentimiento de separación, de discordancia, de desarmonía entre el ser humano y la naturaleza, tal como acontece entre los egipcios.

Las ideas de Worringer proyectan una intensa luz sobre las manifestaciones artísticas de pueblos y civilizaciones que habían sido juzgadas, con una mezcla de candor y arrogancia, como estadios preparatorios y defectuosos del gran arte naturalista europeo. Pero es lícito acusar a Worringer de un fuerte esquematismo.

El solo análisis del mundo griego basta para comprender hasta qué punto las tesis de Worringer han de ser tomadas con infinitas precauciones. Las fuerzas del espíritu no actúan jamás en una sola dirección sino que, manifiesta u oscuramente actúan sobre ellas las fuerzas antagónicas de modo que la superficie de una cultura es siempre móvil; y aún cuando parezca tranquila o apenas estremecida -como en la gran época de Pericles-, corrientes profundas crean lo que podría llamarse el mar de fondo de una civilización. Así en el momento mismo en que la cultura helénica parece culminar en el espíritu de olímpica serenidad, en el instante en que -según los acreditados lugares comunes- parecen reinar el equilibrio, la gracia, la medida y la proporción, en ese instante en que, como nunca en la historia, el hombre y el mundo parecen profundamente reconciliados, en ese mismo instante ejemplar de la cultura a pesar de esas manifestaciones externas (y en



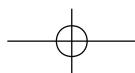
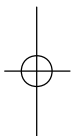


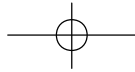
rigor por las mismas causas) tremendas fuerzas agitaban el fondo del alma griega, de modo que mientras Sócrates aconsejaba -et pour cause- la proscripción del cuerpo y sus pasiones, en el escenario ateniense Eurípides desataba la furia de sus bacantes.

¿Cómo conciliar este dramático dualismo del alma griega con la famosa serenidad olímpica del Panteón de los Lugares Comunes? ¿Y hasta dónde puede creerse en esa armonía entre el hombre y el mundo que según Worringer explicaría la creación de un arte naturalista y "clásico"? Habría tal vez que admitir que sólo en algunos y felices instantes de equilibrio el pueblo griego fue capaz de crear el arte naturalista de la Venus de Milo, mientras que luego (o simultáneamente), mediante esa dialéctica de las fuerzas contrarias, creó monstruos tan desmesurados como Las Bacantes. Y aquí habría que observar -como más detalladamente veremos en el caso del Renacimiento- que no es la abstracción la única manera en que el espíritu insatisfecho y angustiado se revela sino, y con suma frecuencia, el romanticismo o el expresionismo. Que es una de las críticas fundamentales que pueden hacerse a la teoría de Worringer y, sobre todo, a la de su discípulo Hulme en el análisis que éste hace del arte renacentista y moderno.

Como si esto fuera poco, precisamente en esos mismos griegos que practican el naturalismo surge la abstracción, sobre la base de razón pura y geometría, fundamento de todo el racionalismo occidental y de toda la ciencia positiva. ¿Cómo compaginar esta nueva y trascendentalísima forma de la abstracción con la tesis de Worringer? Y como si eso no bastara y la confusión aún fuese insuficiente, obsérvese que la abstracción racionalista de los platónicos tiene en parte raíces egipcias, a través del pensamiento pitagórico y su teoría de los dos mundos.

Con ellos se inicia en Occidente esa dualidad que constituye uno de los rostros de nueva visión del mundo, esa mezcla de misticismo y racionalismo, de éxtasis y geometría que, pugnando con el espíritu existencial, perdura hasta hoy y se manifiesta en algunas expresiones platónicas del arte abstracto de nuestro tiempo. Según Hulme, epígono de Worringer, hay dos grandes periodos en Europa: la Edad Media y el Renacimiento. En el primero se cree en el pecado original, en el segundo no; todo lo demás nace de esta enorme diferencia. En la Edad Media los hechos son la creencia en la radical imperfección del ser humano y la subordinación del hombre a ciertos valores absolutos, creencias que constituyeron el centro de toda civilización con inclusión de su economía. Por el contrario, la ideología renacentista considera al ser humano como esencialmente bueno y de esa tesis capital se sigue todo el mundo de sus creaciones. La diferencia entre estas dos maneras de considerar la realidad se manifiesta en sus dos antagónicas concepciones del arte: en tanto que el arte renacentista es vital y encuentra placer en la representación de las formas humanas y naturales, el arte bizantino que lo precedió buscaba una austeridad, una perfección, una rigidez que las cosas vitales no podían ofrecerle; y así, el hombre, subordinado a valores absolutos y eternos, busca en las formas abstractas la expresión de su intensa emoción religiosa, el intento precario pero de todos modos bien dirigido de aludir desde un rumbo temporal y cambiante a un Universo Inmutable y Eterno. El humanismo, con todas sus variantes de panteísmo, racionalismo e idealismo, representa, según Hulme, la antropomorfización del mundo. Al comienzo, la concepción del hombre esencialmente bueno se manifiesta en una forma a veces heroica, tal como en el arte de Donatello, Miguel Ángel o Marlowe; un humanismo de esta clase





tiene aún, a juicio del implacable Hulme, cierto atractivo, pero no merece que se lo admire demasiado porque lleva en germen el romanticismo, sentimental y utilitario; tarde o temprano, aquel humanismo tenía que desembocar en un ser tan abominable como Rousseau. Frente a esta modalidad antropomórfica, suficiente y superficial, el arte abstracto de nuestro tiempo vendría a reivindicar una nueva trascendencia, una nueva actitud religiosa en búsqueda de lo absoluto.

Hay mucho de verdad en este planteo de Hulme como lo hay, en general, en Worringer. Su defecto capital, a mi juicio, es que no ven el proceso dialéctico de la historia y, en particular, el desarrollo contradictorio de la expresión artística.

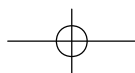
Hulme no advierte que el Renacimiento es el resultado de un doble movimiento, pues si por un lado, como consecuencia del espíritu terrenal y mundano de la clase que surge gracias al desarrollo de las comunas, está animado de una tendencia naturalista, por el otro, y como consecuencia de la misma causa, significa el comienzo de una actitud maquinista y científica. Mientras lo primero conduce a lo concreto, lo segundo inevitable ha de producir un universo abstracto. Y esta nueva abstracción, al menos la que proviene de este proceso, lejos de significar el triunfo de un espíritu religioso significa la reducción hasta sus últimos términos de un espíritu profano.

Si la tesis de Hulme fuese correcta, el arte abstracto de nuevo tiempo sería la búsqueda de una nueva trascendencia y, lo que aún es más discutible, el único camino artístico para lograrla. Contra estas dos perentorias afirmaciones cabe proponer las siguientes causas del arte abstracto contemporáneo.

Primera: el Renacimiento humanista y profano que tanto desdén el ensayista inglés. Debajo de los sutiles estremecimiento de la carne hay

en las figuras de Leonardo -para señalar un arquetipo- los invisibles pero rigurosos esqueletos de sus triángulos y de sus pentágonos, y el todo ordenado según los cánones de la Divina Proporción y de la Perspectiva. Escribe en su Tratado: "Dispón luego las figuras de hombres vestidos o desnudos de la manera que te has propuesto hacer efectiva, sometiendo a la perspectiva las magnitudes y medidas, para que ningún detalle de tu trabajo resulte contrario a lo que aconsejan la razón y los efectos naturales". Y en otro aforismo agrega. "La perspectiva, por consiguiente, debe ocupar el primer puesto entre todos los discursos y disciplinas del hombre. En su dominio, la línea luminosa se combinaba con las variedades de la demostración y se adorna gloriosamente con las flores de la matemática y más aún con las de la física". Piero della Francesca, pintor y geómetra, es el antepasado directo de Cézanne, quien, con sus pirámides, cubos y cilindros, es el antepasado de los abstractos, a través de los cubistas. No es casualidad que los cubistas resucitaran la sección áurea y se interesasen por Luca Pacioli. Esta genealogía vincula indiscutiblemente a los abstractos de nuestra época con el humanismo, la ciencia y el dominio burgués del mundo exterior. Nada, al menos por este costado, de misticismo ni de trascendencia: Renacimiento liso y llano, humanismo técnico y profano, no de papeles antiguos y excavaciones, sino de cartógrafos, geómetras, fortificaciones, ingenieros, máquinas de hilar y fundición de cañones.

