

ramona

48

revista de artes visuales

[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

buenos aires. marzo de 2005 / \$6 ó 6 venus

La verdad de los lunáticos > Ramón (al cuadrado)

Informe León Ferrari

Un fallo histórico contra el autoritarismo. Texto completo de la sentencia del Doctor Horacio Corti: una síntesis de la historia de la censura en Argentina

El infierno somos nosotros. Instantáneas de una muestra agitada > Xil Buffone

El Arte como Forma de Realidad > Inédito histórico de Hebert Marcuse

Desleyendo a Marcuse > Rafael Cippolini

Nueva sección: Club de Arquitectura. Una curaduría de m777

Una doméstica para el urbanismo > Sofía Picozzi

Edición Global con Martha Stewart > Rem Koolhaas y Beatriz Colomina

Arquitectura degenerada > Pablo Bernard

Dossier XXVI Bienal de San Pablo Revisitada

La implacable sombra de la involución. Una poética de Pablo Siquier > Nicolás Guagnini

Una región extraterritorial en la que los artistas constituyen sus colonias utópicas > Cristian Segura

No olvidemos que todo esto ocurre dentro de una coyuntura internacional de exploración de lo "Latinoamericano" > Lara Marmor

El MACRO es un Chiche. Reportaje a Fernando Farina > Xil Buffone

Las correrías de Pettorutito > Luis Lindner

Sobre Los Usos de la imagen > Carlos Basualdo

Algo está pasando en Mendoza > Alberto Mario Perrone

Pequeño Daisy Ilustrado

Y tantísimo, pero tantísimo más para súper deleitarse

# ramona

revista de artes visuales  
n° 48. marzo de 2005  
\$6

## Una iniciativa de la Fundación Start

**Editor fundador**  
Gustavo A. Bruzzone

**Editor**  
Rafael Cippolini

**Concepto**  
Roberto Jacoby

**Colaboración especial**  
Xil Buffone

**Colaboradores permanentes**  
Diana Aisemberg, Jorge Di Paola,  
Mario Gradowczik, Nicolás Guagnini,  
Lux Linder, Ana Longoni,  
Alberto Passolini, Alfredo Prior,  
Daniel Link, Mariano Oropeza,  
Marcelo Gurman, M777.

**Secretarios de redacción**  
Laura Las Heras  
Augusto Idoyaga

**Producción general**  
Milagros Velasco

**Rumbo de diseño**  
Ros

**Diseño gráfico**  
Silvia Leone

**Administración General**  
Patricia Pedraza

**Prensa**  
Natalia Salvatierra

**Organización Vino ramona**  
Natalia Salvatierra, Jeronimo Saenz I.

**Distribución y Ventas**  
Jeronimo Saenz I.

**Suscripciones**  
Mariel Morel

**Publicidad**  
Milagros Velasco  
milagros@proyectovenus.org

ISSN 1666-1826 RNPI  
El material no puede ser reproducido  
sin la autorización de los autores  
**www.ramona.org.ar**  
**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

7	<b>7 Artes Plásticas</b>
8	Plática editorial por Ramón & Ramón
9	
	<b>8 Dossier charlas</b>
24	<b>9 La sospecha de que los gestos y hechos dicen más de lo que enuncian: Bataille y Duchamp en América Latina</b>
36	Gonzalo Aguilar y Rafael Cippolini
50	<b>24 Las puntas de lanza de un proceso de replanteamiento del canon histórico</b>
	Inés Katzenstein y Roberto Jacoby
64	
74	<b>36 Un brindis por el Sordo Masotta y sus cócteles explosivos</b>
76	Oscar Steimberg, Eduardo Costa, Roberto Jacoby, Susana Muzzio y Patricia López
85	de Tejada
90	
93	<b>50 Y siempre está la palabra capricho</b>
	Miguel Rep y Guillermo Kuitca, presentados por Nino Romela
96	
97	
	<b>64 Pero ¿qué onda la Bienal?</b>
	por Melina Berkenwald
	<b>74 El salón parecía que brillaba de tanta obra y tanta gente</b>
	por Osvaldo Jalil
	<b>76 Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): La construcción de estos mundos</b>
	<b>es quizá la razón última de la utopía modernista</b>
	por Mario Gradowczyk
	<b>85 Sobre la historificación de los situacionistas</b>
	por Stewart Home
	<b>90 ¿Cómo lograr ambientes flexibles que se adapten a las situaciones cambiantes o nuevas?</b>
	por Daniel Trama
	<b>93 Cartas de lectores</b>
	<b>96 muestras</b>
	<b>97 direcciones</b>

# La verdad de los lunáticos

**Ramón  
(al cuadrado)**

Fue Luciano de Samosata, aquel inolvidable y desafiante sofista del Siglo II, quien describió como nadie las sociedades selenitas antiguas (vuelvan a releer su infatigable Historia Verdadera, fuente de toda sabiduría y proporción). Selenitas, nuestros antecesores -lectores de clásicos como el citado- los conocían bien, se llama a los nacidos en el satélite natural de la Tierra, hábitat que frecuentamos. Contemporáneos a esta especie, no olvidemos, son los lunáticos, con quienes no se los debe confundir.

Lunáticos se dice de los terráqueos que reciben -de forma directa y fabulosa- la influencia lunar. Como este número de ramona.

Sí, sí, atento lector: astrológicamente este que tienes en tus manos es el más lunar de los números de la revista.

¿Qué cómo la sabemos? Muy simple: consultamos a los que saben. Investigadores astrales de la más refinada estirpe xulariana. También con tarotistas: estamos iluminados por el arcano decimoctavo -intuición, imaginación, magia; cualidades sapienciales de los más elevados creadores-. Cada una de las diosas lunares -Hathor, Ishtar, Anaitis y Artemisa- velan por los textos congregados en las páginas siguientes.

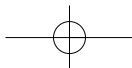
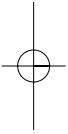
Observen qué ejemplar tan portentoso: largamos con el Informe Ferrari: una sentencia histórica (y una batalla legal ganada a la intolerancia y la censura) sumada a la visión de sus singularidades en un texto de Xil Buffone; un inédito -en castellano- de un pensador imprescindible del siglo XX: Hebert Marcuse y una revisión de sus itinerarios estéticos; una novísima y provocativa sección: Club de Arquitectura, de lo más jugoso de la teoría arquitectónica contemporánea, en minuciosa curaduría de los infatigables m777, que en esta oportunidad presentan a Pablo Bernard y a Sofía Picozzi, quien a su vez nos presenta a Rem Koolhaas y Beatriz Colomina en refrescante coloquio con Martha Stewart; un dossier de opinión (Cristian Segura, Lara Marmor) acerca de la XXVI Bienal de San Pablo, acompañado por el manifiesto generacional que Nicolás Guagnini escribió haciendo eje en la poética de Pablo Siquier, envío oficial al evento; la primera parte de la cobertura de Xil Buffone a la esplendente experiencia museística de Rosario: el MACRO en la voz de su mentor, Fernando Farina; Luis Lindner arremete ferozmente contra un clásico de la vanguardia criolla: el inolvidable Pettoruti ¡comienza la po-



lémica!; rescatamos uno de los textos más jugosos de la temporada 2004: el avance conceptual de Carlos Basualdo sobre la muestra de la Colección Jumex, co-curada con Patricia Martín; la reseña de uno de los acontecimientos mendocinos más importantes de los últimos tiempos: la feria Puro Arte, por Alberto Mario Perrone y el regreso -siempre esperado- del Pequeño Daisy Ilustrado, que acompaña la aventura ramónica desde hace años.

Como ves, sin practicarlo ni preverlo, te estás convirtiendo en un quimérico ejemplar: en un perfecto lector lunar.

Brindaré ¡una y otra vez! por tu luna, más ramona de lo que siempre soñaste.



# ramona es leída en todo el mundo

89 bibliotecas especializadas  
en toda América Latina, Estados Unidos  
y Europa reciben ramona  
gracias al auspicio  
de la Dirección General  
de Asuntos Culturales de la Cancillería.

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

biografía  
exposiciones  
obra pictórica  
obra literaria  
fundación



rocamora 4555  
c 1184 ABK  
buenos aires, argentina  
(54-11) 4867 0569  
[fund-estebanlisa@sinectis.com.ar](mailto:fund-estebanlisa@sinectis.com.ar)

# Informe León Ferrari

“Ante la dimensión crítica del arte es posible una diversidad de reacciones emocionales e intelectuales, pero ninguna justifica impedir la expresión artística del otro. Cuando se prohíbe dicha expresión se entra al ámbito de la censura, que no es más que una forma de violentar la libertad de conciencia y, en definitiva, de imponer al otro una creencia, una idea o un valor.”

**Horacio Corti, Juez**

En las próximas páginas podrán leer un documento fundamental: la sentencia del magistrado Horacio Corti que, además de su relevancia institucional y jurídica, funciona como una puesta en abismo de la historia de la censura en nuestro país. Un imprescindible fallo que lleva también las firmas de los jueces Carlos Balbín y Esteban Centanaro. El Informe se completa con un repaso de los hechos más singulares de la agitada exhibición en la minuciosa visión de Xil Buffone. Aquellos que, asimismo, quieran examinar una exhaustiva cronología de los hechos, opiniones y debates, pueden consultar un informe alternativo en HYPERLINK:

**<http://www.proyectovenus.org/ramona>**  
**[www.proyectovenus.org/ramona](http://www.proyectovenus.org/ramona)**

**Poder Judicial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**  
**“ASOCIACIÓN CRISTO SACERDOTE Y OTROS CONTRA GCBA**  
**SOBRE OTROS PROCESOS INCIDENTALES”, EXPTE: EXP**  
**14194 / 1**  
**Buenos Aires, 27 de diciembre de 2004**

**Y VISTOS:**

Estos autos, para resolver los recursos de apelación interpuestos por la parte demandada -a fs. 217/227-, en relación con la medida cautelar dispuesta a fs. 169/176, cuyo traslado fue contestado en tiempo oportuno por la parte actora a fs. 240/251; y por esta última parte -a fs. 187/9-, con respecto a la procedencia y monto de la contracautela establecida en el pronunciamiento citado.

La Sra. Fiscal de Cámara dictaminó a fs. 259/262, propiciando que se confirme la medida cautelar sólo con relación a las obras artísticas cuestionadas.

**VOTO DEL DR. HORACIO G. A. CORTI**

I. La Asociación Cristo Sacerdote inicia acción de amparo con el objeto de que el Gobierno de la Ciudad se abstenga de exhibir objetos de la muestra “León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004” que provocan (o pueden provocar) heridas en los sentimientos religiosos de los habitantes o en un grupo de ellos, entre los que se encuentra la propia Asociación. Alegan el derecho a que no se ofendan los sentimientos religiosos de los habitantes con fundamento en el derecho a profesar libremente el culto (art. 14, CN); en la libertad religiosa y en la garantía contra cualquier circunstancia que implique distinción, exclusión o menoscabo (arts. 10, 11 y 12, inc. 4, CCBA) y en las limitaciones a los derechos de profesar la propia religión y la propia creencia que surjan de la ley o que sean necesarias para proteger la seguridad, el orden, la salud y moral públicas o los derechos y libertades de los demás (art. 12, inc. 3, CADH), todo ello según surge del punto II de la demanda, “Objeto”. En el cuerpo del escrito se enumeran obras y describen (de forma sintética) 49 obras (punto V, “Hechos”). Luego de la enumeración se expresa que esos objetos causan una herida a los sentimientos religiosos de los creyentes, que no se encuentran obligados, a su juicio, de soportar. Entienden también que el propio Gobierno reconoce el hecho provocador de lesión al poner carteles donde se dice que en esta exposición hay obras que pueden herir la sensibilidad religiosa o moral del visitante. Agregan que el artista pertenece al Club de Impíos, Herejes, Apóstatas, Blasfemos, Ateos, Paganos, Agnósticos e Infieles, en formación, circunstancia relevante, a su entender, para atribuir potencia lesiva de los sentimientos religiosos ajenos a la exhibición que hace el Gobierno. Citan en apoyo de su tesis disposiciones penales de otros Estados y el Código Contravencional de la Ciudad, art. 68.

Como medida cautelar se solicita (ver punto VIII de la demanda) que el Gobierno se abstenga de proveer instalaciones y recursos humanos y



materiales por medio de los cuales se posibilite la exhibición de los objetos pertenecientes a la muestra que en la misma demanda fueron denunciados y descriptos como provocadores de herida en los sentimientos religiosos.

Se aclara que no se pide el levantamiento total de la muestra o que se prohíba su eventual exhibición en un lugar privado (ver el punto VIII, últimos párrafos).

**II.** La sentencia de primera instancia considera que se han herido sentimientos religiosos, que la Argentina es un país cuyos habitantes profesan en su mayoría el culto católico, y *“que la sociedad vive con la sensación de un sentimiento religioso lesionado y se ha acudido a este tribunal a fin de reestablecerlo”*.

A ello añade que la libertad de expresión se encuentra limitada por lo dispuesto por el art. 1071 bis, CC y que la muestra del caso importa una intromisión arbitraria en la vida ajena. También destaca que *“este tribunal se siente convocado a preservar la tranquilidad social”*, que a su entender se encuentra alterada.

Por dichas razones en la sentencia de primera instancia se decide suspender, de forma cautelar, los actos administrativos que dispusieron la realización de la muestra.

**III.** El Gobierno recurre la decisión y sostiene, en síntesis, que el art. 1071 bis, CC, nada tiene que ver con el caso, que se está ante una situación de censura judicial, y que no se han armonizado de forma adecuada los derechos constitucionales en juego.

**IV.** Al contestar el traslado, la Asociación actora destaca que: a) la libertad de expresión no es absoluta; b) resulta irrelevante el no estar obligado a visitar la muestra, pues *“el insulto está ahí”*; c) *“los espacios de la Ciudad de Buenos Aires no se pueden ceder para realizar 51 insultos a Jesucristo, 24 a la Virgen María, 27 a los ángeles y Santos, 3 directamente a Dios y 7 al Papa”*, y d) el Estado debe brindar acogida a todas las manifestaciones de los ciudadanos, pero no a todos los insultos.

**V.** De manera previa, y recibido el expediente, se dispuso la inspección ocular de la muestra, hecho que tuvo lugar el día 24 de diciembre, con la presencia de los letrados de las partes, la totalidad de los miembros de este tribunal y la Sra. Fiscal de Cámara.

**VI.** Corresponde a esta Sala resolver el recurso de apelación sobre la medida cautelar dictada. Adelanto desde ya mi opinión. Por las razones que a continuación expongo, a) por medio de la sentencia bajo examen se otorgó una medida cautelar no solicitada (porque lo dado excede el marco de lo pedido: resolución *extra petita*), b) según el análisis limitado efectuado en este estado larval del proceso (juicio de admisibilidad de la petición cautelar), los derechos invocados por la amparista carecen de verosimilitud, c) es en cambio la propia decisión recurrida la que

ha afectado derechos constitucionales, al punto que se configura en el caso una inaceptable situación de censura judicial, y d) se ha comprometido el interés público, de forma incompatible con el diseño del sistema cautelar.

**VII.** Este Tribunal tiene una consolidada doctrina sobre las medidas cautelares, basada en la interpretación del código procesal aplicable.