Y como consecuencia, y al contrario de lo que supone Hulme, la rebelión mística de los tiempos modernos se hizo a través de los espíritus románticos, que, desde Donatello y Miguel Ángel, hasta Kierkegaard y Dostoievski, encarnan creciente y tumultuosamente la sublevación del espíritu religioso contra el espíritu tecnológico de una civilización burguesa. Sus últimos des-



cendientes los hallamos entre los post-impressionistas como Van Gogh y Gauguin, entre los fauves y los expresionistas, entre los surrealistas y, en fin entre aquellos artistas que, aunque surgidos de la abstracción, derivaron hacia la realización de objetos concretos, inventados por su propio yo y no en virtud de un proceso de abstracción en el mundo que los rodeaba; actitud típicamente romántica y autista, por más que el ascetismo de sus formas geométricas pudiese llamarlos a engaño.

Segunda: la dialéctica interna del propio arte. Las expresiones estéticas no siempre son la manifestación (directa o inversa) de la época sino que también obedecen a la dinámica intrínseca de su propia evolución: a la lucha de escuelas, al agotamiento de las formas, al cansancio y hasta al mero espíritu de contradicción que tan a menudo es propio de los artistas. Y, no sin seguir los grandes arcos de cada período (romántico o gótico, renacentista o barroco), los creadores, siempre personales y anárquicos, ejecutan desplazamientos individuales a la izquierda o a la derecha, por arriba o por debajo de las grandes líneas. Y en el gran arco que constituye lo que podría llamarse "el arte de nuestro tiempo", podemos encontrar tendencias tan contrarias como el constructivismo de Cézanne y el expresionismo, el riguroso problema de los cubistas y el desorden surrealista. En los últimos años, sobre todo en la Argentina, esa dialéctica interna de las escuelas ha provocado un creciente auge de la abstracción, lo que no sólo no significa que el arte figurativo quedará enterrado para siempre, sino, por el contrario, que ha de resurgir en una próxima e inevitable revancha, si la tesis que vengo desarrollando es correcta.

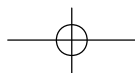
Tercera: el ascetismo del arte contemporáneo frente al sentimentalismo burgués. La burguesía que, mediante la ciencia, desencadenó el más poderoso proceso de abstracción que ha

conocido la humanidad, no dejó por eso de ser "realista", es decir, miopemente adherida a la capa más superficial y mundana de la realidad. Y de ese modo, paradójicamente, preparó su propia tumba espiritual, al convocar fuerzas mentales que han ido mucho más allá de lo que sus gustos mezquinos y confortables podían desear, hacia las zonas platónicas de las puras formas. Mediante esta independización y esta trascendencia de las fronteras burguesas, el arte abstracto ha dejado de pertenecer a la esencia del espíritu social que lo provocó para convertirse en un arte odiado y despreciado por la burguesía.

Cuarta: el caos. Que es, de las cuatro causas señaladas, la única a la que puede (y debe) aplicarse parcialmente la tesis central de Worringer sobre el esencial desacuerdo entre el hombre y el mundo en la base de cierto arte abstracto. La crisis de nuestro tiempo ha puesto nuevamente al hombre a la intemperie, metafísicamente hablando. El derrumbe de la civilización burguesa y racionalista lo enfrenta dramáticamente a un nuevo caos, y en medio de la catástrofe, muchos se aferran a un Orden Geométrico.

Ciertos espíritus angustiados tienen a menudo la tendencia a buscar en la claridad y seguridad de una organización matemática un sistema de coordenadas al cual aferrarse y en el cual encontrar la calma que su desorden interior les niega. Ya sostuve que el platonismo sólo podía haber sido imaginado por hombres demasiado preocupados por las pasiones de su cuerpo y de su alma. El platonismo de Sartre en la Náusea no tiene otro origen, como tampoco es posible explicarse de otra manera que espíritus tan románticos, oscuros y expresionistas como Mondrian, Kandinsky y Vantongerloo hayan derivado hacia el arte abstracto.

Santos Lugares, 1956



Hacia el dominio digital

Por Ladislao P. Györi

El "mandato" biológico que nos impulsa en forma permanente a concebir eventos sígnicos que nos permitan reconocer propiedades atribuibles a transformaciones artificiales de lo que nos rodea y que en conjunto no se encuentren codificadas, cumpliéndose así el carácter entrópico de los lenguajes, ha estado históricamente relacionado al fecundo accionar de las vanguardias artísticas (tanto grupales como individuales) que han sabido canalizar al máximo el "empuje" creador y proyectista de la especie humana. Ahora inmersos en la era digital no podrá ser otro el ánimo que nos mueva, sino el que caracterizó a esos movimientos esenciales que siempre han exigido una visión radicalizada y sobre todo dispuesta a "soltar lastres".

Digo esto en función de las exigencias implícitas del medio digital en función de los recursos disponibles. Si toda economía de medios supone la suma utilización de lo que un sistema otorga, ¡pues economicemos!. Hagamos un uso extensivo ... que no sacrifique sus potencialidades a causa de nuestras convenciones con lo real.

Entendido que, toda transposición de eventos reales hacia el espacio virtual, o bien, toda transposición de entidades digitales hacia el espacio real implica un desaprovechamiento del medio digital -si de la aplicación de la función poética o estética se trata-. Los primeros, ingresan al espacio virtual con restricciones propias de la realidad física o con codificaciones ampliamente reconocidas; las segundas, coartan en su "salida" del medio que las ha concebido, precisamente las características distintivas que éste sella en sus "productos" (incluso en aquellas salidas provisionales, un video o una impresión, p.e., de la misma Vpoesia). Génesis, desarrollo y apreciación de la obra

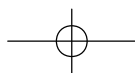
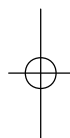
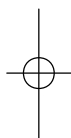
han de quedar absolutamente incluidos en el espacio virtual digital.

Esta idea-fuerza se halla en la base misma del proyecto que nos ocupa: el Dominio Digital de Obras de Alta Entropía, ámbito "continente" de todos los fenómenos de creación unificados, abierto a la conexión global vía red y, fundamentalmente, a la interactividad; por lo cual todos sus "contenidos" se encontrarán en constante reformulación, en disposiciones cambiantes y adecuadas a una "lectura" de indole arborescente y sobre todo, interviniente del texto, no limitada a un simple relevamiento sensorial que lo deje "intacto".

Podemos destacar los siguientes lineamientos:

(i) Uso efectivo de la Realidad Virtual como medio preferencial, en virtud de contar con capacidades óptimas de manipulación interactiva del fenómeno digital. Esto significa que, al tratarse de un proyecto en el que el sujeto "virtualizado" (provisto de las interfases de inmersión que correspondan) deba navegar digitalmente el dominio y no sólo contar con una aproximación en el espacio físico real del fenómeno digital transpuesto, al no poder operar ninguna otra técnica con la suficiente ductilidad con que lo hace la RV en el manejo integral de todo el proceso digital, ésta devendrá en factor clave e insustituible del emprendimiento.

(ii) Implementación de un sistema interfase gráfico en 3D, capaz de orientar una navegación abierta por todo el dominio, reconocer e integrar las interfases de inmersión del equipo RV y proveer las aplicaciones requeridas. Vale decir, frente a las habituales interfases gráficas en 2D que poseen los sistemas opera-



tivos corrientes, en que comandos, documentación, etc. son accesibles por intermedio de "ventanas" superpuestas o "menús planos desplegados", dicho acceso aquí será contemplado a partir de "sub-espacios" dentro del dominio, a los que se habrá de acudir con el fin de cursar una tarea o ejecución determinada.

Esto permitirá introducir una larga serie de operaciones especiales que ejecutadas y visualizadas en el espacio 3D, afianzarán una práctica de creación y diseño altamente novedosa. Se podrían citar entre otras:

a) Disponibilidad de herramientas de creación y edición de entidades capaces de recibir instrucciones y/o adquirir el conjunto de datos requeridos a partir de códigos gestuales (p.e., manuales) y sonoros (por reconocimiento de voz), en reemplazo de los métodos tradicionales por comandos verbales escritos o bien icónicos accesibles con punteros 2D.

b) Disponibilidad simultánea de n textos* no solapados durante una búsqueda, reemplazo, etc., o bien al habilitar versiones adicionales (aleatoria, cronológica ...).