Con respecto a las medidas cautelares en el proceso contencioso-administrativo la doctrina, la jurisprudencia y la legislación tradicionalmente han exigido como recaudos de admisibilidad la verosimilitud del derecho, el peligro en la demora y la no afectación del interés público, sin perjuicio de la complementaria fijación de una contracautela (esta Sala, *in re* “Rubiolo Adriana Delia y otros c/ G.C.B.A. s/ Amparo”, expte. n° 7; “Carrizo, Atanasio Ramón c/ G.C.B.A. s/ Medida cautelar, expte. n° 161/00; “Salariato, Osvaldo c/ G.C.B.A. s/ Impugnación de actos administrativos s/ Incidente de apelación-medida cautelar”, expte. n° 1607/01, “Casa Abe S.A. c/ G.C.B.A. s/ Acción meramente declarativa-art. 277 CCAyT s/ Incid. apelación contra resolución de fs. 108/9 y aclaratoria de fs. 119” expte. 271, entre muchos otros precedentes).

Estos requisitos fueron receptados y regulados, con sus peculiaridades, en la ley procesal local. Así, el art. 177, CCAyT, establece que las medidas cautelares son todas aquellas que tienen por objeto garantizar los efectos del proceso, incluso aquellas de contenido positivo y la suspensión del acto administrativo impugnado, aunque lo peticionado coincida con el objeto sustancial de la acción.

El art. 177 agrega que aquél que tuviera fundado motivo para temer que durante el tiempo anterior al reconocimiento judicial de su derecho, éste pudiera sufrir un perjuicio inminente o irreparable, puede solicitar las medidas urgentes que, según las circunstancias, fueran más aptas para asegurar provisionalmente el cumplimiento de la sentencia, aún cuando no estén expresamente reguladas.

A su vez, la admisibilidad de la suspensión de la ejecución de un acto administrativo se encuentra condicionada a la concurrencia de los requisitos comunes de las medidas cautelares y, en particular, a los que contempla el artículo 189 del CCAyT para la procedencia de esa medida (esta Sala, autos “Ambrosetti, Alicia María y otros c/ GCBA s/ Amparo”, expte. n° 291 del 19/12/00).

De modo que se requiere que la ejecución del acto administrativo causare o pudiera causar graves daños al administrado -y siempre que de la suspensión no resultare grave perjuicio para el interés público-, o bien que ese acto ostentare una ilegalidad manifiesta o su ejecución tuviera como consecuencia mayores perjuicios que su suspensión.

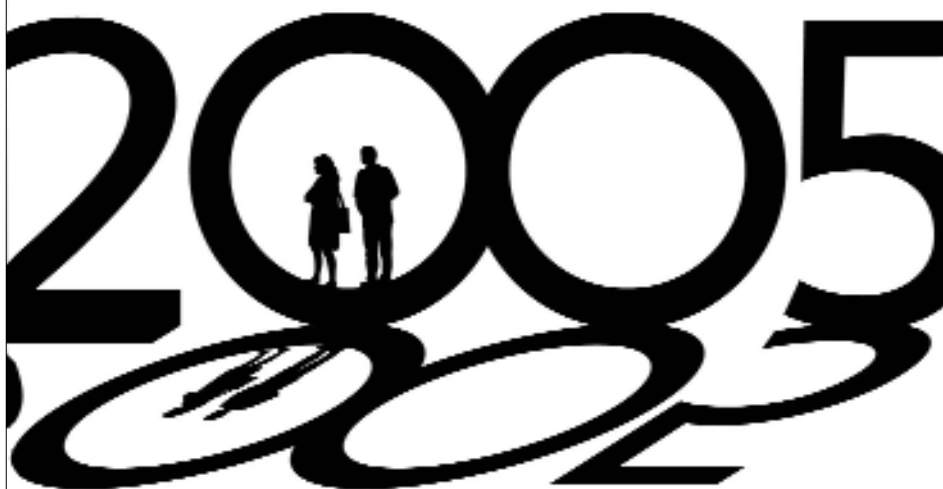
**VIII.** Surge del relato antes efectuado que la amparista no ha solicitado la clausura de la muestra sino, de forma acotada, que no se faciliten medios para exhibir una serie de obras que detalla, a su juicio hirientes de la sensibilidad religiosa. De la observación de la muestra surge que las obras individualizadas no agotan la totalidad de las exhibidas, de manera

# » arteBA2005

14 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

20 AL 25 DE MAYO, LA RURAL, BUENOS AIRES

18 Y 19 DE MAYO, INAUGURACIONES PRIVADAS



**PETROBRAS**

que al clausurarse la exposición se afecta una actividad cultural de la Ciudad que nadie ha impugnado. Más allá de las razones que eventualmente hubiera para no permitir la exhibición de ciertas obras, no forma parte de la litis la pretensión de clausurar la totalidad de una muestra retrospectiva que abarca 50 años de actividad, período durante el cual el artista ha utilizado diferentes técnicas y ha transitado por diferentes estilos. Se está, entonces, ante una decisión que excede lo pedido, pues el amparo nada dice sobre la totalidad de la muestra y, por ello, se afecta sin razón la política cultural de la Ciudad y los derechos del artista a exponer y del público general en apreciar la obra. Por cierto, de haber razones que justifiquen, por hipótesis, dar una medida cautelar diferente de la pedida (según la autorización plasmada en el art. 184, CCAyT), tales razones debieron haberse expuesto en la sentencia, pues de lo contrario se está ante una decisión que carece de fundamento, generándose una situación de arbitrariedad (sentencia no justificada), que el orden jurídico procesal no tolera.

**IX.** En segundo lugar es preciso tener en cuenta que no es éste un proceso penal o, siquiera, contravencional.

En esta causa no hay ningún indicio que sugiera la presencia de una conducta que pueda ser subsumida en un delito o una contravención. Sobre esto último no puede obviarse la sentencia dictada por la justicia contravencional de la Ciudad (causa "Martorell", del 10/12/04, dictada por el juez Ricardo Baldomar). El propio amparista reconoce esta circunstancia al destacar, de forma expresa, "*La falta de tipicidad penal o contravencional del caso específico*" (ver contestación de la apelación, punto I, fs. 245 vuelta del incidente).

Esta aclaración inicial es de importancia pues el límite central (y de mayor intensidad) que el orden jurídico le fija a la libertad de expresión se encuentra plasmado en la legislación penal, tal el caso de los arts. 109 y ss. CP (delitos contra el honor), 209 y 213 (delitos contra el orden público), o art 1, ley 23.592.

**X.** Al no estar en esta causa en juego un abuso en el ejercicio de un derecho, que pueda entonces ser tipificado como delito o contravención, es preciso analizar la aplicación al caso de la disposición de derecho civil utilizada para fundamentar la sentencia en crisis: el art. 1071 bis, CC. Comparto el análisis del Gobierno en su recurso: esta disposición nada tiene que ver con el caso.

En el orden jurídico argentino, el derecho a la intimidad recibe consagración en el art. 19, CN, además de numerosos tratados internacionales con jerarquía constitucional (Pacto de San José de Costa Rica, art. 11; Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, art. 17; Convención de los Derechos del Niño, art. 16, entre otros). También la Constitución local reconoce expresamente "*El derecho a la privacidad, intimidad y confidencialidad como parte inviolable de la dignidad humana*" (art. 12., inc. 3).

Asimismo, y ya a nivel infraconstitucional, el artículo 1071 bis del Código

# » arteBA2005

## 14 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

**20 AL 25 DE MAYO**

**PABELLÓN A (AZUL) DE LA RURAL DE PALERMO**

**INAUGURACIÓN OFICIAL, POR INVITACIÓN:**

**19 DE MAYO A LAS 19.00 HORAS.**

- Grandes maestros y artistas contemporáneos
- Galerias de arte argentinas y extranjeras
- Art dealers
- Barrio Joven – espacios emergentes
  
- Coleccionismo nacional e internacional
- Programa arteBA de Matching Funds para museos patrocinado por Zurich
  
- Auditorio. Invitados: curadores y directores de museos nacionales e internacionales
  
- Premio arteBA – Petrobras de Artes Visuales
- Proyecto Alto Paraná – Programa Educativo de Artes Visuales
- Premio Chandon
  
- Chill Outs
- Librería
- Resto – Bar
- Visitas Guiadas

**WWW.ARTEBA.COM**

Civil tutela ese ámbito de reserva en los siguientes términos: *“El que arbitrariamente se entrometiere en la vida ajena, publicando retratos, difundiendo correspondencia, mortificando a otros en sus costumbres o sentimientos, o perturbando de cualquier modo su intimidad, y el hecho no fuere un delito penal, será obligado a cesar en tales actividades, si antes no hubieren cesado, y a pagar una indemnización que fijará equitativamente el juez, de acuerdo con las circunstancias; además, podrá éste, a pedido del agraviado, ordenar la publicación de la sentencia en un diario o periódico del lugar, si esta medida fuese procedente para una adecuada reparación”*.

Ahora bien, la aplicación de esa normativa se encuentra supeditada, lógicamente, a la existencia de un ataque a la esfera de intimidad de los sujetos, lo que requiere establecer en forma previa el contenido de ese ámbito de reserva.

Enseña la doctrina que la intimidad es el ámbito comúnmente reservado de la vida, de las acciones y de los sentimientos, creencias y afectaciones de un individuo o de una familia. De allí que el derecho a la intimidad sea el que garantiza a su titular el desenvolvimiento de su vida y de su conducta dentro de aquel ámbito privado, sin injerencias ni intromisiones que puedan provenir de la autoridad o de terceros, y en tanto dicha conducta no ofenda al orden público y a la moral pública, ni perjudique a otras personas (Rivera, Julio C., “Instituciones de derecho civil. Parte general”, Abeledo-Perrot, Buenos Aires, 2000, t. II, p. 86/87). En sentido concordante lo define Cifuentes como el derecho personalísimo que permite sustraer a la persona de la publicidad o de otras turbaciones de su vida privada, el cual está limitado por las necesidades sociales y los intereses públicos (Cifuentes, Santos, “El derecho a la intimidad”, ED, 57-832).

De modo que no resulta suficiente, a los efectos de la aplicación de la normativa en análisis, que el hecho que se reputa lesivo moleste o hiera la sensibilidad o las convicciones de otro u otros; si así fuera, el derecho a la intimidad podría convertirse en un peligroso instrumento para censurar críticas u opiniones ajenas que no se comparten. Por el contrario, para que se configure una lesión de la intimidad es requisito sine qua non, precisamente, que la mortificación de las costumbres o sentimientos a que hace referencia el artículo 1071 “bis” del Código Civil vulnere el ámbito de reserva cuyo contenido se acaba de describir, interfiriendo en el libre desarrollo del plan vital de los afectados.

No parece ser ésta, sin embargo -dicho esto con la provisionalidad propia de la instancia cautelar-, la situación que se presenta en autos.

En efecto, si bien los autores coinciden en general en el sentido de que dentro del concepto de intimidad se encuentran comprendidas, entre otras cosas, las creencias religiosas (Ferreira Rubio, Delia, comentario al artículo 1071 “bis” del Código Civil en Bueres, Alberto J. (dir.) - Highton, Elena I. (coord.), “Código Civil y leyes complementarias. Análisis doctrinario y jurisprudencial”, Hammurabi, Buenos Aires, 1999, t. 3ª, p. 131; Padilla, Miguel A., “Lecciones sobre derechos humanos y garantías”, Abeledo-Perrot, Buenos Aires, 1988, t. II, p. 34), ello se entiende,

como bien señala Bidart Campos, como vinculado “*con ciertos aspectos de la libertad religiosa que hacen al fuero íntimo del hombre. Fundamentalmente, se trata del contenido de la libertad religiosa conocido con el nombre de libertad de conciencia*” (Bidart Campos, Germán J., “Manual de la Constitución reformada”, Ediar, Buenos Aires, 1998, t. I, p. 524). En tal sentido lo ha entendido también la Corte Suprema de Justicia de la Nación, en la conocida causa “Ponzetti de Balbín”: “*Que en cuanto al derecho a la privacidad e intimidad su fundamento constitucional se encuentra en el art. 19 de la Constitución Nacional. En relación directa con la libertad individual protege jurídicamente un ámbito de autonomía individual constituida por los sentimientos, hábitos y costumbres, las relaciones familiares, la situación económica, las creencias religiosas; la salud mental y física y, en suma, las acciones, hechos o datos que, teniendo en cuenta las formas de vida aceptadas por la comunidad están reservadas al propio individuo y cuyo conocimiento y divulgación por los extraños significa un peligro real potencial para la intimidad*” (Fallos, 306:1892, énfasis agregado).

Así las cosas, es claro que habría violación a la intimidad -sin perjuicio de que el hecho resultare además lesivo de otros derechos- si, v.g., se divulgaran arbitrariamente las creencias religiosas de una persona, o se le impidiera profesar libremente su culto, o pretendiera imponérsele una determinada convicción religiosa en contra de su voluntad.

Pero nada de ello ocurre en el *sub lite*. La exposición organizada por el Gobierno de la Ciudad -a la que nadie se encuentra obligado a asistir- puede disgustar, irritar o incluso contrariar la sensibilidad o las creencias religiosas de quienes profesan la fe católica, pero en modo alguno les impide llevar adelante su plan vital con arreglo a los dictados de ese culto. Por el contrario, la circunstancia de que parte de la comunidad católica se haya manifestado públicamente y libremente en contra del contenido de la exposición, lo que incluyó actos de oración y expresiones religiosas varias frente al lugar en el que ella se desarrolla es la mejor prueba de que la libertad de conciencia no se ha visto afectada ni restringida por la muestra en cuestión.

Por consiguiente y sin perjuicio de lo que se agrega a continuación, no hallándose comprometido *prima facie* el ámbito de intimidad de las personas, resulta erróneo deducir la existencia de una violación a ese derecho de la sola circunstancia de que la muestra pueda molestar los sentimientos religiosos de parte de la comunidad.

**XI.** De lo expuesto ya queda en claro que no se alegan en el caso conductas tipificadas como delito o contravención y que, paralelamente, no hay violación del derecho a la intimidad, de conformidad a la legislación civil. Dicho lo anterior, corresponde examinar con mayor atención los derechos invocados por la amparista (art. 14, CN, arts. 10, 11 y 12, CCBA y art. 12, inc. 3, CADH).

El art. 14, CN, en su parte pertinente, declara que los habitantes de la Nación gozan del derecho de profesar libremente el culto. Complementariamente, el art. 10, CCBA declara que en la Ciudad rigen todos los

derechos postulados por la Constitución Nacional.

El art. 12, CCBA, en su inc. 4 garantiza *“El principio de inviolabilidad de la libertad religiosa y de conciencia. A nadie se le puede requerir declaración alguna sobre sus creencias religiosas, su opinión política o cualquier otra información reservada a su ámbito privado o de conciencia”*.

Por su parte, el art. 12, CADH en un mismo artículo protege tanto la libertad de conciencia como de religión. Cito a continuación los tres primeros incisos: *“1. Toda persona tiene derecho a la libertad de conciencia y de religión. Este derecho implica la libertad de conservar su religión o sus creencias, o de cambiar de religión o de creencias, así como la libertad de profesar y divulgar su religión o sus creencias, individual o colectivamente, tanto en público como en privado. 2. Nadie puede ser objeto de medidas restrictivas que puedan menoscabar la libertad de conservar su religión o sus creencias o de cambiar de religión o de creencias. 3. La libertad de manifestar la propia religión y las propias creencias está sujeta únicamente a las limitaciones prescriptas por la ley y que sean necesarias para proteger la seguridad, el orden, la salud o la moral públicas o los derechos o libertades de los demás”*.

Tal como destaca Gelli en su comentario al texto constitucional: *“El art. 14 reconoce el derecho de profesar libremente el culto al que se pertenece. Es decir, en su aspecto positivo, el derecho de realizar todos los actos externos de reverencia, homenaje, veneración y participación en la libertad religiosa y en su aspecto negativo, el derecho a no ser obligado a compartir ceremonias religiosas de cualquier credo y a que la no pertenencia religiosa tenga algún efecto jurídico discriminatorio”*. Luego agrega (para conjugar las libertades de conciencia y de culto): *“Sin embargo, la libertad religiosa y de culto, en el texto de la Constitución, se complementa y amplía con la libertad de conciencia amparada por el principio de privacidad, consagrado en el art. 19 de la Constitución Nacional”* (“Constitución de la Nación Argentina. Comentada y concordada”, La Ley, 2001, comentario al art. 14).

Como ya se destacó, el sistema constitucional protege, como bien jurídico básico, la autonomía personal, y ésta incluye la posibilidad de escoger libremente las creencias sin coacción por parte de terceros (libertad de conciencia) y, luego, la posibilidad de plasmar en la realidad de la vida aquellas creencias. Es decir, la protección de la autonomía individual deriva en la postulación de las libertades de conciencia y, luego, de culto (ver, en general, Santiago Nino, “Ética y derechos humanos”, Astrea, 1989).

Paralelamente, se encuentran las reglas referidas a la igualdad, en la medida que nadie puede ser objeto de discriminación como consecuencia de sus creencias (arts. 16, CN; 11, CCBA y concordantes de tratados internacionales).

**XII.** De la lectura de la propia demanda no se advierte qué relación hay entre la muestra organizada por el Centro Cultural de la Ciudad y la libertad de conciencia y el derecho de profesar libremente el culto.

La actividad cultural de la Ciudad (toda, no sólo la aquí examinada) en



nada afecta el derecho de cada persona a escoger sus creencias, religiosas, estéticas o de cualquier otro tipo. A nadie se lo obliga a aceptar una creencia, idea o opinión. El Gobierno no impone aceptar los criterios estéticos de las muestras artísticas que realiza. Basta considerar la oferta cultural del Gobierno a través de los diferentes años y organismos culturales (teatros, museos, centros culturales, etc.) para apreciar la pluralidad y diversidad de posiciones y actitudes estéticas que dicha oferta plasma. Así, por ejemplo, no puede entenderse que haber incluido en la programación del Teatro Colón durante el año 2002 una obra con texto de Paul Claudel implique, de por sí, imponer creencias católicas en los espectadores (“Juana de Arco en la Hoguera”, edición a cargo de Ángel Battistessa, publicada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, luego del estreno argentino del oratorio en el Teatro Colón en 1947). Lo mismo se puede predicar de este caso. Por supuesto, si toda la actividad cultural del Gobierno sólo incluyera cierto tipo de arte, sí podría pensarse que se está, al menos oblicuamente, ante una forma de imponer ciertas visiones o creencias y, a la vez, ante una discriminación. Pero no es eso lo que se denuncia, ni siquiera es lo que efectivamente sucede.

Además de no afectarse la libertad de conciencia, tampoco se encuentra *prima facie* lesionada la libertad de cultos.

La existencia de una expresión cultural de la Ciudad no afecta el ejercicio de cada culto religioso. No hay nada en la muestra que afecte de forma directa al ejercicio del culto católico. Se trata, como se ve, de una invocación abstracta, que no tiene relación directa con el caso. El punto además debiera probarse, es decir, se debe indicar que tal o cual expresión artística de la muestra causa tal o cual hecho que interfiere de forma concreta en el ejercicio de las prácticas legítimas de la religión.

Tampoco se observa en el caso que la realización de la muestra importe una distinción ilegítima con respecto a una determinada religión. Es indudable que León Ferrari tiene una clara posición estético-política crítica con respecto a la religión católica, pero de ahí no se deduce de forma automática y lineal que el Gobierno, al organizar la muestra, discrimine a los miembros de dicha religión. Otra vez juega aquí la distinción antes efectuada, pues podría eventualmente ser diferente la situación si toda la actividad cultural estuviera concentrada en una única dirección (sólo exponen artistas críticos o sólo los pintores surrealistas o sólo los figurativos, etc.), circunstancia que no ha sido alegada.

**XIII.** Descartadas en principio las supuestas lesiones a la libertad de conciencia, a la libertad de cultos y a la igualdad -ver ítems a) y b) del punto II, “Objeto”, de la demanda-, que se suman a la falta de violación de las leyes penal y contravencional (cfr. reconocimiento ya citado) y al art. 1071 bis del código civil, sólo quedan en pie las referencias del amparista a que se han transgredido en el caso las limitaciones al derecho de manifestar las propias creencias (en el caso: las creencias vehiculizadas por la muestra), que son necesarias para proteger la seguridad, el orden, la salud o la moral públicas. Esto significa que ya no es un derecho

lesionado lo que estaría en juego, sino la existencia de una actividad que afectaría el orden y la moral públicas.

En cuanto a la moral pública, se trata, claro está, de un concepto jurídico indeterminado, que debe apreciarse con suma prudencia, pues no puede ser invocado para limitar indebidamente los planes de vida ajenos que nos molestan (planes de vida protegidos de acuerdo al art. 19, CN) o para limitar la actividad estatal que no compartimos.

Tal como señala Joaquín V. González al comentar el art. 19, *“El orden y la moral públicas están resguardados por leyes, reglamentos y ordenanzas que proceden de los respectivos poderes a los que el pueblo ha distribuido su soberanía”* (“Manual de la Constitución Argentina”, Estrada, p. 111). No advierto, en rigor, cuál es el ámbito de la moral pública, luego de sustraer las conductas tipificadas como ilícitas (derecho penal, contravencional, y sancionador administrativo en general) y las interferencias a los ámbitos de los derechos protegidos.

Una conducta que no es ilícita y que no lesiona un derecho es una conducta permitida. De igual manera, una actividad estatal que no es ilícita, que es acorde al orden jurídico administrativo (legal y reglamentario) y que no lesiona derechos, también es un accionar legítimo.

En otros términos: si la obra de León Ferrari no es un medio para incurrir en un ilícito (como es el caso), ni para lesionar derechos (como es el caso), es el resultado de una conducta permitida, y por ello lícita y protegida por el orden jurídico (todo lo no prohibido se encuentra permitido). Paralelamente, si el Gobierno, al organizar la muestra, no incurre en un ilícito (como es el caso), actúa de acuerdo al orden legal y reglamentario administrativo (nada se alegó de negativo al respecto), y no lesiona derechos (como es el caso), es un accionar estatal legítimo.

Es indudable que las creencias y obras de los otros pueden ser diferentes de las propias (eso es lo habitual), pero esa diversidad es la protegida en un Estado de Derecho al otorgar el derecho a escoger las creencias y desarrollar en consecuencia un plan de vida (art. 19, CN). Dicho derecho es relativo (cfr. art. 14, CN) y reglamentable (bajo el límite de la razonabilidad, cfr. art. 28, CN), pero dichas limitaciones surgen del propio orden jurídico de forma específica, no por remisión a juicios genéricos basados en el concepto de moral pública.

En cuanto a la seguridad, la muestra en sí misma no afecta la seguridad pública, más allá de la existencia de comportamientos que, basados en la intolerancia ante las creencias de otros, se traduzcan en agresiones a la obra, circunstancia que se pudo verificar en la inspección ocular, al apreciarse obras destruidas, que ahora son un testimonio de la violencia. Pero no puede admitirse que la existencia de actos de violencia contra una muestra artística justifiquen su clausura. Sólo una sociedad articulada alrededor del miedo podría imaginar una solución de ese tipo, ya que implicaría la renuncia a ejercer la libertad ante el poder arbitrario de aquellos que atentan contra ella.

Es por estas razones que no comparto las ideas contenidas en la sentencia que dispuso la clausura referidas a la *“paz social, ostensiblemente alterada”*. Si esta expresión se refiere al debate público hoy existente, es

claro que nunca un debate entre creencias implica una alteración de la paz social (todo lo contrario: el debate revitaliza la democracia). Si, en cambio, intenta aludir a las agresiones sufridas por las obras (e indirectamente dirigidas, por ello, tanto al artista que las hizo, al Gobierno que las expone, como al público que las contempla), no es mediante la clausura de la muestra que se conserva el orden, sino por medio de la aplicación de la ley, la educación y el ejercicio mismo de la libertad.

**XIV.** El análisis que antecede permite analizar con mayor precisión la idea central que vertebra la demanda y el pedido cautelar: la herida a los sentimientos religiosos de los miembros de la asociación actora.

Es importante el desarrollo anterior porque a mi juicio es claro que, de existir dicha acción de herir, no se ha alegado y/o no se ha logrado argumentar adecuadamente para demostrar que: a) pueda tipificarse en términos penales o contravencionales, b) sea reprobable en los términos de la ley civil (art. 1071 bis), c) hubiese derivado en la lesión a un derecho o libertad protegida por las constituciones federal y de la Ciudad, o d) hubiera implicado, por último, una alteración de la moral o la seguridad públicas.

De esto se infiere, a mi entender (y en el limitado ámbito del análisis jurídico cautelar), que la afectación de los sentimientos alegada forma parte de las molestias que se deben tolerar al convivir en un Estado de Derecho, donde se protege la libertad de expresión y cuyo ejercicio puede derivar en la existencia de expresiones artísticas que afecten nuestra sensibilidad.

**XV.** Previo a desarrollar este punto entiendo pertinente hacer una aclaración central.

La asociación actora no pretende representar a la totalidad de los miembros de una religión. De hecho, como lo muestra el debate público suscitado, hay creyentes que no coinciden con ella y que, por ende, o no sienten herido su sentimiento religioso o, si efectivamente se sienten mortificados, no consideran que se está ante una actividad que deba ser prohibida.

Esta situación no debe sorprender en la medida que la comunidad católica es amplia y prosperan en ella diversas corrientes, cada una con sus matices y peculiaridades. Dichas distinciones también se perciben al momento de juzgar el derecho vigente, en la medida que no todos los que comparten una creencia religiosa tienen una opinión idéntica sobre el orden jurídico o, si se quiere, sobre las actividades o políticas públicas de los Estados y los gobiernos.

Es por eso que no pueden admitirse juicios genéricos como los contenidos en la sentencia recurrida, así cuando se expresa que la mayoría de los habitantes del país profesan el culto católico o que la sociedad vive con la sensación de un sentimiento religioso lesionado.

La existencia de una mayoría católica no implica, de suyo, la existencia automática de una identidad en las ideas, juicios y sentimientos concretos de esa mayoría (me remito, sobre el punto, a las concisas reflexiones

de Ramón Alcalde publicadas en el primer número de la Revista Con-torno, de 1957, donde analiza el significado concreto de la expresión “*la innegable y absoluta mayoría católica del país*”, texto que ahora puede consultarse en “Estudios críticos de poética y política”, Editorial Conje-tural, 1996, páginas 351/353).

Por otra parte, las decisiones judiciales deben basarse en interpretacio-nes racionales de los textos que expresan el derecho positivo del Esta-do, y no en las eventuales sensaciones de la sociedad.

Estas consideraciones se justifican a fin de disipar el equívoco, suscita-do por la sentencia en crisis, de creer que en este expediente hay un li-tigio entre el conjunto de la comunidad católica y el Gobierno de la Ciu-dad. Se ve que la cuestión exige la máxima prudencia, pues no resulta sensato que la institución judicial, que tiene por fin resolver de forma jus-ta los conflictos mediante la aplicación del derecho vigente, cree la apa-riencia de una antinomia social allí donde no existe.

**XVI.** Llegados a esta altura de los razonamientos es preciso considerar el derecho que ha ejercido el artista (libertad de expresión) y la potestad que ha ejercido el Gobierno (ejecutar la política cultural).

En el sistema constitucional argentino hay una amplia protección de la libertad de expresión, que a su vez ha suscitado una variada experien-cia en el ámbito de la jurisprudencia (un análisis claro de diversas situa-ciones, así como de la jurisprudencia argentina y norteamericana, pue-de verse en Enrique Bianchi y Tomás Gullco, “El derecho a la libre ex-presión. Análisis de fallos nacionales y extranjeros”, Editora Platense, 1997; una visión dogmática de carácter sistemático la presentan Gre-gorio Badeni, “Tratado de la libertad de expresión”, Lexis Nexis, 2002 y Carlos Fayt, “La omnipotencia de la prensa”, La Ley, 1994; una visión sintética la aporta Carlos Nino en su texto ya clásico, “Fundamentos de derecho constitucional”, Astrea, 1992, p. 260 y siguientes).

Me remito, en cuanto al derecho positivo, al art. 14, CN, al art. 12, inc. 2, CCBA y a las diferentes disposiciones de los tratados internacionales constitucionalizados, fundamentalmente al art. 13, CADH, que en el pró-ximo punto se cita.

**XVII.** La libertad de expresión es uno de los derechos centrales de nues-tro sistema constitucional. Ella es considerada uno de los aspectos fun-damentales del orden político, y una de las bases de la democracia de-liberativa y pluralista, al punto que ha sido calificada, en el derecho constitucional comparado, como un valor preferente. Esto conduce a evaluar con sumo cuidado sus restricciones, en la medida que exceder-se en su reglamentación trae efectos negativos que se extienden a todo el sistema político. Sin libertad de expresión no se puede concebir el de-bate, la participación, la actuación de los partidos políticos, o la crítica al gobierno y a los representantes. No se trata sólo de un derecho indi-vidual que merece protegerse, sino de un derecho que tiene implican-cias políticas y sociales dilatadas. De ahí la dificultad de encuadrarlo en las clasificaciones habituales, ya que se trata de un derecho civil que hace

a la autonomía de la voluntad individual (no puede escogerse y materializarse un plan de vida sin libertad de expresión), pero también de un derecho político imprescindible para el autogobierno del pueblo (democracia) y la práctica institucional deliberativa (república).

Por supuesto, dicho derecho no es absoluto, de forma que, por ejemplo, *“no pueden quedar impunes las publicaciones (...) tendientes a excitar la rebelión y la guerra civil, o afectan la reputación de particulares”* (Fallos: 119:231), tampoco *“exime de responsabilidad al abuso y delito en que se incurra por este medio”*. También especifica la Corte que la libertad de expresión no implica *“la impunidad de quien utiliza la prensa como un medio para cometer delitos comunes previstos en el Código Penal”* (Fallos: 293:560).

Estos aspectos se encuentran en definitiva sintetizados en el art. 13, CADH (que a su vez fue interpretado por la Corte Interamericana en su OC 5/85 y en la sentencia dictada en el caso “Olmedo Bustos y otros c. Chile”), en cuanto dispone: *“1. Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística o por cualquier otro procedimiento de su elección. 2. El ejercicio del derecho previsto en el inciso precedente no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley y ser necesarias para asegurar a) el respeto a los derechos o a la reputación de los demás, o b) la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud o la moral públicas. 3. No se puede restringir el derecho de expresión por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares de papel para periódicos, de frecuencias radioeléctricas, o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios encaminados a impedir la comunicación y la circulación de ideas y opiniones. 4. Los espectáculos públicos pueden ser sometidos por la ley a censura previa con el exclusivo objeto de regular el acceso a ellos para la protección moral de la infancia y la adolescencia, sin perjuicio de lo establecido en el inciso 2. 5. Está prohibida por la ley toda propaganda en favor de la guerra y toda apología del odio nacional, racial o religioso que constituyan incitaciones a la violencia o cualquiera otra acción ilegal similar contra cualquier persona o grupo de personas, por ningún motivo, inclusive los de raza, color, religión, idioma u origen nacional”*.