(*en el sentido general semiótico -no solamente verbal- como: "resultado de la coexistencia de varios códigos o por lo menos, de varios subcódigos" - U. Eco).

c) "Despliegue" y "repliegue" espacial de textos y habilitación de enlace semántico, morfológico, fonético, etc. Una rutina de detección de cercanía, p.e., habilita las funciones de enlace que remiten o convocan a otros sectores de texto relacionado por algún tipo de marca sintáctica, semántica, etc. (a modo de lo que se conoce como "memoria asociativa", en la que un "fragmento" recupera un "total"). Este comportamiento "dispara" una apertura del texto similar a la compleja arborescencia típica del Universo Semántico Global.

d) Otra función de gran importancia es la que habilita las solicitaciones de una unidad signíca

reubicándola en el espacio, de tal modo de hacer manifiesto con su posicionamiento nuevo los vínculos que en cualquiera de sus perfiles actúan de simultáneo y que el ordenamiento sintáctico habitual, en su tendencia a la linealidad semántica, reprime. Etc.

(iii)

En primer término -a partir de algunos códigos-, producciones: literaria (DPV: Dominio de Poesía Virtual), musical 3D (lenguajes sonoros virtuales), plástica digital 3D (morfología y dinámica de Vobjetos), signíca en general; siempre en relación a una probable institución de código.

(iv)

Y en segundo término, funciones de unificación de dominios:

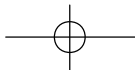
a) A nivel de ocupación de un mismo sub-espacio o convergencia de diversos procesos en una zona determinada del espacio digital, pero fundamentalmente,

b) A nivel de una integración de los diversos textos a fin de producir semióticamente un texto universal, en el que coexistan unidades provenientes de numerosos códigos y lenguajes, tal como acontece en el procesamiento conjunto de información en el cerebro humano*, y lo expone la Teoría Vectorial de Campos Semánticos - J. E. García Mayoraz.

(*en el que se activan gran cantidad de rutas en red a través de las conexiones neuronales, evidenciándose la competencia de todo signo, aunque sea del campo más "alejado", que por alguna u otra razón se vincule a la entidad que inicialmente ingresa al "espacio" cerebral).

(v)

Toda producción contemporánea, a consecuencia del sinnúmero de puntos de contacto - tanto previstos como impensados- con el mundo que la antecede y principalmente con las



PAGINA 80

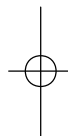
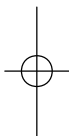
veloces derivaciones que se continúan de ella, ya no resiste la utilización como soporte de un sistema que no contemple posibles modificaciones, ampliaciones y reintegraciones del material que contiene, sin que esto le signifique una reconstrucción total, es decir, una nueva "hechura" o fabricación (p.e., el agregado de una sola letra, imagen, o nota le exige una reimpresión total al libro, video, CD ... y el descarte de la tirada precedente).

Este proceso incesante de reelaboración que transforma al conjunto de informaciones en un organismo "vivo" y abierto a la interconectividad, requiere un dominio, por ahora factiblemente digital, en el que se desarrollen integralmente todas las actividades de producción de información, permitiendo la renovación y la

actualización inmediata de los materiales que contenga, ya que todo el proceso de gestación, emisión, recepción, crítica y realimentación de los mensajes habrá de acontecer en su interior, sin ningún tipo de transposición a medios externos -que aligeran el "peso específico" de lo originado digitalmente-.

El DDOAE podrá parecer un proyecto excesivamente ambicioso. Ciertamente se pueda imaginar algún otro sistema que, sin contemplar al menos los atributos comentados, emprenda con éxito el objetivo fundamental de allanar la futura creación estética.

Buenos Aires, Octubre de 1995.

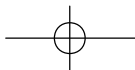


Vermeer 30 Años (1973-2003)

Curaduría: Ruth Scheinsohn
En arteBa: stand D10

vermeer
GALERIA DE ARTE

Suipacha 1168 BsAs c1008 AAX
Tel fax 4393 5102 4394 3462
www.galeriavermeer.com.ar
vermeer@sion.com



Pequeño Daisy ilustrado

Terraza en bruto con autor incluido
Sitio recomendado www.terrazared.com.ar

Por Daisy Aisenberg

A los lectores de ramona:

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

* Es un kipa (¿se escribe así?). Marita Ruhl

* Hay terrazas malbec. Juan Muñoz

* Mesón "La Terraza" desde 1965. Mariscos a domicilio. c/ Lorenzo Abruñedo 4. OVIEDO José R. Sánchez Rodríguez

* En la terraza duermo al sol; y si bien miro el cielo (las nubes veloces, la ceguera de la luz), siento también todas las divisiones de las baldosas en la espalda: otro circuito de venas para mi cuerpo vago. En la terraza también están las terrazas de los otros edificios que se ven alrededor; una reunión de terrazas, una confabulación. Violeta Kesselman

* Patio de la escuela donde los traidores de clase toma distancia ¡Reducto del paganismo pequeñoburgués! ¡Vos tenías terraza! ¡Vos tenías terraza! LuX 2003

* ¿Qué es la terraza a las casas?, digo al cuerpo, al organismo de los departamentos y de las casas bajas la terraza viene a ser el recreo de la escolaridad, es el lugar donde la luna tiene directa relación con la casa, argentando cada casa rincón, las terrazas no son ingenuas, ni voluntariosas ni exhibicionistas, las terrazas son los parlamentos del deseo. Claudia del Río

* Haber estado en la TERRAZA es haber podido subir la escalera, metálica y difícil, es haber

quemado un poco los pies en el verano, es haber visto los techos de los vecinos, escupir deslumbrado, el cielo caótico más de cerca, la tierra lejos, el horizonte curvo, la ruta y los camiones, haber pisado la propia casa entera, muda, el orificio insondable de la claraboya. Jose Giudice

* Cuando vivía en N.Y., en mi terraza/patio compartido con 5 deptos., pasaban muchas cosas una vez un tipo pasó por mi ambiente con una escalera tan alta que, aún abriendo la puerta de entrada y de salida de casa, no veía su final. La apoyó en la pared del edificio y trepó hasta una ventana, me saludó y entró a su casa. Nuria

* Mirador de ideas recuerda tristezas prende cigarrillos arriba jugar a hacerme mal sacafotos frío viento solo Juano Mundo Noe luces de ciudad no voy más... la palabra terraza me remite a cosas que tienen que ver con lo que arriba escribo, con la terraza de mi edificio y lo que ahí viví. De allí (de los recuerdos) vienen estas frases sueltas. Fede

* Estamos buscando lugar propio. El famoso espacio vacío de Peter Brook. Y en estos días estuve a full inmobiliarias, búsqueda en la net, visitando, anotando, descartando, seleccionando, por fin hoy creo nos decidimos. Y si hablando de terrazas, la terraza fue fundamental en la balanza. Es un lugar en el mismo edificio de la catedral, la tanguería. No les cuento más para no quemarlo hasta firmar. Paulino Estela

* En el cementerio, junto a la G esta enterrado el cuerpo de Gregorio. Me siento a los pies sobre el pasto, estirando los brazos para soltar una rosa. Estoy en la Terraza, el cajón quedó enterrado a dos metros del piso. Gracias por

los años compartidos, amor mío - te extraño desde la terraza de la vida. Lucía Link

* Razón de más para estar al aire libre dentro de la propia casa. Nostalgia de infinito, de vida agreste, que el ingenio humano ha tratado de alivianar agregando este remedo de espacio aéreo a la vivienda urbana. El individuo se exhibe en su terraza como lo hace una planta en su maceta. Patricia Espinosa

* En mi casa vieja tenía una terraza común para todo el edificio... no me gustaba mucho ir porque había demasiado sol.

A mí mucho el sol no me gusta.

Las señoras y las ayudas de todos los departamentos colgaban la ropa ahí. Estaba bueno a veces correr y darte la cara contra las sábanas duras de estar tanto al aire.

Desde el balcón con mi mejor amiga Gimena González del 6toC tirábamos bombuchas y broches a la terraza de cruzando la esquina. Ahí vivían 3 hermanos, gordos, preciosos, uno más feo que el otro. Y nos odiábamos. Sobre todo porque nos burlaban cuando gritábamos "Vaaaaaaaaa".