Es decir: la libertad de expresión es un derecho muy amplio, fundamental en el Estado de Derecho, se encuentra prohibida la censura y, ante los eventuales abusos, juega la responsabilidad civil o penal ulterior.

**XVIII.** En este caso se presenta una faz muy peculiar del ejercicio de la libertad de expresión: la actividad artística. Si bien el arte se encuentra comprendido en las disposiciones generales sobre libertad de expresión (ver sobre el punto la reseña efectuada por el Dr. Petracchi en Fallos: 306:1892, considerando 5°, fallo ya citado), él debe ser objeto de reflexiones particulares.

No cabe duda de que una de las facetas de la actividad artística es su dimensión crítica. El arte es un medio de crítica en múltiples sentidos. Es (o puede ser) crítica de las costumbres y de los hábitos. Téngase en cuenta, por ejemplo, los clásicos estudios de la teoría literaria formalista de inicios del siglo pasado, desarrollada por autores como Shlovski, para quien el arte es un medio para romper las formas automatizadas de la percepción (por eso se refiere a Aristóteles, para quien, según se destaca, *“el arte debe tener un carácter extraño, sorprendente”*, cfr. “El arte como artificio”, ensayo incluido en “Teoría de los formalistas rusos”, siglo xxi editores, 1997, p. 69, edición preparada y presentada por Tzvetan Todorov).

El arte es también crítica de las ideas arraigadas, de las creencias (mayoritarias o minoritarias) y, en otro nivel, de las situaciones políticas y sociales. De hecho, hay teorías estéticas para las cuales, ante las características dolorosas de la realidad existente, es parte ineludible del arte la dimensión crítica. Es por eso que, por ejemplo, Adorno cita el siguiente texto de Brecht, sin duda elocuente: *“¿Qué tiempos son estos, donde / hablar de los árboles es casi delito / porque ello es callar muchos horrores”* (“Teoría Estética”, Hyspamérica, 1983, p. 60).

Desde el punto de vista del orden jurídico, la libertad de expresión artística debe considerar esta situación y proteger al arte crítico y si es crítico no puede obviarse que es molesto, irritante o provocador. Es en el respeto de la libertad de esa forma de arte cuando una sociedad democrática prueba qué valor le otorga a la libertad de expresión artística. Allí se verifica la genuina tolerancia, que lleva a soportar la existencia de una obra artística que molesta, que irrita, que perturba o que desagrada.

**XIX.** Lejos de ser un aspecto marginal del arte, hay que reconocer que, al menos en el arte moderno y contemporáneo, su faz crítica o provocadora es uno de los motores para su desarrollo. Y en esa crítica juega también un papel de envergadura la visión polémica que el arte entabla con las creencias religiosas, morales, sociales o políticas.

Basta considerar, por ejemplo, los textos decisivos de la modernidad poética (“Las flores del mal”, de Charles Baudelaire; “Una temporada en el infierno”; de Arthur Rimbaud; “Los cantos de Maldoror”, de Lautremont o, en este siglo, el “Van Gogh” de Antonin Artaud) para advertir dicha cualidad del arte. Tampoco puede obviarse el carácter polémico y provocador de la literatura nacional, desde “El matadero” de Esteban Echeverría, hasta “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, “El fiord” de Lamborghini o “El frasquito”, de Luis Gusmán (texto éste que, según relata su autor en el prólogo de una de sus últimas ediciones -Alfaguara, 1996-, fue objeto de censura en los años setenta).

Hago estas rápidas referencias de obras ya clásicas y suficientemente conocidas para destacar que una obra como la de León Ferrari se enmarca en una larga tradición, que ya forma parte esencial de nuestro mundo moderno y para la cual es medular la relación compleja, provocadora y polémica con las creencias más arraigadas o difundidas.

**XX.** Ante la dimensión crítica del arte es posible una diversidad de reac-

ciones emocionales e intelectuales, pero ninguna justifica impedir la expresión artística del otro. Cuando se prohíbe dicha expresión se entra al ámbito de la censura, que no es más que una forma de violentar la libertad de conciencia y, en definitiva, de imponer al otro una creencia, una idea o un valor.

En este caso, dadas las exclusiones indicadas en los puntos precedentes (no hay alegación de un ilícito, no hay invasión de la intimidad, no hay lesión a derechos, no hay lesión a la moral y seguridad públicas), coincido con la Procuración de la Ciudad cuando expresa que se está en presencia de un acto de censura judicial.

Se verifica en la causa una situación en extremo singular, pues a la falta de verosimilitud del derecho invocado, se le suma la lesión del derecho generada por el dictado de la medida cautelar. Es decir: la medida cautelar, sobre la base de un derecho que, en este limitado análisis preliminar, se muestra sin verosimilitud, lleva a lesionar derechos de terceros (el derecho de un artista a exponer su obra y el del público a contemplarla) y a perturbar la actividad pública del Gobierno local.

La censura que el sistema constitucional racionalmente interpretado prohíbe es tanto la previa como la posterior. Como señala Badeni, el concepto de censura, en el sistema constitucional "es *sumamente amplio y genérico*. Abarca toda forma de control o restricción, tanto anterior como posterior a la emisión del pensamiento, e incluye a las imposiciones ideológicas generadoras de sanciones motivadas en su incumplimiento. Es que la censura fue, es y será el instrumento más denigrante para desconocer la libertad de expresión y las más audaces obras del intelecto humano" (obra citada, página 215 y siguientes, capítulo referido a la censura). Es preciso, más allá de la letra del texto constitucional, efectuar una lectura que asegure la libertad de expresión, objetivo que se logra, como indica Badeni, al considerar como censura las prohibiciones, o restricciones tanto anteriores como posteriores a la emisión del pensamiento.

**XXI.** Que se presente una situación de censura de una exposición de León Ferrari organizada en el año 2004 por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires es un hecho tristemente significativo, que perjudica el interés público. Para que quede claro el fundamento jurídico de este voto entiendo apropiado considerar, de forma sumaria, una obra en particular de esta muestra, la primera de las individualizadas por la amparista en su demanda: "1) *En el centro del local hay colgado un avión de guerra que sirve de soporte a un Cristo crucificado*". La obra se titula "La civilización occidental y cristiana", está hecha de plástico, óleo y yeso, y data de 1966.

Según se relata en una documentada historia del arte argentino, en 1965, Romero Brest invita a León Ferrari a participar en el Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella. Mientras que se esperaba que Ferrari enviara una obra del estilo de las que había hecho hasta entonces (escrituras, grafismos o esculturas con alambres), él envió esta obra (Andrea Giunta, "Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en

los años sesenta”, Paidós, 2001, p. 351). Su título, en dichos años, coincidía con frases hechas del autoritarismo argentino. Así, por ejemplo, cabe recordar que entre los “objetivos políticos” de la autodenominada “Revolución Argentina” se encontraba el de “Promover la consolidación de una cultura nacional inspirada esencialmente en las tradiciones del país, pero abierta a las expresiones universales propias de la civilización cristiana occidental de la que es integrante” (Andrés Avellaneda, “Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983/1”, CEAL, 1986, p. 78, donde también se refiere la censura de la ópera “Bomarzo” y el proceso judicial que derivó en la censura de un texto ahora juzgado central de la literatura argentina del siglo pasado, “Nanina”, de Germán García, ver p. 102; sobre la época y sobre su constitución cultural, me remito al ilustrativo texto de Tomás Abraham, “Historias de la Argentina deseada”, Sudamericana, 1995).

El hecho para destacar es que la obra no llegó a exponerse (p. 354). Es decir que, en definitiva, actuó allí una actitud de autocensura de los entonces organizadores del Premio, situación a la que se es proclive en una sociedad basada más en el miedo que en la tolerancia, más en la violencia que en el respeto.

La historia de esta obra echa luz sobre la importancia simbólico-cultural de la muestra organizada por el Gobierno de la Ciudad, que posibilita exponer una obra en su origen censurada. Mientras que la decisión de las autoridades administrativas de la Ciudad que ejecutan la política cultural porteña muestra el arraigo de las convicciones democráticas, la necesidad de proteger el arte crítico y la realidad concreta de la tolerancia (no como valor ideal sino como práctica de gobierno), la orden judicial de censurar la exposición nos retrotrae a un pasado que es nuestra obligación, tanto como ciudadanos como funcionarios del Estado, impedir que vuelva a ocurrir.

Quiero decir: veo, dentro de este acotado examen jurídico, la existencia de un interés público en mantener abierta la exposición de León Ferrari, en la medida que es un interés esencial del Estado local mantener viva la memoria sobre las injusticias del pasado, memoria que resulta indispensable para evitar su futura repetición. Y me ha bastado tomar conocimiento de la historia cultural de una de las principales piezas expuestas para apreciar, dada la larga y oscura historia de la censura artística en la Argentina, la dimensión simbólica de la decisión del Gobierno de efectuar esta muestra retrospectiva.

**XXII.** Esta obra que estoy sumariamente considerando me suscita una segunda reflexión. Al conversar con personas que conocen la escultura, percibí la existencia de diversas interpretaciones, que difieren de la lectura del propio artista. Mientras que para León Ferrari la escultura expresa, a su juicio (o según su intención), la realidad mortífera de “la civilización occidental y cristiana” (la guerra, la represión, la opresión y la muerte dada al otro), ella puede verse, en cambio, como una crítica cristiana a la civilización actual, o a los aspectos mortíferos (y crueles) de la sociedad. Según esta lectura, es Jesús mismo el que es una y otra vez



crucificado por las acciones crueles de hoy. Allí cuando una avión ataca con crueldad la vida humana, allí está Jesús sufriendo una crucifixión. Esta lectura, suscitada por la obra misma, muestra algo tal vez paradójico, pero que un poco de reposada reflexión puede llegar a considerar evidente: la escultura “La civilización occidental y cristiana” podría verse como expresión de los valores cristianos de paz, de piedad por el otro, de amor y de rechazo de la violencia y la crueldad. Se estaría ante una crítica cristiana a la sociedad actual, que en general se dice cristiana, pero que quizás, según esta visión, lo sea menos de lo que pretende. También debo decir que al ver la escultura (y luego de observar un grafismo basado en poemas de Borges) me vino a la mente uno de los últimos poemas del propio Borges, “Cristo en la Cruz”, donde se discurre sobre la crucifixión. El poema concluye de esta forma: “*¿De qué puede servirme que aquel hombre / haya sufrido, si yo sufro ahora*” (Jorge Luis Borges, “Obras completas III 1975-1985”, Emecé, 1991, p. 457). Quiero decir: la obra de Ferrari puede ser un testimonio sobre el sufrimiento humano (y sobre el sufrimiento de Dios devenido hombre). Y en esta línea interpretativa, o de pronto, diría yo, la escultura deviene enigmática. Esto es por cierto sorprendente (porque sorprende cómo deviene enigmática una obra excesivamente sumergida en su pretendido mensaje), pero deja de serlo en la medida que se trata de una obra de arte y, como tal, o por ser tal, tiene un inevitable espesor de enigma. Como señala Adorno, en el texto citado, página 162: “*Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan*”.

**XXIII.** Estas últimas reflexiones, que tienen su punto de partida en la escultura de Ferrari, revelan una cualidad del arte: su ambigüedad. Una obra es susceptible de diversas lecturas, de variadas interpretaciones. Ella no dice algo claramente determinado, sino que expresa una multiplicidad de sentidos. Por eso tampoco una obra de arte suscita sentimientos unívocos, es una multitud de sensaciones, impresiones y sentimientos los que genera en el espectador, emociones que, a la vez, no pueden desligarse de aspectos cognitivos, de ideas o pensamientos, también diversos.

De aquí dos consecuencias. Resulta demasiado simplificador vincular a una obra artística la generación de un único sentimiento en el espectador, así “la mortificación” o “el sentirse herido”. Como lo prueba lo dicho anteriormente, una obra como “La civilización occidental y cristiana” suscita una pluralidad de ideas y sentimientos, algunos de ellos, incluso, propios del cristianismo. Es por ello que no toda persona con sentimientos religiosos se ha sentido herida por contemplarla (o en otros términos: el hecho de profesar una religión no implica, de forma lineal, una única lectura y una interpretación predeterminada de esta obra).

En segundo lugar, la intención y lectura del autor es una entre otras, que tiene su relevancia (desde ya: quienquiera estudiar la obra de Ferrari o de cualquier otro artista, debiera conocer las tesis que sobre el arte en

general y sobre sus obras en particular tiene Ferrari o el artista estudiado), pero que no es dicha intención “la clave” de la obra. Y es que siempre un artista dice más de lo quiere decir e, incluso, otra cosa de la quiso decir (se trata, claro, de un lugar común de la crítica artística y de la filosofía contemporánea; remito a la ya clásica conferencia de Foucault, que relativiza el lugar del autor de un texto o de una obra en general, “¿Qué es un autor?”, conferencia que puede verse en “Dits écrits 1954-1988”, Gallimard, 1994, p. 789, texto número 69).

**XXIV.** Lo dicho nos lleva a ver la paradoja de detectar cómo un artista que, en sus tesis o manifiestos, se declara hereje o blasfemo (términos que en la demanda se refieren como indicios para evaluar la muestra), puede crear obras susceptibles de ser interpretadas en términos religiosos. Debo decir que esta situación no es tan extraña. Doy como rápido pero significativo ejemplo la interpretación que hace Gadamer de un poema, “Tenebrae”, de Paul Celan. En dicho poema hay un verso que dice “Reza, Señor / rézanos, / estamos cerca”. Ante él la pregunta del intérprete es nítida: “*El poema representa un reto. ¿Cómo hay que entenderlo? ¿Es un poema blasfemo o cristiano? ¿No es blasfemo que el poema diga claramente a Jesús agonizante: No es a Dios, que te ha abandonado, a quien tienes que rezarle, sino a nosotros?*”. Luego de diversos análisis Gadamer señala: “*Y ahora vuelvo a formular la pregunta del principio. ¿Es esto blasfemia? Aunque hay que guardarse mucho de atribuir a un enunciado poético una univocidad que no tiene, hay que decir que el aspecto de blasfemia que presenta el conjunto se transforma en casi todo lo contrario*” (ver Hans-Georg Gadamer, “Sentido y ocultación de sentido en Paul Celan”, ensayo incluido en “Poema y diálogo. Ensayos sobre los poemas alemanes más significativos del siglos XX”, Gedisa, 1993, p. 118).

**XXV.** Por supuesto, la ambigüedad de la obra de Ferrari también es posible como consecuencia de la riqueza del propio cristianismo, cuya historia y enseñanza no pueden reducirse a una visión monolítica, uniforme y única. Si bien en los textos del artista (algunos de ellos figuran en el catálogo de la muestra) el cristianismo es ciertamente monolítico, son sus obras las que dicen lo contrario, al aportar el matiz que su discurso no incorpora. Desde otro ángulo puede decirse que si las obras de Ferrari pretenden enjuiciar la historia de la Iglesia desde la perspectiva de los derechos humanos, esos derechos tienen origen, al menos en parte, en la tradición intelectual y cultural del propio cristianismo (así, por ejemplo, el énfasis en la idea de igualdad, cfr. Gál I 3,23).