Es que Gimena y yo teníamos un sistema de comunicación súper sofisticado. Un hilo de pizzería con un broche. De la ventana de ella a la mía en el piso de abajo.

...

Colgaba ahí el broche, los días de tormenta amenazaba con romperme el vidrio lleno de stickers, y los mensajes se mojaban, y la letra estaba toda chorreada, violeta... le poníamos una bolsa del almacén en esos días. Creo que de Disco, pero no sé.

Después me mudé. Mi habitación se continúa con la terraza, en un pulmón de manzana. No se vé tanto el cielo. No hay broche. Ni vecinos horribles. Flavia da Rin

* Según el diccionario etimológico de Corominas, terraza es de origen incierto. En realidad,

terraja, del árabe tarraha 'lo que se echa encima de algo' (también funda, colchón, especie de velo) deriv. de tárah 'echar encima', porque la terraja se echa encima del yeso o del tornillo. Del mismo origen terral, terraplén, terráqueo, terremoto, terrenal, terreno, terror, terrible, terrón, tierra, etc.

El Arcade Dictionary of Word Origins dice que: Terrace is one of a small family of English words that go back ultimately to Latin terra. This was probably descended from Indo-European tersa (dry) (source of English thirst, torrid, etc), in which case it denoted etymologically 'dry land', as opposed to 'sea'. The family also includes inter (etymologically 'put into the earth') terra cotta (from Italian, literally 'cooked earth'), terra firme (literally 'firm land'), terrain, terrestrial, terrier (etymologically a dog which is sent down burrows in the 'earth' after its quarry), terrine, territory, and tureen. Terrace itself came via Old French terrasse from the Vulgar Latin derivative terraceus, which denoted 'a platform made from a pile of earth or rubble'. De todo esto surgen los significados de terraza (de terrazo, del latín terraceus, de tierra):

1. Jarra vidriada de dos asas.
2. Era (cuadro pequeño de tierra) estrecha junto a las paredes para plantas de adorno.
3. Sitio abierto de una casa desde el cual se puede explayar la vista.
4. Terreno situado delante de un café, bar, restaurante, etc., acotado para que los clientes puedan sentarse al aire libre.
5. Cubierta plana y practicable de un edificio, provista de barandas o muros.
6. Cada uno de los espacios de terreno llano, dispuestos en forma de escalones en la ladera de una montaña. Ema Coll

* Espacio para el placer veraniego. Claudia Aranovich

* El abuelo era feliz al oír el canto de los pájaros. Durante muchos años permaneció la mayor parte de su tiempo en la terraza mirando a sus niños jugar, crecer, vivir. En ese lugar de la casa, donde los sueños eran del color de la primavera, aquel extraño hombre conversaba con Dios todos los días. Era un compromiso de caballeros.

Hoy, cuando ya no está y nadie piensa en estas cosas, recuerdo que en alguna ocasión le pregunté por qué siempre que lo visitaba él permanecía sentado en la terraza cuidándome. Su respuesta fue más que abrumadora:

-Llegará el día en que vendrás y crearás no encontrarme. Pero yo nunca dejaré de estar aquí, en este lugar que es tan tuyo como mío.

Yo entendí estas palabras mucho después, al escuchar un tierno canto en esa terraza abandonada por los pájaros. En ese momento lo encontré a él, al abuelo, aunque hacía mucho que se había ido. Marena Solorzano

* Estoy haciendo trabajos de investigación sobre Spilimbergo y una de sus obras se llama Terraza, pintada en París sobre unas terrazas de un edificio donde vivía, y buscando material caí en esta página de inquietudes.

Por otra parte tengo casa con terraza desde donde veo mi jardín y en verano a las 6 de la mañana veo un hermoso colibrí.

Además un par de pajaritos muy pequeños que no puedo identificar han querido hacer nido en mi terraza donde existe una especie de chimenea de ventilación con un extractor de aire y es esa terraza soñada en verano por mi hija para ir a tomar sol y leer un buen libro o escuchar música. Soy profesora de geografía y me alude a los terrenos en terraza que son cultivados en China con arroz. En México visité las pirámides mayas y estuve en las terrazas desde donde

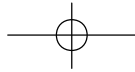
los indios hacían sus avistajes.

* Terraza, donde vemos que somos parte de algo más... Denise Sánchez

* Terraza es con lo que se quedó la dueña de mi casa, haciendo una reforma, con lo que me quedó una escalera que sube a un muro, pero que la voy a desintegrar a pico, masa y martillazo...Ernesto Oldenburg

* Hay algo en las terrazas o en la vida en las terrazas muy extraño. Cierta intimidad con el cielo que sólo tienen los últimos pisos. En mis trabajos las terrazas son muy importantes. Son espacios amplios y solitarios con mucha luz. Cada terraza nueva que conozco es una sensación increíble, como si mi romanticismo a destiempo me llevara a pensar en uno de esos trópicos que pintaba Friedrich viendo el horizonte plagado de edificios en un día casi lluvioso, en San Cristóbal. Leo Stol

* Hay unos amigos que andan buscando un departamento con terraza, dicen que la terraza es como tener otra casa encima de ellos. Mi amigo Leder hace fiestas en la terraza y parece que es estar en otra casa. Isol y Rafa cuando festejan sus cumpleaños en un momento de la noche todos vamos a la terraza a cumplir un ritual: se tiran fuegos artificiales y un globo chino de esos que suben con el calor y atraviesan la ciudad. Es como estar en otra parte. Bruno vive en el último piso y tiene una escalera en el pasillo que sube a la terraza. Siempre estuvo tapiada, desde que se mudó, y solamente sabíamos que vivía una señora que tenía enormes plantas puestas en la terraza. Cuando vivía ahí y supe de eso, empecé a mirar distinto las grietas del techo y me empezó a costar dormirme sin imaginar que sería aplastado por toneladas de tierra. Nunca vi la terraza y siempre me inquietó la imagen de esa escalera que se chocaba de repente con el techo como si



los escalones hubieran sido devorados en otro tiempo.

En el verano de mi infancia, iba a un club con pileta y tenía un solarium que era como una terraza bajita en la misma zona cercada de la pileta donde las mujeres se achicharraban sobre las baldosas.

Me gusta ver la terraza desierta con la ropa seca y mucho viento.

Una terraza tiene que tener piso color terracota. La terraza del edificio de mis padres tiene piso de asfalto. Cuando era chico, en el verano yo lo derretía con una lupa; también jugaba a enroscar los alambres para tender la ropa.

En la terraza de mi abuela vivía una señora que tenía un loro verde, no podíamos subir, esa sí era otra casa. En cambio, muchos años después y sólo a la noche, subía con el telescopio a ver las estrellas y los cráteres de la luna.

Todos tienen miedo de vivir en el último piso porque se les filtra humedad de la terraza.

Nunca vi una terraza mientras estaba lloviendo. Voté en contra de poner una parrilla en la terraza de mi edificio. Daniel Trama

* Busco la ropa que puse hace una semana a secar. No llovió en el medio la ropa debe estar muy seca, muy dura, muy nueva.

Cada vez que subo miro el cielo, es lo único que hago si subo. Camino por los escalones sabiendo que los ojos mirarán para arriba hasta llegar mas lejos, como no tengo animales no miro el piso, el piso de la terraza no me interesa, sólo el cielo.

Ella también es el techo. Cuando bajo veo que caminé al revés, y no veo el cielo.

El calor, el agua. Los perros, los asados, las plantas, las macetas sin plantas, algunos envases llenos de lluvia. No hay camas ni habitaciones. Leandro Tartaglia

* Sobre una terraza se ven ciertas cosas y casos que en lo ras no se ven, la ventana indiscreta, terracero, mirón de terrazas, ¿terrazoniente? Burgués que no dejan que ocupen sus

terrazas privadas

Terrazas = cumbre de la tierra y de los sin tierra. Marcelo Santander

* Terraza: del otro lado del techo, donde colgar la ropa, hacer una fiesta en verano, un asado un domingo, ver los fuegos artificiales en año nuevo, y alguna cosilla prohibida con tu pareja (sexo droga o rock n roll). Ezequiel Muñoz

* Terraza, es el mejor espacio de una casa, donde podes ver y ocultarte, jugar al francotirador, espacio ideal para hacer fiestas divertidas. La terraza, también le dicen algunos a la frente de las personas, cuando son algo pronunciadas. Rolo Juarez

* Donde los pies se quedan a colgar la ropa en lugar de llegar al borde. Espacio donde tomamos aire para continuar lo cotidiano. Lugar común, tapa de los sesos de la clase media. Crux do Sul

* Espacio que está debajo del cielo, aunque a veces le ponen techo.

Espacio que está arriba de los deptos, y es responsable de ciertas goteras.

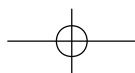
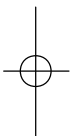
Baldoza colorada. Membrana verde. Plateada Mucho reflejo. Reposera Silla y mesa, plástico, sombrilla de color. La maceta con pimientos La rosa china La manguera El laurel Érica El gomerero El jazmín del cielo, la alegría del hogar, la enamorada del muro.

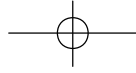
Y no me olvidés. Diana Aisenberg

* Un recuerdo: yo estaba en una terraza sobre cinco pisos, y se me cayó un papelito. Me sentí caer, sentí el viento metiéndose y entendí que me había desdoblado por primera vez. Luciana Guiot

* Tiene un viento en la terraza: está colifa. Roberto Jacoby

* Lugar donde la tierra te arrasa. Ruth Schneider





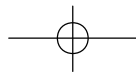
FUNDACIÓN
 ESTEBAN ISA
 Avda. de Mayo 1184
 C. 1184 ARK
 Buenos Aires, Argentina
 Tel: (54 11) 4862 0569
 Fax: (54 11) 4862 0569
 e-mail: fundacion@estebanisa.com.ar

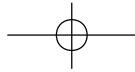
www.estebanisa.com

biografía
 exposiciones
 obra pictórica
 obra literaria
 fundación



teléfono 4555
 C. 1184 ARK
 Buenos Aires, Argentina
 (54 11) 4862 0569
fundacion@estebanisa.com.ar





Fuga Jurásica

Sobre una muestra de arte multimedia



Por Luis Marte

Fuga Jurásica se viene realizando desde el año 2001 sobre una idea del músico electrónico Luis Marte en el Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, donde se produce una singular conjunción entre el pasado prehistórico de la tierra y su futuro incierto y tecnológico.

Este marco imponente e inigualable que nos aporta el Museo sumado a las distintas tendencias vanguardistas vinculadas al arte, desde la música electrónica (en sus más variadas tendencias) pasando por la danza y el teatro hasta las artes visuales (pintura, fotografía y video), hacen del evento una muestra multimedia experimental y de vanguardia única que de apoco va llamando la atención tanto del público como de artistas nuevos y de amplia trayectoria nacionales e internacionales. Asimismo ha despertado el interés tanto en universidades como en instituciones relacionadas con la cultura, lo cual ha desembocado en una variada cantidad de propuestas que nos animan a pensar que, lejos de convertirse en un fósil más, esta idea recién comienza a desarrollarse. El evento fue declarado de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación y la Se-

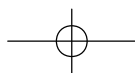
cretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Se contó también con el apoyo de la Embajada de España que costó el pasaje y estadía de los dos artistas que participaron de Fuga Jurásica 5, Francisco López -que también fue auspiciado por la Fundación Limb0- y RGV (Rubén García Villaplana), sustentado por el Festival Internacional Multimedia Observatori de Valencia.

También se contó con la colaboración de la Embajada de Perú y la Universidad Católica de Lima para la venida desde su país de los grupos Jardín y Resplandor, asimismo la Universidad también colaboró con ayuda técnica con un proyector de video instalado en la sala de dinosaurios.

Contamos con el apoyo de los festivales electrónicos Ertz de Navarra (España) y Experimentaclub de Barcelona.

En agosto del 2003 se llevó a cabo la quinta edición y se planea para el 7 y 8 de agosto del corriente año la sexta puesta.

La música electrónica ocupa en estos momentos una parte central en la muestra. Distribuida en tres salas fijas, se han presentado hasta el momento artistas como Francisco López (España), Resplandor (Perú), Sinapsis, Microesfera, Frecuencia Infinita, Luis Marte, Gustavo La-



mas, Quum, Uno X Uno, Pablo Reche, Farmacia, Jorge Castro aka Fisternii, Sami Abadi, Dj JJJ, SI-RE, Martín Arias + Rodrigo Javega + Sinapsis, Mentalik, Hilda Lizarazu, Pablo Tripnik, Alfredo García, Dj. Leandro. La diversidad de estilos van desde lo más extremo (ruidismo, música concreta...), hasta las distintas variantes que nos propone la música electrónica y el pop.

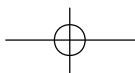
Las artes visuales tomaron en esta presentación un papel de importancia, desde lo estático a lo dinámico. Las muestras de esta índole se desparmaron por todo el Museo, con instalaciones, una sala de video y una de fotografía. La sala de fotografía (formato diapositivas) se montó en el auditorio del Museo y también apoyaron las salas de música y/o instalaciones; esta parte estuvo coordinada por Adrián Salguero y Federico Obertelo. La sala de video se instaló en el sector de mamíferos, donde se proyectaron distintos cortos coordinados por Alan Poma y una exhibición de material de Perú que fue colectada y curada por Luis Alvarado. En cuanto a la parte de pintura han pasado por nuestras muestras artistas como Li Einheit que llevó a cabo su instalación "Oscuridad", donde invitó al público a pintar en vivo en la oscuridad con material flúo. También se desta-

có la puesta de la artista plástica Mónica Peralta que realizó dibujos y pinturas durante el festival.

En cuanto a las instalaciones, desde hace 3 ediciones se vienen organizando interesantes puestas, "Edificios" coordinada por Luis Marte, con música de él y Francisco López; "Plaga" y "Agua" realizada por los alumnos de la Universidad Maimónides y "Aire" por gente de la Universidad Tres de Febrero.

En cuanto a las artes escénicas, participaron en danza la compañía No Se Llama dirigida por Alejandra Cosin y la escuela de danza contemporánea a cargo de Susana Zimmermann. Dentro del teatro, el grupo Íntimo Teatro Itinerante propuso en la cuarta edición una interesante puesta que sólo podía ser vista por una persona a la vez.

En estos momentos nos encontramos convocando material para la próxima edición del evento, junio de 2004 será el tope para recibir los trabajos que deseen participar, los que estén interesados deberán dirigirse a fuga_jurasica@yahoo.es
Para ver imágenes del festival a www.fugajurasica.com.ar
www.experimentaclub.com/data/luis_marte.



¿Eres un forista?

Ser un forista es entrar en estado de foro.
El movimiento es concéntrico.

Edición Xilbuffónica

IMPORTANTE

Te esperamos en el Foro del 11 al 14 de Mayo 2004. / en CC Rojas. Corrientes 2038- Bs. As. Argentina.

Para información: página web del foro
www.rojas.uba.ar

Para mails y consultas:
forodeartesvisuales@rec.uba.ar

NOTICIAS DEL PRE FORO EN CAPITAL

El foro cuenta con un sitio web en donde encontrar todas la información y las novedades, leer la grilla de temario, diversos textos de interés y el Buzón de cartas recibidas (con un centenar de respuestas y propuestas)

Para continuar con la difusión y coordinación del Foro de Mayo se hicieron hasta el momento tres reuniones abiertas:

1° REUNIÓN

martes 2 de marzo 2004 en Fundación Start

Asistieron a la reunión inicial:

Gema Acevedo - Martín Bolaños - Xil Buffone - Nora Dobarro - Daniel Goldaracena - Julio Flores - Alicia Herrero - Alberto Hilal - Roberto Jacoby - Diego Melero - Hernán Molina - Pablo Montini - Duilio Pierri - Marino Santa María - Horacio Zabala.

2° REUNION

jueves 18 de marzo 2004 en Fundación Start.

Asistentes a la reunión: Pelusa Borthwick - Xil Buffone - Pablo De Monte - Florencia Di Benedetto - Carmelo Diantonio - Álvaro Castagnino - Aníbal Cedrón - Elda Cerrato - Marcelo Cofo-

ne - Nora Correas - Julio Flores - Alicia Herrero - Roberto Jacoby - Hernán Molina - Duilio Pierri - Inés Tapia Vera - Milagros Velasco

El temario que se definió en esta reunión se seguirá perfilando y modificando en futuros encuentros... (cesi est un work in progress).