**XXVI.** No es cuestión aquí de analizar de forma pormenorizada cada una de las obras. Sólo me limito a destacar que, más allá de las diferentes sensaciones que generan, se trata de productos artísticos que expresan ideas que dan lugar a la reflexión del espectador.

Por lo demás, los debates y polémicas que pretenden, según el autor, suscitar las obras, son también habituales en el arte y la reflexión contemporánea. Así, por ejemplo, las obras que se reproducen en las páginas

185 a 187 del catálogo, pueden vincularse a lo dicho por Primo Levi (apéndice de 1976 a “Si esto es un hombre”, Muchnik Editores, 2002, p. 331), George Steiner (en el ensayo “El escándalo de la revelación”, incluido en la revista “Confines”, nº 1, p. 65), o Edgardo Cozarinsky (texto incluido en “El pase del testigo”, Sudamericana, 2001, p. 103) o, para no exceder las referencias, pueden verse las afinidades entre el collage de la página 179 del catálogo y las reflexiones de John Berger sobre Miguel Ángel (“El tamaño de una bolsa”, Taurus, 2004, p. 105).

**XXVII.** De todo lo expuesto se desprende que las molestias causadas a la amparista por la muestra resultan, *prima facie*, consecuencias del ejercicio de la libertad artística que deben ser toleradas y cuya prohibición implica un acto de censura.

Queda por considerar, finalmente, un argumento de la amparista, en cuanto señala que lo ilegítimo no es la exposición en sí misma, sino que ella sea organizada por el Gobierno de la Ciudad. Sobre el punto cabe destacar, en primer lugar, que si bien al solicitar la medida cautelar la amparista aclara que no estaría prohibido efectuar la muestra en un lugar privado, al contestar la apelación del Gobierno efectúa en cambio una argumentación que contradice lo anterior, al decirse que resulta indiferente que no sea obligatorio asistir a la muestra, pues “el insulto está ahí”. Resultaría entonces que si las obras son en sí mismas hirientes, es independiente el lugar en el cual se encuentren (incluso sería hiriente su reproducción en un periódico).

Dado que las obras son el resultado lícito del ejercicio de la libertad de expresión, ellas pueden ser expuestas en lugares públicos o privados. Y nada impide que sus reproducciones sean editadas bajo la forma de libro (así el catálogo) o que, como ha sucedido en estos días, ellas figuren en medios de prensa de difusión masiva y nacional (vía que de forma paradójica ha permitido reproducir, incluso más allá del ámbito de la Ciudad, obras que al momento de editarse los periódicos se encontraba prohibido observar en su formato original).

**XXVIII.** El Gobierno de la Ciudad debe ajustar su política cultural a lo dispuesto por la Constitución local, que dispone, cfr. art 32: “*La ciudad distingue y promueve todas las actividades creadoras. Garantiza la democracia cultural; asegura la libre expresión artística y prohíbe toda censura; facilita el acceso a los bienes culturales; fomenta el desarrollo de las industrias culturales del país; propicia el intercambio; ejerce la defensa activa del idioma nacional; crea y preserva espacios; propicia la superación de las barreras comunicacionales; impulsa la formación artística y artesanal; promueve la capacitación profesional de los agentes culturales; procura la calidad y jerarquía de las producciones artísticas e incentiva la actividad de los artistas nacionales; protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones. Esta Constitución garantiza la preservación, recuperación y di-*

*fusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios”.*

Esta disposición plasma la voluntad del constituyente local de valorar en forma positiva la actividad artística y creadora. No se trata sólo de una actividad lícita, que pueden realizar los habitantes, sino de una labor que la Ciudad “*distingue y promueve*”. Para la concepción moderna de la democracia que sustenta a la Constitución local es un aspecto esencial la promoción artística. De ahí la importancia que tiene en el ámbito porteño la política cultural, con su red de museos, bibliotecas, centros culturales y órganos administrativos de fomento y promoción.

En la realización de dicha política constitucional debe actuar de forma pluralista, acogiendo la diversidad estética y sin incurrir en discriminación. De tal forma, el art. 32, CCBA, articula un sistema de política cultural que está basado en la prohibición de la censura, en el respeto de la libertad creadora y en la diversidad estética (éste es el “sistema liberal” de regulación jurídica del arte, cfr. lo expuesto, para el ámbito norteamericano, por Arthur Danto, en su ensayo “Censura y subvención en el dominio de las artes”, incluido en “Après la fin de l’art”, Seuil, 1996, p. 221, donde se refiere al *National Endowment for the arts* y a debates suscitados por las conocidas obras de Mapplethorpe y Serrano).

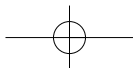
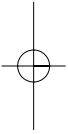
Esto significa que en esa diversidad estética pueda estar legítimamente incluido el arte crítico, provocador o que hiera la sensibilidad de algunas personas. En otros términos, la actividad artística no es un elemento accidental de la forma política diseñada por el constituyente local, sino un elemento básico de su adecuado funcionamiento. Como señala Martyniuk, el arte “*extiende los límites de la expresión. Obliga a que se permita lo impensado, lo irrepresentable. En especial la literatura, la fotografía y el cine a lo largo de este siglo han desafiado el orden de lo narrable, la política de la visión y el derecho de la censura. Han cumplido una tarea de liberalización de conciencias, sexualidades, imaginarios y potencialidades inexistentes en formas de subjetividad no acostumbradas a experimentar con sus límites. Obligaron a que retrocedieran las trincheras del orden las prohibiciones estético-morales. Es decir que no sólo pusieron a prueba el constitucionalismo liberal, sino que le dieron -y aún le continúan dando- real y continuada efectividad*”. Y se señala más adelante, luego de recordar a John Rawls, que “*sobre esta base se puede fundar un ideal político de la ciudadanía democrática, cuyo contenido abarca, inclusive, las expresiones artísticas innovadoras, las cuales tienen derecho a exigir ser toleradas*” (en “Wittgenstenianas. Filosofía, arte y política”, Biblos, 1997, p. 78).

**XXIX.** Que el Gobierno de la Ciudad, al organizar la muestra, incluya carteles que adviertan sobre los eventuales efectos en el espectador de alguna de las obras, revela la prudencia de las autoridades administrativas. Su único objetivo es advertir al público que se está ante obras provocadoras, que pueden herir los sentimientos religiosos. Pero como ya se destacó, este efecto debe ser tolerado, más allá de que los organizadores de la muestra prevengan a las personas que no conozcan de



antemano al autor, o a su obra, a fin de que no tengan que soportar una imagen (y un mensaje) que nadie los fuerza a percibir. Es decir: el Gobierno ha dado las informaciones suficientes para efectuar una elección responsable y racional.

**XXX.** Por las razones expuestas, corresponde revocar la decisión recurrida en cuanto dispuso la clausura de la muestra examinada. Sin costas, cfr. art. 14, CCBA. Esta conclusión vuelve abstracto expedirse con respecto al recurso de apelación deducido por la parte actora con relación a la contracautela y, por lo tanto, nada cabe resolver sobre dicho aspecto.



# El infierno somos nosotros

“Todo lo que a uno le pasa es motivo para hacer cosas en el arte y yo tengo un motivo tan fuerte como es Argentina pero creo que aún no aparece una obra que le llegue.”(Ferrari)

## Xil Buffone

## Consagradas y malditas

Si es cierto que se conoce a la gente por sus obras,  
allí están en silencio...

los fierritos armando edificios sonoros

las nubes de trama

los poemas de alambre

los altos hilos...

Luego el mundo de caca, el de los maniqués y los fuegos eternos,  
la serie de juicios finales cagados por criaturas aladas.

El ala dedicada a W. Bush y las cucarachas

los estados de la infamia

los recortes de diarios de desaparecidos

los poemas urbanos, los ajedreces de ratas.

El infierno:

rojo,

con jaulas,

sartenes, ralladores

tres cristos de plástico saltando de una tostadora eléctrica...

el genoma bosco que emerge en todas las épocas.

Los brailes, las cajas, los cristos camuflados

**el del avión del '65**, y el video de lombrices en la casa blanca -04

Afuera la otra obra: ese escándalo medieval que la hace tan contemporánea.

## FERRARI: “LA RETROSPECTIVA”

León Ferrari presentó su primera retrospectiva y la Iglesia la clausura “por blasfema”. A partir de allí, como nunca el “arte contemporáneo” fue “tan” contemporáneo: AL INSTANTE el debate ocupó masivamente las primeras planas: televisivas, radiales, gráficas, web; durante 15 días, un mes, dos...”el cristo del bombardero” fue tapa top de nacionales e internacionales. «*En Argentine, Le scandale du “Christ à l'avion”* titula Ch.

Legrand (Le Monde 04/01/05).

El debate estalló como un grano. Lluvia de mails, cartas de lectores, discusiones, movilizaciones, opiniones centrífugas y concéntricas. Entraron en confrontación grupos extremos religiosos con fuerzas civiles y del Estado. **Actos de agravios y desagravios que terminaron a las piñas.** Intervino: la policía, la Justicia, los católicos, los judíos, los musulmanes, los ministros, los intendentes, los empresarios, y los santos; los estudiantes, los exaltados, los cardenales, los agnósticos, los curiosos, las vírgenes, las Madres de Plaza de Mayo, Bush, los canarios y los artistas de todas las disciplinas, el Gauchito gil y los axolotis.

Guste o no la obra de Ferrari, la estela de esta muestra es inédita.

Censurar arte durante el verano del 2004/5 en Argentina, cristalizó el infierno. Con este endemoniado calor... se hace evidente: "EL INFIERNO SOMOS NOSOTROS".

**Nota:** visitar en ramona web la crónica detallada del día a día ([www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)).

#### **CRONICA DE UNA MUESTRA JUZGADA**

León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004. Curada por Andrea Giunta. Diseño de montaje: Liliana Piñeiro. En el C.C. Recoleta, Junín 1930, programada hasta el 27/02/2005 y cerrada el 29/01/2005 (clausurada por la jueza Liberatori el 17/12/04, reabierto por el fallo de los jueces Corti, Balbín y Centanaro el 04/01/05). Y finalmente cerrada a pedido del artista por las amenazas de 4 bombas... Recibió la visita de más de 68.000 personas, se publicaron más de 500 notas periodísticas y dio pie a un sainete tan serio como bizarro que marcará indudablemente un antes y un después. **Insólitamente esta vez la justicia fue la que brilló.**

#### **JUSTICIA POÉTICA I**

El ámbito de la plástica esperaba esta muestra. La primera en su vasta trayectoria. Una panorámica impecable de 400 obras, un libro de 417 páginas. Se repatriaron tres esculturas de Brasil.

(Estoy harta de los homenajes póstumos).

Ferrari más que un currículum tiene un prontuario de escándalos. Co-

menzó su carrera mediática allá por el '65 en el Di Tella, e inauguró una tradición de poner a prueba "autocensuras y censuras ajenas". En su obra se puede seguir el hilo del terror con insólito humor y desparpajo. En las *Cartas al general*, sutilmente y explícitamente en los collages del *Nunca más*, allí -en la sala previa al infierno- exhibe recortes de diario con nombres marcados, todos asesinados en la Argentina. Se exilió en Brasil en 1976, a su regreso participó activamente en luchas por los derechos humanos. (Ferrari siempre, donde puso la obra puso el cuerpo.) En el 2000 exhibió las obras del infierno en el ex ICI. Una bomba de gas, pintura tirada, trompadas, (removieron al director Tono Martínez por ese hecho). Ese año León Ferrari mandó una carta al Papa para que revocara el infierno. El Papa coincidió con Borges en que "el infierno de Dios no necesita del esplendor del fuego". Que el mayor infierno es la ausencia de Dios.

Los ejes de su crítica pasan por atacar la tortura, por defender al más débil, por desenmascarar (tal vez, sí, burdamente) los mecanismos del poder. W. Bush y Juan Pablo II pasaron a ser protagonistas de sus obras, comentarios y sátiras... y una vez más la "máquina F" se puso en marcha.

#### **PRÓLOGO: LA IGLESIA PRESIONA PARA QUE NO SE ABRA LA MUESTRA**

Llamados telefónicos y amenazas. 4.000 mails a favor y en contra, (y aún no habían visto la muestra!!!).

##### **Lunes 29 /11/04:** La inauguración

Hay un cartel: "En esta exposición hay obras que pueden herir la sensibilidad religiosa o moral del visitante. Es su decisión ingresar en la misma".

**03.00 pm:** Inédito VALLADO en el ingreso del C. C. Recoleta. Mucha policía.

**04.17 pm:** Aparecieron velas y estampitas en las vallas.

**07.00 pm:** Misa de desagravio en el Pilar.

**07.00 pm:** Inauguración multitudinaria. EXPLOTA DE ARTISTAS DE TODAS LAS GENERACIONES. Una fiesta.

**08.30 pm:** Un tipo intenta romper el frasco con profilácticos y el Papa. al grito de "todo esto es una mierda, son unos blasfemos" (el frasco no se rompe), lo sacan y se cierra la inauguración.

("No se rompió porque Dios no lo quiso". L.F. /Clarín 28/12/04)

#### **LA REACCIÓN DE LA IGLESIA**



El Cardenal Jorge Bergoglio considera que la muestra es una “burla contra las personas de nuestro Señor Jesucristo y de la Santísima Virgen María”... “También me apena que este evento sea realizado en un Centro Cultural que se sostiene con el dinero que el pueblo cristiano y personas de buena voluntad aportan con sus impuestos” (Clarín, 01/12/04).

**01/12:** Rezan un rosario al cristo del bombardero.

Ferrari asegura que su muestra seguirá a pesar de la crítica de la Iglesia y pidió que “así como uno no va a la iglesia, yo pido que ellos no vengan a ver cosas que no les gustan”.

**03/12:** Roturas- a grito de “¡Viva cristo rey, carajo!”

“¡Viva Cristo Rey!” fue el grito con el que sellaron la ruptura y el acto pendenciero (...) Un hombre se acercó a la instalación y, tomando una botella, empezó a romper varias más. En seguida se sumó un segundo... “Cuando uno de ellos se vio cercado amenazó a la gente con las botellas rotas hasta que un guardia de seguridad logró detenerlo” (Clarín, 04/12/04) / “... al romper 14 botellas de una instalación y una escultura de vidrio. La visitante Silvia Ibarra sufrió cortaduras en un pie” (Nación, 05/12/04).

**04/12:** “CRISTO SACERDOTE PIDE CIERRE DE MUESTRA Y RENUNCIACIÓN DE IBARRA” (Clarín, 4/12/04).

Gracias a la controversia hacen cola para ver la muestra de Ferrari”- A pedido explícito de Ferrari de que se conservaran todas las piezas rotas. Atrae todas las miradas la escultura cúbica titulada “La ciudad de los inmortales” que en su acrílico partido exhibe un poema de Borges. “La ciudad...” que ahora está quebrada, rota...(Clarín, 4/12/04).

ADHESIÓN DE INTELLECTUALES - MÁS DE 2000 apoyos (Clarín 5 y 7/12/04).

#### ENTREVISTA:

**Fernando García:** ¿Hubiera ido tanta gente a su muestra sin esta controversia?

**León Ferrari:** ¡No! (se ríe). Tengo que agradecerles por la publicidad que me han hecho(...).

**F G:** Al final tanta polémica consigue el efecto contrario, la religión está en primer plano...

**LF:** En primer plano y cuestionada, como yo quería.

(Clarín- 5/12/ 04)

**9/12:** MALBA. LEON PRESENTA UNA PERFORMANCE.

**10/12:** Ataques a la conferencia sobre el aborto. También gritaron "Viva Cristo Rey" en el C.C. San Martín los "Jóvenes por la vida" (Clarín 18/12/04).