3° REUNIÓN

jueves 25 de marzo 2004 en Fundación Start.

Asistentes a la reunión: Carlos Baragli - Eugenia Bekeris - Eduardo Bianchetti - Xil Buffone - Pablo De Monte - Nora Dobarro - Alicia Herrero - Alberto Hilal - Adriana Minoliti - Paula Mascias - Mercedes Pérez - Duilio Pierri - Inés Tapia Vera

Links a sitios web que se han comunicado hasta el momento con el foro:

AAVRA

aavra@tutopia.com

SONORIDAD AMARILLA

sonoamarilla@fibertel.com.ar

ARTE ARDE

www.ardearte.com.ar/Coordinación

DIORAMAS

www.dioramas.blogspot.com

FUNDACION ESTEBAN LISA

www.estebanlisa.com

ESPIGAS: www.espigas.org.ar

FULANO Y MENGANO

www.fulanoymengano.com

FUNDACIÓN SENDA (VOX)

infovox@revistavox.org.ar

IUNA

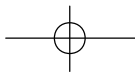
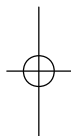
www.iuna.edu.ar

KULTURBURG

www.kulturburg.org

RAMONA

www.ramona.org.ar



APARTE ROSARIO
Aparte.Arg@lycos.es
ROSARIARTE
<http://www.rosariarte.com.ar>
ESPACIO TERCER MUNDO:
www.espaciotercermundo.com.ar
TALLER DEL OESTE
<http://tallerdeloeste.tripod.com.ar>
PROYECTO VENUS
www.proyectovenus.org
VORTICE: www.vorticeargentina.com.ar
XYLON ARGENTINA
www.xylonargentina.com.ar
BOLETIN DE FOTOGRAFOS
fotografosrosarinos@yahoo.com.ar
ARTE DE LAS AMERICAS
www.artedelasamericas.com
(Deseamos que el aporte de nuestro granito de arena pueda servir para el buen desarrollo del foro, Les comunico que ya habilitamos la página y el foro público en nuestro sitio. Los accesos son: www.forodeartesvisuales.artedelasamericas.com - atte. C. Diantonio y F. Di Benedetto)

Noticias de Bahía Blanca
De: Gustavo López VOX Bahía Blanca.
25 de Febrero de 2004
listo le prendemos cartucho del grueso al foro magnetico
cuentenos para lo que haga falta.
Fundación Senda senda@criba.edu.ar

Noticias de Córdoba
De: Fabio di Camozzi - GrupoO- Córdoba
26 de Febrero 2004 Asunto: desde córdoba nos sumamos al FORO DE ARTES VISUALES.
Hola amigos!!! - Desde Córdoba empezamos a trabajar ya mismo para este proyecto

"foro de artes visuales2. Estaremos en contacto muy pronto aportando alguna propuesta, material propio y lo que recolectemos. Desde ya cuenten con nosotRos para lo que necesiten!!! Un abraZo y hasta pronto
grup00
grup00@argentina.com / fabhiodicamozzi@yahoo.com.ar / chrisroman@fullzero.com

De Ilze Petroni de Córdoba
04 de Marzo de 2004
me gustaría participar de alguna manera.
Mi nombre es Ilze Petroni, resido en Córdoba Capital y soy Lic. en Comunicación Social (orientación Investigación y Planeamiento); además de artista fotógrafa.
Mi trabajo final de grado se centró en la articulación de la fotografía de artista en el circuito de artes visuales local, además de intentar reconstruir las relaciones sociales que se tejen entre productores y gestores culturales institucionalizados.

Noticias de Concepción del Uruguay
De: Gaston Mercanzini 23 de Marzo 2004-
Asunto: Participar
Me gustaría participar en el foro.
...somos un grupo de productores en plena experimentacion. Gracias, Gastón.

Noticias de Gualeguaychú
De María Tomassi 07 de Marzo de 2004
...HAY QUE ESTAR EN CONTACTO COMPARTIR APORTAR DELIBERAR Y TENER UNA ACTITUD CONTEMPORIZADORA COMO BIEN DICES...DESDE MI LUGAR COMO CREADORA Y DOCENTE DE ARTE DESEO OFRECERLES MI EXPERIENCIA CON LA MIRADA DE QUIEN VIVE EN EL INTERIOR POR LO TANTO ES

OTRA LA PERSPECTIVA Y SON OTRAS LAS dificultades aunque Nos uneN LOS MISMOS SUEÑOS Y LAS MISMAS UTOPIAS ,QUE OJALÁ PUEDA DEJAR DE SERLO PARA PASAR A SER UNA COTIDIANEIDAD. QUEDO A DISPOSICIÓN DE USTEDES PARA COLABORAR Y ABIERTA AL DIÁLOGO PERMANENTE MARÍA.

Noticias de Mar del Plata

Pre foro regional de Discusión para las Artes Visuales. sábado 24 de abril 2004 - Mar del Plata, en las instalaciones de la FAUD, Complejo Universitario, UNMDP.Mar

Entre los días 11 y 14 de mayo del 2004 , en la ciudad de Buenos Aires -en el C C Rojas- , se realizará un Foro de discusión sobre las Artes Visuales con el objetivo de:

Elaborar un documento que abarque todos los puntos que surjan y se acuerden sobre el campo de las artes plásticas/visuales que serán elevados a la Secretaría de Cultura de la Nación, quien se ha comprometido a tenerlos en cuenta para programar una política cultural mínimamente coherente con las necesidades reales. Visitar el FORO WEB en donde encontrarán mayor información.

<http://www.rojas.uba.ar/foros/index.html>

Ya se ha realizado un pre foro en Rosario y esperamos que surjan muchos más tal como el que aquí se está organizando:

Convocatoria del pre foro regional
Invitamos abiertamente a participar del PRE-FORO REGIONAL a todos los sectores del campo artístico regional relacionados con las artes plásticas/visuales, artistas, gestores culturales, curadores, críticos, coleccionistas, funcionarios estatales, docentes, alumnos, etc., y a todos los organismos e instituciones que

quieran apoyar esta iniciativa.

El PRE-FORO surge de la necesidad de generar un espacio de debate y un antecedente previo al FORO de Buenos Aires. La idea es llegar a conclusiones y presentar en el foro el panorama de la región.

Este pre-foro, así como también el FORO ha realizarse en Baires, es autoconvocante, por lo que cada uno de ustedes puede convocar a este evento. Cuanto más participen más reflejará la situación regional.

Lo organiza el Grupo de Extensión desde el Arte (GEA) junto a la colaboración de personas de otros ámbitos (tesistas de la Licenciatura en Artes de la UNSAM, gente de la Tecnicatura de Gestión Cultural, etc).

Se establecerá un debate abierto con los asistentes, en plenario y/o comisiones, para construir un estado de situación local y regional.

Objetivos del pre foro

- Generar un espacio de debate regional respecto de las artes plásticas

- Elaborar propuestas para ser presentadas en el FORO de Buenos Aires ha realizarse del 11 al 14 de mayo en el Centro Cultural Rojas

Auspician: Secretaría de Cultura de la Nación, Centro Cultural Rojas y Revista Ramona. (...)

CONSULTAS: gea@mdp.edu.ar - Paula Giglio
G.E.A.GRUPO DE EXTENSIÓN DESDE EL ARTE FAUD - UNMDP- Mar del Plata

Noticias de Mendoza

De Taller del Oeste- Mendoza-

<http://tallerdeloeste.tripod.com.ar/tallerdeloeste/>

Quisiéramos manter un contacto fluido con Uds.(...)Te cuento que Taller del Oeste es un equipo de investigación sobre arte constituido por sociólogos, historiadores del arte, comuni-

cadore, diseñadores y artistas dirigido por el Dr. en Filosofía Oscar Zalazar. (...) Actualmente nos encontramos trabajando en la organización del Foro sobre Políticas Culturales 2004. Trabajamos en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo y nos interesa mantener un contacto fluido, por este medio y por otros, para debatir sobre estos temas y para intentar, en la medida de lo posible, actividades conjuntas. Ya hemos iniciado un contacto con APARTE Rosario y hemos mantenido un diálogo activo con el Centro de Investigaciones en propuestas Artísticas Híbridas de Rosario (...) En breve te vamos a enviar los trabajos que hemos hecho sobre el tema de las políticas culturales aquí en Mendoza.