**15/12:** SE RETIRAN 6 SPONSORS (Alba - Fund.Andreani - Bianchi - Knauf - Movicom - Sanyo).

**15/12:** La galería ELSI DEL RIO fue agredida en Bs As.

**17/12:** MUESTRA CLAUSURADA -para "preservar la tranquilidad social". 30.000 visitantes (el último día fueron 1200).

La jueza Liberatori afirmó: "En este momento la sociedad vive con la sensación de un sentimiento religioso lesionado y se ha acudido a este tribunal a fin de restablecerlo". Liberatori indica que se suscita un conflicto de derechos entre la libertad de expresión y el libre ejercicio de las creencias, pero hasta tanto se dirima ese conflicto, resuelve "preservar la tranquilidad social", clausurando la muestra.

La causa judicial fue iniciada por la Asociación Cristo Sacerdote, que dice depender directamente del Arzobispo Bergoglio, (Bergoglio depositó \$ 170.000 en efectivo en el Banco Ciudad como caución para que se concrete la clausura).

Gustavo López: "Cuando el arte se lleva a los Tribunales lo que se lesiona es la cultura y la libertad creadora; un juez no puede decidir lo que las personas pueden ver o no" (La Nación, 17/12/04).

LA DAIA se suma a otros respaldos recibidos por la Iglesia, como los del Centro Islámico de Argentina y la Mesa Ampliada del Diálogo Argentino, junto con la Iglesia Católica.

**18/12:** "Toda excusa es buena para censurar"/ "La resolución se inscribe dentro de lo peor de la jurisprudencia en materia de libertad de expresión" -señalaron los abogados de Ferrari, Pablo Jacoby y Pablo Sломinski. "Este fallo será estudiado en las universidades como lo que no se debe hacer. Desde ya que se constituye en un caso de censura y represión" Página/12 (18/12/04).

CCR: ACTO CONTRA LA CENSURA - AGUANTE GALILEO!!!

06.30 pm. Cuando abrieron el acto, subieron al escenario: Rep, Romero, Dowek, Nigro, y otros a pintar: "SI A LA LIBERTAD de expresión / No a la censura / Vote León". Eso escribieron con un color caca sobre un gran lienzo ante 2000 personas. León agradeció y dijo "los quiero mucho".

**19/12:** Ibarra cuestionó duramente la medida judicial y confirmó que el Estado porteño apelará la decisión de la magistrado. Agregó: "no se puede pedir un Estado censor que controle las obras que exhiben sus artistas" (Clarín, 19/12/04).

**21/12:** Córdoba - La Voz del Interior (21/12/04): "Impiden una muestra sobre la Navidad".

CARTA DE LOS SECRETARIOS DE CULTURA DEL PAÍS CONTRA LA **23/12:** CENSURA. "La blasfemia cruzó la General Paz" / La carta, una chorrera de firmas de funcionarios de Cultura de casi todo el país, le da la fuerza suficiente como para convertirse en una solicitada de fuerte impacto. / El intendente de Córdoba, Luis Juez, destituyó al Director de Cultura, L. Gregoratti, y al subsecretario del área, Miguel Cabrera, por pedido de grupos ultracatólicos con motivo de una muestra supuestamente polémica en el Cabildo cordobés (Página/12, 23 /12/04).

## JUSTICIA POÉTICA II

**24/12/ 04:** SIGUE LA POLÉMICA:"Inspección judicial en la muestra de León Ferrari".

La tarde de ayer, el CCR brindó una visita guiada muy particular. Los visitantes fueron los jueces Carlos Balbín, Corti y Centanaro, de la Sala 1 de la Cámara en lo Contencioso Administrativo (...). Se hicieron presentes también los doctores Pablo Jacoby y Pablo Slominski, abogados de Ferrari, la curadora A. Giunta y el abogado de la fundación querelante, Pedro Anderegu de la Fundación Cristo Sacerdote (Clarín, 25/12/04).

El recorrido de los jueces. Así, en un clima salpicado de tensión, más de 15 personas recorrieron la muestra...

"Los espacios públicos no se pueden ceder para realizar 51 insultos a Jesucristo, 24 a la Virgen María, 27 a los ángeles y santos, 3 directamente a Dios Padre y 7 al Papa", repitió con vehemencia a los magistrados el presbítero Ryckeboer, quien señaló con minuciosidad las obras

consideradas agraviantes para la fe católica.

(...) El presidente del tribunal quiso saber de boca de Ryckeboer cuáles eran específicamente las piezas que más lo ofendían y el presbítero señaló en especial dos salas: la dedicada a reivindicar, según la visión de Ferrari, el erotismo y los placeres carnales, donde hay imágenes de la “Cicciolina” en una sala de Vaticano, desnudos de Madonna junto al Papa e imágenes de parejas orientales en pleno acto sexual, y el recinto color bermellón que alberga la sección “Ideas para otros infiernos”. (...) Las dos partes dejaron expresa reserva del caso federal; es decir, poder llevar el caso a los tribunales superiores, incluso la Corte Suprema de Justicia.

#### LA SENTENCIA HISTÓRICA

“¿Leíste el fallo del juez Corti? Por un fallo así, valía la pena la clausura de la muestra”, me dijo Ferrari, consciente de que lo resuelto por el letrado y sobre todo su fundamentación marca un hito histórico que trasciende su castigada retrospectiva. (mail de León a A. Giudici).

“Ordena juez reponer exposición de León Ferrari en Buenos Aires”, La Jornada, México, (05/01/05)

El 28 de diciembre, cuando se conoció la sentencia, Ferrari comentó que le pareció “fantástico” porque “de alguna manera demuestra que la justicia funciona en este país, por lo menos en algunos aspectos”.

“Ferrari podrá exponer su polémica obra” - G. López aseguró que “desde el punto de vista jurídico, el fallo es fabuloso. Es una lección de derecho constitucional”. El Comercio, Ecuador, (31/12/04).

“Los católicos siguen pidiendo la renuncia del Secretario de Cultura”(Clarín, 28/12/04).

**28 de diciembre de 2004:** tsunami en el sudeste asiático. 150. 000 muertes.

**30 de diciembre de 2004:** arde República Cromagnón (191 víctimas fatales) - 700 heridos - 3 días de duelo nacional.

“Entre el silencio y la violencia”: Renunció la curadora del Espacio Telefónica, Corinne Sacca Abadi. Abadi contó detalles: “la Directora general,

C. Grillo, me pidió que le organizara una programación que 'no trate de sexo, de política ni de religión'. Y debido a lo absurdo del planteo, me vi obligada a presentar la renuncia" (Clarín, 04/01/05).

La muestra reabrió y comenzó a sufrir amenazas de bomba. A la cuarta amenaza León dijo basta, se cerró un círculo. La obra está terminada.

### EL INFIERNO NO ESTÁ PARA BOLLOS

Cuando cae una bomba, en ese preciso instante, es imposible calcular sus consecuencias. Sin perspectiva. Cualquier opinión pecaría de precoz. Hoy precisamente se cierra la muestra.

Hay quienes están hartos del "tema Ferrari", hay quienes están muy ofendidos en su fe. Quienes están muy tristes, quienes están contentos. (de a ratos son unos, de a ratos otros).

Si esto es "una guerra", ya se sabe, nadie gana. Menos aun si de un lado se defiende el libre pensamiento y del otro la fe.

¿Una retrospectiva Pandora?

¿Una blasfemia gratuita?

¿Una guerra mediática?

¿Es parte de la religión?

¿Hay que elegir entre Dios o el Arte?

¿No es que Dios es amor y sostiene el libre albedrío, también para equivocarse?

¿Y si volvemos al Arte de los noventa?

Dos días antes del cierre se sentía cierto alivio y una tonelada de tristeza adensaba el aire...

A todo esto, el axoloti blanco se come las piedras del fondo de la pecera, a la piraña le cuesta un poco respirar y el canarito anda medio constipado. Luego, cuando León y Alicia se retiraron, tres o cuatro los acompañaron hasta el taxi, porque las amenazas son constantes. (es un horror que un artista no pueda caminar por la calle de esta bendita Buenos Aires).

**Sábado 29 enero 2005:** a las 22.45 hs termina la muestra.

Ante una multitud y un aplauso cerrado de los presentes, León se retira de la sala rodeado de amigos. Todo el personal festejaba aliviado. Misión cumplida. Es de destacar la labor de todos los trabajadores del CCR. Impecable su profesionalismo. Impecable el dispositivo de seguridad



(controlaban todo el tiempo de cerca -algunos incluso, armados-). En un momento tres presbiteranos de negro se acercaron al artista... de inmediato y sin decir nada quince personas rodearon la escena... sólo lo iban a saludar... la gente ya se reía. Noé dijo: "nunca vi algo así".

Un muchacho corpulento como portón estuvo todo el tiempo pegado a las espaldas de León, mientras firmaba autógrafos y se sacaba fotos con un insólito revuelo de visitantes. Sonriente le dijo: "dale, te acompaño hasta la puerta y andate de una vez". A las 23 hs se iban ocho jóvenes que trabajaron en la muestra con una obra de León bajo el brazo (poemas urbanos)... León se los regaló agradecido.

Ya está. La exposición se cerró.

¿Y cómo sigue esto?

¿Cuál será la próxima exposición a clausurar? ¿Cuál la próxima conferencia a atacar? ¿Quiénes más van a renunciar?, ¿cuál la parte de la película a cortar?, ¿cuántos sponsors van a borrarse? ¿Quién se animará a mostrar tal o cual cosa en sus instalaciones?... ¿cuál será el próximo artista acusado?

¿Cuál el próximo cristiano que se contagie de sida?, ¿cuál la próxima chica que muera en un aborto clandestino? ¿Cuál la próxima niña embarazada? ¿Cuándo reinará la democracia en Irak? ¿Y en Argentina?

La adhesión de artistas e intelectuales fue francamente agobiante. Asimismo el rol de las autoridades del Gobierno.

El fallo de la justicia, ejemplar. Un tratado de estética que defiende al enigma de la creación y la libre expresión. Un importante papel el de la Justicia, por cierto... que no alcanza. Las amenazas y presiones continuaron. Con la intolerancia seguiremos conviviendo.

¿Qué más se va a hacer en nombre de Dios?

¿Qué más en nombre del Arte?

¿Qué en nombre de la democracia occidental y cristiana?

¿Cuándo viene la parte de las listas negras de artistas peligrosos, la de los indeseables?

"Las imágenes no son inocentes", Por Daniel Molina.

"La retrospectiva de Ferrari ya se ha convertido en una inmensa y muy compleja obra de arte. Una obra que está en proceso de producción continuo. (...)Esta nueva mega-obra en la que se ha convertido la retrospectiva es, como lo querían los vanguardistas de comienzos del siglo

XX, un trabajo colectivo. El nuevo sentido se lo da el público -que ha batido todos los récords de concurrencia- y los que la censuran, aun sin verla, y que son los que han terminado por hacerla casi infinita. Ubicua, ahora la obra de Ferrari se transforma también en discurso mediático a pesar del propio artista (que ha hecho del trabajo silencioso una marca de origen). Sale del espacio recoleto del museo y termina estando en todas partes.” (La Nación 02/01/05).

Se editará un libro con las repercusiones y la muestra irá en setiembre a Brasil.

Nadie sabe para qué sirve el arte. A León Ferrari se le ocurre que sirve para instalar temas de debate.

#### **FRAGMENTOS DE UN EBVANGELIO APÓCRIFO**

- 4- Desdichado el que llora, porque ya tiene el hábito miserable del llanto.
- 5- Dichosos los que saben que el sufrimiento no es una corona de gloria.
- 7- Feliz el que no insiste en tener la razón, porque nadie la tiene o todos la tienen.
- 12- Bienaventurados los de limpio corazón, porque ven a Dios.
- 13- Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la Justicia, porque les importa más la justicia que su destino humano.
- 14- Nadie es la sal de la tierra, nadie, en ningún momento de su vida, no lo es.
- 16- No odies a tu enemigo, porque si lo haces, eres de algún modo su esclavo. Tu odio nunca será mejor que tu paz.
- 20- Si te ofendiere tu mano derecha, perdónala; eres tu cuerpo y eres tu alma y es arduo, o imposible, fijar la frontera que los divide...
- 32- Dios es más generoso que los hombres y los medirá con otra medida.
- 33- Da lo santo a los perros, echa tus perlas a los puercos, lo que importa es dar.
- 47- Feliz el hombre sin amargura o el rico sin soberbia.
- 49- Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o Cristo, porque estas darán a luz a sus días.
- 50- Felices los amados y los amantes y los que pueden prescindir del amor.
- 51- Felices los felices.

**Jorge Luis Borges.**

# La Historia del Arte como la armonización entre la cultura establecida y la alienación de la realidad

Inédito en castellano, "Art as Form of Reality", *New Left Review* 74, July-August 1972. Traducido del inglés por José Fernández Vega

## Herbert Marcuse

1) El *living theater* fue fundado en 1947 por Judith Malina, una alemana vinculada a Erwin Piscator, y Julian Beck, pintor expresionista abstracto neoyorquino. Inició lo que hoy se conoce como off-Broadway representando dramaturgos europeos y repertorios no convencionales. Durante los años '60 se convirtió en teatro nómada y sus integrantes vivían en comunidad. Se focalizaron en trabajos no-ficcionales y los impulsaba la idea del actor como político que promueve el cambio social en el marco de un proyecto integral de vida (N. del T.)

La tesis acerca del fin del arte se volvió una consigna familiar. Los radicales la consideran una obviedad; rechazan o "suspenden" al arte porque es parte de la cultura burguesa, de la misma manera que rechazan o suspenden su literatura o su filosofía. El veredicto se extiende fácilmente a toda teoría, a toda inteligencia (más allá de lo "creativa" que sea) que no dispare la acción y la práctica, que no contribuya de manera evidente a cambiar el mundo, que no se abra paso -al menos por algún tiempo- en el universo de contaminación mental y física en que vivimos. La música alcanza este objetivo con la canción y la danza; la música activa el cuerpo, las canciones ya no cantan sino que chillan y gritan. Para hacerse una idea del camino recorrido en los últimos treinta años se pueden comparar las melodías y los textos "tradicionales" de las canciones de la guerra civil española con las actuales canciones de protesta y rebeldía. O compárese el teatro "clásico" de Brecht con el "living theater" de hoy (1). Estamos presenciando un ataque no sólo político sino también, y en primer lugar, artístico al arte en todas sus formas, al arte como forma en sí mismo. Se niega, se rechaza y se destruye la distancia y la disociación del arte respecto de la realidad. Si el arte es todavía algo en absoluto, debe ser algo real, parte y territorio de la vida, pero de una vida que en sí misma sea una negación consciente del estilo de vida establecido con todas sus instituciones, su entera cultura material e intelectual, toda su inmoral moralidad, su conducta exigida y clandestina, su trabajo y su esparcimiento. Ha surgido (o resurgido) una doble realidad: la de aquellos que dicen "no" y la de los que dicen "sí". Para quienes están empeñados en algún tipo de esfuerzo artístico resulta incluso válido rehusarse a decir sí tanto a



la realidad *como* al arte. Sin embargo, el propio rechazo *constituye* también la realidad: son muy reales los jóvenes que ya no tienen paciencia y que han experimentado, en sus propios cuerpos y sus mentes, el horror y el confort opresivo de la realidad dada; reales son las fuerzas de liberación distribuidas por todo el mundo, tanto en Occidente como en Oriente; en el Primer Mundo como en el Segundo o en el Tercero. Pero el sentido de esta realidad para aquellos que la experimentan ya no se puede comunicar a través del lenguaje o de las imágenes convencionales, en las formas de expresión disponibles más allá de lo nuevas o radicales que puedan ser.