De Alejandro Bevaqua p/Fulano&Mengano-Mendoza

Diseño de políticas públicas

Una novedad en fulano&menganoadv., consiste en revisar la actual división departamental de la provincia (*), repensándola de manera que todas las zonas tengan interés para pobladores y visitantes. Este proceso de identidad lo ofrecería fulano&mengano a un bajísimo costo. Después junto a cada región determinaríamos los costos de los redireccionamientos, parte de estos podrían resolverse con una pequeñísima carga en los impuestos municipales de cada comuna....

<http://www.fulanoymengano.com> - ale@fulanoymengano.com

Noticias de Rosario

Pre foro Rosario, en "La Caverna", Catamarca 1301 (subsuelo) - 20 hs. Jueves 1 de abril

Invitan: Revista Ramona, docentes de la UNR y La Caverna

Auspician: (en Bs. As.) Secretaría de Cultura de

la Nación y Centro Cultural Rojas.(...)

Se establecerá un debate abierto con los asistentes para construir un estado de situación local. Algunas inquietudes que se están debatiendo ya en Bs. As. son:

Museos, educación artística, investigación, políticas culturales, salones(nacionales y locales), legislación de patrimonio, mecenazgo, proyectos autogestionarios, mala praxis, legislación y ética, presupuestos culturales, imagen Argentina en el exterior, rol de Directores de Museos (también de críticos, curadores y gestores), prácticas curatoriales, crítica de arte, tradición vs. Arte contemporáneo, mega eventos, becas, pasantías y subsidios, entre todos.

Noticias de Santa Fe

De Marta Zátonyi

Confirmando mi participación en el FORO, la semana que viene puedo enviarles el título, que va a girar al rededor de la imaginización de la ciudad en relación a la ciudad de Santa Fe, Sayer y el pintor Espino. Saludos

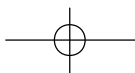
Noticias de Tucumán

rolojuarez@yahoo.com

De Rolo -El Ingenio de Tucumán

estuvimos charlando algunas cosas, pero no sabemos si será a lo que apunta el foro, por ejemplo

- la falta de políticas provinciales en la difusión de artistas contemporáneos a nivel nacional.
 - la falta de apoyo de las organizaciones provinciales en la financiación de proyectos artísticos.
 - falta de políticas claras en la difusión de actividades artísticas locales y nacionales.
- bueno queríamos saber si la discusión del foro apunta a estos problemas.



Avanti la kermés

Por m777

Kermés urbana es un experimento sobre la producción de espacio público que estamos desarrollando con un amplio grupo de personas y cuyo resultado serán dos eventos de libre acceso y participación a llevarse a cabo en el mes de abril en un predio próximo a un edificio abandonado la costanera sur.

Que necesita la ciudad?

Descubriendo oportunidades...

Escenarios posibles...

Tres indagaciones posibles para comenzar a discutir de qué manera el espacio público puede ser producido bajo la experiencia inédita de la crisis institucional que se hizo visible en diciembre de 2001.

Que necesita Buenos Aires puede parecer una pregunta simple, pero la invitación es en realidad a practicar una respuesta múltiple y pública, sin la necesidad de consensuar colectivamente una respuesta. El mecanismo de formulación y expresión de las necesidades urbanas puede, y ésta es parte de la hipótesis o el desafío, funcionar perdiendo el patetismo y la carga ideológica que en estos momentos son su medio.

Descubriendo oportunidades. Las oportunidades y descubrimientos son herramientas provocativas para emprender una discusión sobre la riqueza en la ciudad.

Los escenarios posibles son el registro de los lugares que los mismos procesos de la ciudad han olvidado y son pasibles de ser activados nuevamente.

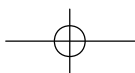
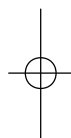
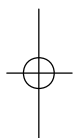
Hemos invitado a Buenos Aires a dos miembros de raumlabor-berlin (grupo de artistas, arquitectos y urbanistas con base en Berlin) con los que hemos venido teniendo intercambios desde el año pasado. Ellos están intentando una reflexión sobre la inversión de los procedimientos

tradicionales del urbanismo. Lo llaman urbanismo salvaje. Así, sin un objetivo prefijado, estamos desarrollando continuas discusiones sobre las posibilidades de actuación en la ciudad. La apuesta política en estas discusiones es entender la ciudad como teatro, con sus intercambios impersonales y alienados, por fuera de un sistema de ciudad como conflicto de identidades o intereses. Discutimos aproximaciones e interpretaciones de las instituciones y su performance en el espacio público.

En contraposición a la ciudad como teatro, tal vez caracterizada por el bar y las acciones callejeras, aparece el kiosco, como reducto de la individualidad. Pero el desafío, en este caso, es aprovechar las ventajas dialécticas del kiosco: iniciativa privada por fuera del estado, posibilidad de intercambio con medios mínimos, etc.

Otra figura es la oficina de planeamiento urbano, el lugar por excelencia de los expertos y los procedimientos burocráticos, pero también un lugar donde la ciudad podría mirarse a sí misma. En la particular situación en Argentina de las instituciones estatales, es notable y divertido que en el habla cotidiana los departamentos y dependencias de las mismas sean caracterizados muchas veces como kioscos en virtud de las tendencias individualistas (las pretensiones de propiedad) y anárquicas de sus autoridades. La idea de kermés urbana es una superposición de la estructura fragmentada de la burocracia y las tendencias autárquicas del kiosco. Un resultado posible podría ser una burocracia urbana, no estatal, sino fantástica y provisoria. Pero por otro lado la actuación como modo de emprender reflexiones y propuestas urbanas puede favorecer el desarrollo de experimentos necesarios sobre el proceso de toma de decisiones democrático o urbano.

Buenos Aires, abril 2004.



Cartas de lectores

Estimados colegas

Me enteré de la revista y de la carta abierta por el artículo en Página 12 y no la puedo encontrar en línea, me podrían decir dónde puedo buscar para leer el texto completo. Muchas gracias.

Alicia Belo

R.de r.: Glusberg ya fue, pero todo el material recopilado por Xil está en ramona 38, número histórico.

mi nombre es Martin Ferreira y espero ansioso.

R.de r.: Decime dónde y cuándo y allí estaré, Martincho.

estimados de ramona,

mi nombre es ana DC, escritora y dibujante, les escribo antes que nada para felicitarlos por el último n° homenaje a breccia, excelente material, gracias. absolutamente de colección. lo que no me causó demasiada gracia fue el precio que me cobraron, 5\$, five mangs, qué pasa? fue loco, en proa, cuando me iba de la expo ochentosa, nada, lo pispeé, me gustó, más que otras veces, para cuando descubrí que salía five mangs, el señor de la puerta ya me estaba haciendo una factura. Extraña secuencia. yo con cara de póquer, diciéndole 'esperemé jefe, no sé.', todo extraño, esas extrañas situaciones en que terminás diciendo -está bien, démela, deje, hasta luego- sí, se ve que el día había sido flojo en proa y había que vender. pero digo -más allá de que el número sea suculentísimo, jugosísimo, una joya- ¿¿de qué se trata??, 5 pesos no sale ni la FACE, qué sé yo, la I-D, la PHOTO, cualquier porquería de esas, llenas de colores. La RAMONA más allá insisto

de su poderoso mensaje, contenido etc, se hace con 23 fotocopias byn, sin más. ¿¿quieren que les pase el dato de una imprenta amiga, que les cobra BALATO-BALATO?? ¿¿los ayudo en algo?? es decir, mas'allá de mi caso personal -en que five mangs menos en la canasta se sienten y resienten-, tiene que ver con una posición ético-estética que, uno descartaría, ramona comparte.

en qué país vive RAMONA?? en lo que a mí respecta, no en el mío, evidentemente. por lo que habrán sido mis 5 trabajadísimos pesos de despedida ad eternum. nunca más, viejo. osea, unos divinos, pero nunca más:

5pesos es MUCHO dinero!, la mitad de lo que gano por día. por fotoduplicaciones blanco y negro?¿? VAMO... con esa plata DE MOVIDA negocio no sé, una JUEVES, una VÍBORA, el TÓTEM, el ortega y pacheco, una cerdos & peces vieja, lo que quieran... recuerdo mis tardes creativas de sábado en el cc borges, donde retirabas gratis la ramona chocha de una mesita blanca. ok, el tiempo pasó, el contenido también, pero no será mucha la diferencia, de GRATIS a \$5?? les digo, tengo historia de fanzín encima y sé que con 50 cvos. de ganancia por número la cosa se sustenta. o hablamos del ghetto artístique argentine del que ya sabemos?? ese del apellido raro, etc de los lugares super exclusivos?? bue, sin desviarme, eso; mi aporte, denuncia, whatever you want to call it. éxitos?? no sé.

adiós, seguro.

pd: ah, sí, muy bueno el ° de breccia eh? gracias che, copados eh...

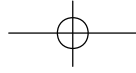
R.de r.: ¡Te quedaste en el uno a uno, querida! Desde el número 25, ramona cuesta cinco pesos o cinco venus, así que hacete de abajo.

muestras mayo-junio

Gustavo Romano	Ruth Benzacar	Instalación	05-May / 05-Jun
Bucher, Camnitzer, Ferrari	CC Recoleta	Técnicas varias	06-May / 06-Jun
Iuso, Rothschild, Sastre, Stuby	MALBA	Técnicas varias	21-Abr / 07-Jun
Oswaldo Decastelli	354	Cartón	09-Abr / 09-Jun
Armando Donnini	Vermeer	Dibujos	05-May / 11-Jun
Paz Rocco	Espacio Bambú	Fotografía	18-Mar / 11-Jun
Raúl Soldi	Zurbarán	Pintura	10-May / 12-Jun
Luis Tomasello	MACLA (La Plata)	Pintura	16-Abr / 13-Jun
Mon, De Pues	Alicia Brandy	Esculturas	03-Jun / 19-Jun
Artistas varios	Fundación Proa	Esculturas	18-Abr / 20-Jun
Artistas varios	M. de Arte Decorativo	Pinturas y grabados	15-Abr / 20-Jun
Ballesteros, Decaro, Herrero	CC de España en Bs.As.	Técnicas varias	28-Abr / 25-Jun
Carlos Alonso	Muntref (Caseros)	Pintura	22-Abr / 26-Jun
Artistas varios	Espacio Telefónica	Arte contemporáneo	27-Abr / 27-Jun
Artistas varios	Vermeer	Esculturas	13-Jun / 30-Jun
Silvina Rosa Lobo	Alicia Brandy	Pintura	21-Jun / 07-Jul
Fabio Kacero	Ruth Benzacar	Pintura	09-Jun / 17-Jul
Diego Bruno	Ruth Benzacar	Pintura	09-Jun / 17-Jul
Artistas varios	Vermeer	Técnicas varias	07-Jul / 30 Jul
Artistas varios	Edea Ant. Casa de la moneda	Técnicas varias	10-Jun / 30-Jun
Solari	CC San Martín	Dibujos	12-May / 31-May
Muzi	CC Médanos (Médanos)	Fotografía	18-Abr / 23-May
Andrada, Burel, Carmena, otros	Museo Castagnino (Rosario)	Instalación	23-Abr / 23-May
Martí	Frutería y Verdulería "Maku"	Pintura	24-Abr / 24-May
Artistas varios	arteBa en la rural	Técnicas varias	19-May / 25-May
Alves	British Art Center	Esculturas	14-Abr / 28-May
Izcovich, Krinsky, Villagrán	Asociación Cultural Pestalozzi	Fotografía	05-May / 28-May
Trama	El Borde. Arte contemporáneo	Dibujos, Instalaciones	30-Abr / 29-May
Presas, Cogorno, Russo	Castagnino Roldán	pintura y escultura	29-Abr / 29-May
Cuska	134	Fotografía	06-May / 29-May
Artistas varios	CC Recoleta	Técnicas varias	27-Abr / 30-May
Inchauspe	Wussmann	Pintura	15-Abr / 30-May
Galego, Boccardo, Webb, otros.	Museo E. Sivori	Esculturas	07-May / 30-May
Baruch, Bedel, Maronese, otros.	CC Recoleta	Técnicas varias	09-Mar / 30-May
Aizenberg, Batlle Planas, otros.	MALBA	Pintura	01-Mar / 30-May
Pablo Giordano	Cámara de Diputados	Pinturas y dibujos	01-Jun / 30-Jun

direcciones

354	Chile 354	Bs As	
Alberto Sendrós	Pje.Tres Sargentos 359	Bs As	
Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	LU-VI: 15-20, SA: 10-13
arteBa en la rural	La rural	Bs As	13-22
Asociación Cultural Pestalozzi	Freire 1882	Bs As	
British Art Center	Suipacha 1333	Bs As	LU-VI: 15-21
Castagnino Roldán	Juncal 743	Bs. As.	
CC de España en Bs. As. (ICI)	Florida 943	Bs As	LU-VI: 10:30-20
CC Médanos (Médanos)	Saavedra 172	Bs As	VI-DO: 17-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs. As.	MA-VI: 14-21; SA-DO 10-21
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs. As.	LU-DO: 11-21
Edea Ant. Casa de la moneda	Defensa 630	Bs. As.	MA-DO: 15-19hs
El Borde. Arte contemporáneo	Uriarte 1356	Bs. As.	LU-SA: 14-20; VISITAS: 12-24
Espacio Bambú	Av. Córdoba 1415	Bs. As.	LU-VI: 8-20
Espacio Telefónica	Arenales 1540	Bs. As.	MA-DO: 14:30-20
Frutería y Verdulería "Maku"	Salta 2585	Bs. As.	LU-SA: 08-13:30 Y 15-20:30
Fundación Proa	Av. Pedro de Mendoza 1929	Bs. As.	MA-DO: 11-19
MACLA (La Plata)	Calle 50 e/6 y 7	Bs. As.	MA-VI: 10-20, SA-DO: 15-22
MALBA	Av. Figueroa Alcorta 3415	Bs. As.	LU VI: 12-20; SA-DO: 10-20
Muntref (Caseros)	Valentín Gomez 4838	Bs. As.	
Museo Castagnino (Rosario)	Av. Pellegrini 2202	Santa Fe	MA-VI: 12-21; SA-DO 10-20
Museo Eduardo Sívori	Av. De la Infanta Isabel 555	Bs. As.	MA-VI: 12-20; SA-DO: 10-20
M. Nacional de Arte Decorativo	Av. Del Libertador 1902	Bs. As.	LU-DO: 14-19
Ruth Benzacar	Florida 1000	Bs. As.	LU-VI: 11:30-20; SA : 11-13:30
Vermeer	Suipacha 1168	Bs. As.	LU-VI: 11-19, SA: 11-14
Wussmann	Rodríguez Peña 1399	Bs. As.	
Zurbarán	Cerrito 1522	Bs. As.	LU-VI: 10-21; SA: 10:30-13
Fundación Esteban Lisa	Rocamora 4555	Bs. As.	LU-VI: 15-20, SA: 10-14
Fundación Andreani	Av. Pedro de Mendoza 1993	Bs. As.	LU-SA: 8 -18
Del Infinito	Av. Quintana 325 PB	Bs. As.	LU-VI: 10:30-20; SA 11-13
Palatina	Arroyo 821	Bs. As.	LU-VI: 10-20:30; SA: 10-13
Zabaleta Lab	Arroyo 872	Bs. As.	
CC Konex	Av. Córdoba 1235	Bs. As.	
Sonoridad Amarilla	fitz roy 1983/1985/1987	Bs. As.	MA: 14-20; MI-SA: 14-02
Mamba	Av. San Juan 350	Bs. As.	MA-VI: 10-20, SA-DO 11-20
MNBA	Av. Del Libertador 1473	Bs. As.	MA-VI: 13-19; SA-DO 9:30-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs. As.	MA-MI: 10-21; VI-DO: 19-22
Belleza y Felicidad	Acuña de Figueroa 900	Bs. As.	LU-VI: 11:30-20; SA: 11:30-19
Cámara de Diputados	Rivadavia 1864	Bs. As.	LU-VI: 19-20



malba  Colección Costantini

Colección permanente

Exposiciones temporarias

Arte contemporáneo

Ciclos de cine

Encuentros con escritores

Cursos y conferencias

Programas para niños

Bar | Restaurante

Tiendamalba

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T (+54-11) 48 08 65 00 F (+54-11) 48 08 65 56 / 59
info@malba.org.ar www.malba.org.ar