#### **El dominio de las formas**

Lo que aquí se halla en juego es la visión, la experiencia de una realidad que es tan fundamentalmente diferente, tan antagónica con la realidad dominante, que cualquier transmisión a través de los medios convencionales parece reducir la diferencia o viciar la experiencia. Tal incompatibilidad con el propio canal de comunicación se extiende también a las formas del arte mismas, al *Arte como Forma* (2). En la actual situación de rebelión y rechazo, el Arte mismo aparece como componente esencial de la tradición que perpetúa *lo que es* evitando así la concreción de lo que puede y debe ser. El Arte logra esto último precisamente porque, y en la medida en que, es *Forma*, pues la Forma artística (y no importa cuán *anti-artística* intente ser) detiene lo que se halla en movimiento, establece su límite y su marco y lo ubica en el universo dominante de experiencias y aspiraciones; otorgándole un valor *en* dicho universo, lo vuelve un objeto entre otros. Esto significa que, en este universo,

2) Bajo el término Arte (en mayúscula) incluiré no sólo a las artes visuales sino también a la literatura y la música. Designaré bajo el término Forma (en mayúscula) a aquello que define al Arte en tanto Arte, vale decir, como esencialmente (ontológicamente) distinto no sólo de la realidad (cotidiana) sino también de otras manifestaciones de la cultura intelectual tales como la ciencia y la filosofía (N. del A.).

3) *Œuvre*, obra de arte. En francés en el original en este paso y en todas las apariciones sucesivas (N. del T.).

4) La referencia es, por supuesto, a Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Taurus, 1989, trad. J. Aguirre. Allí se define al aura de la obra de arte como la "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) [...]. El aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia" (N. del T.).

5) Así volcamos el juego de palabras "...what makes a work into a work of art", muy probable alusión al célebre trabajo de Martin Heidegger (autor muy influyente en el primer Marcuse y con quien se formó en los años '20), "El origen de la obra de arte" donde se sostiene, mediante ésta y otras formulaciones pero siempre en base a un juego de palabras análogo al que ocurre Marcuse, que en la obra de arte "la verdad está en obra". Cfr.: Martin Heidegger, Caminos del bosque, Madrid, Alianza, 2000, trad. H. Cortés y A. Leyte (N. del T.).

la obra de arte, tanto como el anti-arte, se vuelve valor de cambio, mercancía; y la *Forma Mercancía*, como forma de la realidad, es precisamente el blanco de las rebeliones de la actualidad.

Es cierto que la comercialización del Arte no es nueva ni se remonta siquiera a una fecha reciente. Es tan vieja como la sociedad burguesa. El proceso gana impulso con la reproductibilidad casi ilimitada de la obra de arte gracias a la cual la *œuvre* se vuelve pasible de imitación y repetición incluso en sus plasmaciones más refinadas y sublimes (3). En su magistral análisis de este proceso, Walter Benjamin ha mostrado que existe algo que milita contra toda reproducción, a saber, el "aura" de la *œuvre*, la situación histórica única en la que se crea la obra de arte, dentro de la cual ella habla y en la que se define su función y significado (4). Tan pronto como la *œuvre* abandona su propio momento histórico, irrepetible e irredimible, su verdad original se falsea o (para ser más cautos) se modifica: adquiere un significado distinto que reacciona (afirmativa o negativamente) frente a esa situación histórica diferente. Tributaria de nuevos instrumentos y técnicas, de nuevas formas de percepción y de pensamiento, la *œuvre* original puede ser ahora interpretada, instrumentada, "traducida" y, en consecuencia, se torna más rica, más compleja, refinada, más plena de significado. Sin embargo, persiste el hecho de que ella ya no es lo que *había sido* para el artista, su ámbito y su público. No obstante, a través de todos estos cambios, hay algo que permanece idéntico: la *œuvre* misma, que es la que sufre todas estas modificaciones. La obra de arte más "actualizada" sigue siendo una actualizada obra de arte particular y única. ¿Qué clase de entidad es ésta cuya "sustancia" es lo idéntico que resiste a todas sus transformaciones?

No es el "argumento": la tragedia de Sófocles comparte la historia de Edipo con muchas otras expresiones literarias; no es el "tema" de una pintura, que se repite innumerables veces (como categoría general: el retrato de un hombre sentado, de pie; un paisaje montañoso, etc.); no es el material, la materia prima de la que está hecha la obra. Lo que constituye la identidad única e imperecedera de una *œuvre*, y lo que *obra* dentro de una obra de *arte* (5), tal entidad es la Forma. En virtud de la Forma, y sólo de la Forma, el contenido logra ese carácter único que lo convierte en el contenido de una particular obra de arte y no de otra. La manera en la cual se relata la historia, la estructura y la selección del verso y la prosa, eso que *no* está dicho, que *no* está representado y sin embargo se halla presente, las interrelaciones de las líneas y los colores y los puntos; todos estos son algunos de los aspectos de la Forma que sustrae, disocia, aliena a la *œuvre* de la realidad dada y la hace ingresar en su propia realidad: el ámbito de las formas.

El ámbito de las formas es una realidad *histórica*, una secuencia irreversible de estilos, temas, técnicas, reglas; cada una inseparablemente vinculada a su sociedad y repetible sólo como imitación. No obstante, en su diversidad casi infinita, no son sino variaciones de *una Forma* lo que distingue al Arte de cualquier otro producto de la actividad humana. Desde que el Arte abandonó su fase mágica, desde que dejó de ser algo "práctico" para convertirse en una "técnica" entre otras; vale decir,

desde que se volvió una rama de la división social del trabajo, el Arte adquirió una Forma completamente propia y común a todas las artes.

Esta Forma correspondía a una nueva función del Arte en la sociedad: la de aportar el “descanso”, la elevación, la pausa en la terrible rutina de la vida; la de presentar algo “más elevado”, “más profundo”, acaso “más verdadero” y mejor que satisficiera las necesidades insatisfechas en el trabajo y el entretenimiento cotidianos y, por consiguiente, algo placentero. (Me estoy refiriendo a la función social, histórica del Arte; no aludo a lo que el Arte significa para el artista, ni a las intenciones o metas de éste, que son de un orden bien distinto). Dicho en palabras más brutales: el Arte no es (o no se supone que sea) un valor de uso destinado al consumo en el curso de las ocupaciones cotidianas de los hombres; su utilidad es de una naturaleza trascendente, una utilidad para el alma o el espíritu que no se relaciona con el comportamiento normal de los hombres y que realmente no lo transforma excepto, precisamente, durante el recreo cultural, ese breve período de elevación: en la iglesia, el museo, la sala de conciertos, el teatro, ante los monumentos y las ruinas del grandioso pasado. Tras la pausa, la vida real continúa: los negocios, como siempre.

#### La estética clásica

Mediante estas características el Arte se convierte en una fuerza *dentro* de la sociedad (existente), pero no una fuerza de la sociedad (existente). Producido en y para la realidad establecida, a la que le aporta la belleza y lo sublime, la elevación y el placer, el Arte también se disocia a sí mismo de esa realidad y la confronta con otra: la belleza y lo sublime, el placer y la verdad que el Arte presenta no son meramente los que se pueden alcanzar en la sociedad presente. Más allá de la medida en que el Arte pueda estar determinado, conformado, dirigido por los valores dominantes, los estándares del gusto y de la conducta o los límites de la experiencia, él es siempre más que, y distinto de, el embellecimiento, el entretenimiento y la convalidación de lo existente. Incluso la *œuvre* más realista construye una realidad propia: sus hombres y mujeres, sus objetos, sus paisajes, su música revelan lo que permanece callado, invisible, inaudible en la vida cotidiana. El Arte es “alienante”.

Como parte de la cultura *establecida*, el arte es *afirmativo* puesto que respalda esa cultura; pero en tanto *alienación* respecto de la realidad establecida, el Arte es una fuerza *negativa* (6). La *historia del Arte* puede ser entendida como la *armonización de este antagonismo*.

Los materiales, el elemento físico y los datos del Arte (palabras, sonidos, líneas y colores; pero asimismo los pensamientos, las emociones, las imágenes) se encuentran ordenados, interrelacionados, definidos y “contenidos” en la *œuvre* de tal manera que constituyen un todo estructurado, cerrado -en su apariencia externa- entre las cubiertas de un libro, en un marco, en un sitio determinado. Su aparición requiere un lapso específico antes y después del cual rige la otra realidad, la de la vida cotidiana. En su efecto sobre el receptor, la propia *œuvre* se puede sostener y reiterar; al repetirse seguirá siendo empero un todo contenido

6) Sobre el tema, puede verse el temprano e importante ensayo: “Acercas del carácter afirmativo de la cultura” (1937), en H. Marcuse, *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1970, trad. E. Bulygin y E. Garzón Valdés. Mientras que lo afirmativo (el arte convencional, espiritualizado o entendido como entretenimiento) es aliado de la opresión existente en la sociedad burguesa, lo negativo (y aquí se revela la inspiración dialéctica del autor) pone en marcha una promesa de redención al agudizar el contraste entre su realidad propia, la creada por la obra, y el estado de cosas de la sociedad (N. del T.).

7) Marcuse desarrolló estos temas en uno de sus libros más importantes (para algunos el más importante): *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, México, Joaquín Moriz, 1965, trad. J. García Ponce (véase especialmente el capítulo titulado “La dimensión estética”) (N. del T.).

8) *Interesseloses Wohlgefallen*: en alemán en el original. Literalmente, “sentimiento de bienestar (o placer) desinteresado”. El término lo utiliza Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790 y 1793) para referirse a la fruición estética como algo independiente de cualquier referencia o sometimiento a la verdad, la bondad o la utilidad. Lo bello place por sí mismo, señala Kant, y la belleza es por tanto autónoma. Éste es uno de los más profundos aportes de Kant a la estética, puesto que la sitúa en un plano de libertad respecto de las exigencias de la ciencia, la ética, la religión, el provecho inmediato o afán apropiador de la sociedad burguesa.

en sí mismo, un objeto mental o sensorial claramente separado y distinto de las cosas (reales). Las leyes o reglas que gobiernan la organización de los elementos en la *œuvre* como todo unificado parecen de una variedad infinita, pero la tradición de la estética clásica les dio una denominación común: se supone que están guiados por la idea de *lo bello*. La idea central de la estética clásica apela tanto a la sensibilidad como a la racionalidad del hombre, el Principio de Placer y el Principio de Realidad: la obra de arte invoca a los sentidos, se orienta a la satisfacción de las necesidades sensuales pero de manera altamente sublimada (7). El Arte posee una función reconciliadora, apaciguadora y cognitiva: la de ser bello y verdadero. La belleza llevará a la verdad: se supone que *en* la belleza aparecerá una verdad que no había aparecido ni podía aparecer de ninguna otra forma.

La armonización de lo bello y de lo verdadero. Eso que se creía plasmación de la unidad esencial de la obra de arte se tornó una *identidad de los opuestos* cada vez más imposible porque la verdad se ha revelado como algo cada vez más incompatible con la belleza. La vida, la condición humana han militado cada vez más en contra de la sublimación de la realidad bajo la Forma del Arte.

Esta sublimación no es principalmente (y quizá no lo es en lo más mínimo!) un proceso interior de la psique del artista sino más bien una condición ontológica propia de la *Forma* del Arte en sí misma. Requiere una organización de los materiales para conformar la unidad y la persistente estabilidad de la *œuvre*, y es esta organización la que parecería “sucumbir” a la idea de la Belleza. Es como si esta idea se impusiera por sobre los materiales mediante la energía creativa del artista (aunque de ninguna manera como intención consciente de éste). El resultado es más evidente en aquellas obras que son una acusación intransigente, “directa”, a la realidad. El artista condena -pero su veredicto anestesia el terror-. Así, la brutalidad, la estupidez, el horror de la guerra están siempre presentes en la obra de Goya, aunque como “cuadros”; se los captura en la dinámica de la transfiguración estética, pueden ser admirados a la par de los retratos gloriosos del rey que impera sobre el horror. La Forma contradice el contenido y triunfa sobre el contenido al precio de anestesiarlo. La reacción fisiológica y psicológica inmediata, no sublimada -vomitar, gritar, enfurecerse- deja paso a la experiencia estética: la reacción característica ante una obra de arte.

El carácter de esta sublimación, esencial para el Arte e inseparable de su historia como parte de la cultura afirmativa, encontró lo que es quizá su formulación más impactante en el concepto kantiano de *interesseloses Wohlgefallen* (8): deleite, placer divorciado de todo interés, deseo, inclinación. El objeto estético no posee, por así decir, ningún motivo particular; o mejor, no tiene relación con ningún otro motivo distinto de la mera contemplación: la pura mirada, el oído puro, el espíritu puro. Sólo en esta purificación respecto de la experiencia corriente y de sus objetos, sólo en esta transfiguración de la realidad emerge el universo estético y el objeto estético como algo placentero, bello y sublime. Dicho en palabras más brutales, la precondition del Arte es una mirada radical a

la realidad, y una mirada que se aparta de ella: una represión de su inmediatez y de la inmediata reacción ante ella. Es la *œuvre* misma lo que es y lo que impone dicha represión; y en tanto represión estética ella es “satisfactoria”, disfrutable. En este sentido, el Arte es en sí mismo un “final feliz”; la desesperanza se vuelve sublime; el dolor, bello.

La presentación artística de la crucifixión a lo largo de los siglos sigue siendo el mejor ejemplo de esta transfiguración estética. Nietzsche vio en la cruz “...la más subterránea conjura habida nunca, -contra la salud, la belleza, la buena constitución, la valentía, el espíritu, la *bondad* de alma, *contra la vida misma...*” (9). La cruz como objeto estético denuncia la fuerza represiva en la belleza y en el espíritu del Arte: “una conjura contra la vida misma”.

La fórmula de Nietzsche puede servir muy bien a los fines de elucidar el ímpetu y el alcance de la rebelión actual contra el Arte como componente esencial de la cultura afirmativa burguesa, una rebelión desencadenada por el brutal conflicto, hoy ya intolerable, entre lo potencial y lo actual, entre las muy reales posibilidades de liberación y los esfuerzos, nada conspirativos, de los poderes vigentes para impedir esa liberación. Parece que la sublimación estética se está aproximando a sus límites históricos; que el compromiso del Arte con lo Ideal, con lo bello y lo sublime, y la consiguiente función “ociosa” del Arte, ofenden hoy a la naturaleza humana. Parece también que la función cognitiva del arte continúa obedeciendo a la armonizadora “ley de la Belleza”: la contradicción entre forma y contenido hizo trizas a la tradicional Forma del Arte.

### La rebelión contra el Arte

La rebelión contra la Forma del Arte misma tiene una larga historia. En el apogeo de la estética clásica era una parte integral del programa romántico; su primera denuncia desesperada fue la acusación de Georg Büchner según la cual todo arte idealista evidencia “un vergonzoso desdén por la humanidad”. La protesta continuaba en los renovados esfuerzos por “salvar” al Arte mediante la destrucción de las familiares formas de percepción dominante, la apariencia habitual del objeto, aquello que lo vuelve parte de una experiencia falsa y mutilada. El desarrollo del Arte en dirección al arte no objetivo, al arte minimalista, al anti-arte era una vía orientada a la liberación del *Sujeto* que lo preparaba para un nuevo mundo de objetos en lugar de aceptar, sublimar, embellecer el existente; y liberaba la mente y el cuerpo para una sensibilidad y una sensualidad nuevas que ya no podían soportar una experiencia mutilada y una sensibilidad mutilada.

El paso siguiente conduce hacia el “living art” (¿una *contradictio in adjecto*?) (10), Arte en movimiento, como movimiento. En su propio desarrollo interno, en la lucha contra sus propias ilusiones, el Arte confluye con las luchas que enfrentan a los poderes, mentales y físicos, establecidos, la lucha contra la dominación y la represión. En otras palabras, el Arte, en virtud de su propia dinámica interna, se convierte en una *fuerza política*. Rechaza convertirse en algo para el museo o el mausoleo, para la vanagloria de una aristocracia que ya no existe, para el descanso del

9) Friedrich Nietzsche, *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Buenos Aires, Alianza, 1992, trad. A. Sánchez Pascual, § 62, p. 109. En la cita que aparece aquí las cinco palabras en bastardilla son de Nietzsche, pero en su versión Marcuse sólo recoge las últimas cuatro (N. del T.).

10) En latín en el original: *contradictio in terminis* (N. del T.).

11) *Geist*, en alemán en el original: espíritu; término clave del hegelianismo y, en general, del idealismo alemán. Por su parte, *apercepción* “es el nombre que recibe la percepción atenta, la percepción acompañada de conciencia”, un término de gran importancia en la filosofía kantiana. Véase J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1999, tomo I, pp. 195-196 (N. del T.).

alma y la elevación de las masas: quiere ser algo real. Hoy en día el Arte se alista en las fuerzas de la rebelión sólo en la medida en que es *de-sublimado*: una Forma viva que da la palabra, la imagen y el sonido a lo Innombrable, a la mentira y a su desenmascaramiento, al horror y a la liberación de él, al cuerpo y a su sensibilidad como fuente y sede de toda “estética”, como sede del alma y de su cultura, como primera “apercepción” del espíritu, del *Geist* (11).

El *living Art*, el anti-arte y todas sus variedades, ¿tienen un objetivo autodestructivo? Todos esos frenéticos esfuerzos dirigidos a producir la ausencia de Forma, a sustituir al objeto estético por lo real, a ridiculizarse a sí mismos y al cliente burgués, ¿no son acaso un cúmulo de actividades frustrantes, ya parte de la industria cultural y de la industria del museo? Creo que la meta del “new act” [nuevo acto] es autodestructivo porque retiene, y debe retener independientemente de cuán minimalista sea, la Forma del Arte como algo distinto del no-arte, y es la Forma artística misma la que frustra el intento de reducir, o incluso de anular, esta diferencia con el fin de convertir al Arte en algo real, “vivo”.

El Arte no puede convertirse en realidad, no puede realizarse sin cancelarse a sí mismo como Arte en *todas* sus formas, incluso en sus formas más destructivas, más minimalistas, más “vivas”. El vacío que separa al Arte de la realidad, la otredad esencial del Arte, su carácter “ilusorio” sólo pueden ser reducidos al punto en que la *realidad misma* tiende hacia el Arte como Forma misma de la realidad, vale decir: en el curso de una revolución, mediante el surgimiento de una sociedad libre. El artista podría participar en este proceso pero en tanto *artista* antes que como *activista político*, dado que la tradición del Arte no se puede dejar de lado o abandonar. Porque lo que él ha logrado, mostrado y revelado en formas auténticas contiene una verdad situada *más allá* de la realización o solución inmediatas, quizá más allá de cualquier realización o solución. El anti-arte de hoy está condenado a seguir siendo Arte, no importa cuánto pugne por ser “anti”. Incapaz de tender un puente en el vacío existente entre el Arte y la realidad, de escapar de la prisión de la Forma artística, la rebelión contra la “forma” sólo triunfa a expensas de la calidad artística. Es una destrucción ilusoria, una ilusoria superación de la alienación. Las *œuvres* auténticas, la verdadera vanguardia de nuestro tiempo, lejos de oscurecer esa distancia, lejos de subestimar la alienación, la expanden y consolidan su incompatibilidad con la realidad dada al punto de desafiar cualquier uso (conductista). Las *œuvres* cumplen así con los requisitos de la función cognitiva del Arte (que es su función “política” inherentemente radical), a saber, nombrar lo Innombrable, enfrentar al hombre con los sueños que traiciona y los crímenes que olvida. Cuanto más grande es el conflicto entre lo que es y lo que puede ser, tanto más la obra de arte requiere distanciarse de la inmediatez de la vida real, de su pensamiento y conducta, incluso de su pensamiento y conducta políticas. Creo que la auténtica vanguardia de hoy en día no está compuesta por quienes intentan producir desesperadamente la ausencia de Forma y la unión con la vida real, sino por aquellos que no retroceden ante las exigencias de la Forma, aquellos que hallan una nueva

palabra, imagen o sonido que sea capaz de “abarcarse” la realidad de la manera en que sólo el arte puede comprenderla -y negarla-. Esta Forma auténtica y nueva surgió en las obras (ya “clásicas”) de Schönberg, Berg y Webern; de Kafka y de Joyce, de Picasso; y continúa hoy en logros como *Spirale* de Stockhausen o las novelas de Samuel Beckett. Estas obras invalidan la noción de la “muerte del arte”.

#### **Más allá de la división del trabajo establecida**

En contraste, el “living art”, y en especial el “living theater” de hoy, suprime la Forma del extrañamiento. Al eliminar la distancia entre los actores, el público y el “afuera”, establece una familiaridad y una identificación con los actores y con su mensaje que rápidamente elimina la negación; la rebelión en el universo cotidiano se vuelve elemento disfrutable y comprensible de ese universo. La participación del público es falsa, resultado de convenciones previas; el cambio en la conciencia y el comportamiento es él mismo parte de la obra. La ilusión se refuerza en lugar de ser destruida.

Hay una frase de Marx: “estas condiciones [sociales] petrificadas deben ser obligadas a bailar al son de su propia melodía”. La danza revivirá a un mundo muerto y lo convertirá en un mundo humano. Pero hoy “su propia melodía” no parece ya algo comunicable excepto bajo formas de extrañamiento y disociación extremas respecto de toda inmediatez y mediante las formas de Arte más concientes y deliberadas.

Creo que el “living art”, la “realización” del Arte, sólo puede ser el resultado de una sociedad cualitativamente diferente en la cual un nuevo tipo de hombre y de mujer ya no sea sujeto u objeto de la explotación y pueda llevar adelante en su vida y su trabajo la visión de las posibilidades estéticas suprimidas de los hombres y de las cosas; la estética no entendida como la propiedad específica de ciertos objetos (el *objet d'art* [objeto de arte]) sino como formas y modos de existencia que correspondan a la razón y a la sensibilidad de individuos libres, eso que Marx llamaba “la apropiación sensual del mundo”. La realización del Arte, el “arte nuevo”, sólo es concebible como un proceso de construcción del universo de una sociedad libre. En otras palabras: el Arte como Forma de la realidad.

*El Arte como Forma de la Realidad*: resulta imposible prevenirse contra las horribles asociaciones que provoca esta noción tales como los gigantescos programas de embellecimiento, las oficinas de las corporaciones artísticas, las fábricas estéticas, los parques industriales. Esas asociaciones provienen de la práctica de la represión. El Arte como Forma de la realidad significa, no el embellecimiento de lo dado, sino la construcción de una realidad opuesta, enteramente diferente. La visión estética es parte de la *revolución*; según la visión de Marx: “el animal construye [*formiert*] sólo de acuerdo con su necesidad; el hombre produce formas en concordancia con las leyes de la belleza”.

Resulta imposible concretar al Arte como Forma de realidad. Se trataría más bien de creatividad, una creación en el material al mismo tiempo que un significado intelectual, del cruce entre la técnica y las artes en la

reconstrucción total del entorno, del cruce de la ciudad y el campo, de la industria y la naturaleza luego de que todo eso haya sido liberado de los horrores de la explotación industrial y del embellecimiento, de manera tal que el Arte ya no sea utilizado como estímulo para los negocios. Evidentemente, la mera posibilidad de crear semejante entorno depende de la transformación total de la sociedad existente: un nuevo modo de producción con nuevos objetivos, un nuevo tipo de ser humano como productor, el fin del juego de roles, de la división del trabajo establecida, del trabajo y del placer.

¿Implicaría esta realización del Arte una “invalidación” de las artes tradicionales? En otras palabras, ¿implicaría la “atrofia” de la capacidad de comprenderlas y disfrutarlas, la atrofia de la facultad intelectual y de los órganos sensibles para experimentar las artes del pasado? Propongo una respuesta negativa. El Arte es trascendente en un sentido que lo distingue y lo separa de toda realidad “cotidiana” que podamos concebir. No importa cuán libre sea, la sociedad estará marcada por la necesidad: la necesidad del trabajo, de la lucha contra la muerte, la enfermedad y la escasez. Respecto de ellas, y sólo de ellas, las artes, conservarán por lo tanto formas de expresión que les correspondan, una belleza y una verdad antagónicas con las de la realidad. Aun en los versos más “imposibles” del teatro tradicional, aun en las arias de ópera y los dúos más imposibles, existe algún elemento de rebelión que sigue siendo “válido”. Hay en ellos cierta fidelidad a la propia pasión, cierta “libertad de expresión” que desafía al sentido común, al lenguaje y a la conducta que denuncia y contradice las formas de vida establecidas. Es en virtud de esta “otredad” que lo Bello en las artes tradicionales conservará su verdad. Y esta otredad no será suprimida, ni podría serlo, por el desarrollo social. Al contrario: lo que se suprimirá es lo *opuesto*, a saber, la recepción (y la creación!) conformista y cómoda del Arte, su integración espuria con el poder establecido, su armonización y sublimación de la condiciones represivas. Quizá entonces los hombres puedan *disfrutar* por primera vez la pena infinita de Beethoven y Mahler porque ella estará superada y preservada en la realidad de la libertad. Quizá por primera vez los hombres *verán* con los ojos de Corot, de Cézanne, de Monet porque la percepción de estos artistas contribuyó a formar tal realidad.

*“With permission of the Literary Estate of Herbert Marcuse, Peter Marcuse, Executor. Supplementary material from previously unpublished work of Herbert Marcuse, much now in the Archives of the Goethe University in Frankfurt/Main, has been and will be published by Routledge Publishers, England, in a six-volume series edited by Douglas Kellner and in a German series edited by Peter-Erwin Jansen published by zu Klampen Verlag, Germany”. All rights to further publication are retained by the Estate.*



# QUINO

---

## 50 AÑOS

**muestra itinerante  
2004 - 2005**

**Córdoba.** Museo Caraffa,  
del 1 de Octubre al 14 de noviembre de 2004

**Mar del Plata.** Teatro Auditorium,  
del 17 de diciembre de 2004 al 13 de febrero de 2005

**Rosario.** Centro Cultural Parque de España,  
del 24 de febrero al 3 de abril de 2005

**[www.quino50anios.com.ar](http://www.quino50anios.com.ar)**



*14 años con la cultura Argentina*

[info@fundacionandreani.org.ar](mailto:info@fundacionandreani.org.ar)  
[www.fundacionandreani.org.ar](http://www.fundacionandreani.org.ar)

# Desleyendo a Marcuse

Apuntes para una vivisección actual del pensamiento estético del maestro de Frankfurt

Rafael Cippolini

**I. Otro Gran Show con Muertos Vivos en escena.** A mediados de los '60, el horizonte de la *muerte del arte* se transformaba de una contraseña nerviosa en una moda institucionalizada. Ninguno de sus adherentes reconocía por entonces certeramente al cadáver, pero nadie quería perderse ese sepelio, su carácter histórico y seguramente fundante. Mientras tanto, el muerto seguía todavía caminando, sin darse demasiada por aludido y zigzagueando entre las funestas voces. Por supuesto, no faltaron augures que ensayaran las más urgentes sintomatologías. Para Guy Debord, por ejemplo, la neovanguardia (huella instantánea de este deceso) era una farsa entre otras: la recuperación inútil de un fracaso -cuando ya el destino, la historia y los nazis habían arrasado y atomizado la fiesta de los ísmos un cuarto de siglo antes-. Para los minimalistas, el gran relato de Clement Greenberg olía definitivamente a mausoleo, afirmando que "*la historia lineal del arte se ha desovillado*" (Donald Judd citado por Hal Foster). Lo que sí estaba cerca del fin, era aquello que Andreas Huyssen denominó, bastante después, La Gran División: el lento e ininterrumpido avance de la posmodernidad (ya no un estilo, sino una condición histórica en la que los estilos modernistas no han sido abolidos, sino que gozan de una vida vegetativa en la cultura de masas, almacenados como bancos de datos. Para muchos, otro de los preclaros signos del anunciado fallecimiento.) Se trata de un movimiento que aún está muy lejos de concluirse: en su último libro publicado en castellano (*Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*) Fredric Jameson rescribe y propone una novísima narrativa de la modernidad desde el siglo V d.C. hasta nuestros días, desde el Papa Gelasio I [494-495] hasta hoy (es decir, señala los movimientos recientes de lo por completo concluido.) Un combate, una interacción y una contaminación retrospectivas que retuercen una y otra vez la historia. Tal es así que, en el 2002, Hal Foster se preguntó: ¿no habremos velado al cadáver equivocado?. Muy en los albores de este contexto, Marcuse aparece desbordado, sobrepasado y aplastado. Otro exponente frankfurtiano, Adorno, tres años antes, comenzaba su testamento (su *Teoría Estética*) subrayando: "*es evidente que nada que concierna al arte sigue siendo evidente. Ni su vida interior, ni su relación con la palabra, ni siquiera su derecho a existir*". La voz de Marcuse, por su parte, suena demasiado retrospectiva. Escuchamos a un hombre que intenta entender lo que transcurre con los ojos atiborrados de pasado, casi igual que el *Ángelus Novus* de Klee en la descripción de Walter Benjamin, pero con una diferencia: Marcuse no está aterrado, no tiene gestos desencajados. Con serenidad sepulcral nos dice:

II. “(...) Creo que la auténtica vanguardia de hoy en día no está compuesta por quienes intentan producir desesperadamente la ausencia de Forma y la unión con la vida real, sino por aquellos que no retroceden ante las exigencias de la Forma, aquellos que hallan una nueva palabra, imagen o sonido que sea capaz de 'abarcar' la realidad de la manera en que sólo el arte puede comprenderla -y negarla-. Esta Forma auténtica y nueva surgió en las obras (ya 'clásicas') de Schönberg, Berg y Webern; de Kafka y de Joyce, de Picasso; y continúa hoy en logros como *Spirale* de Stockhausen o las novelas de Samuel Beckett. Estas obras invalidan la noción de la “muerte del arte.”

III. En Marcuse, la Gran División permanece tan sana y contundente como lo estaba entonces el Muro de Berlín. Sólo es lícito, piensa, seguir en una sola dirección, proporcionando electroshocks a un cuerpo muy debilitado. Se trataba de llevar la experiencia hasta el final, si es que ese final podía concebirse.

IV. **Una arquitectura televisiva.** Tomás Maldonado, en su último libro (*¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*, publicado hace unos meses en el país) reproduce su clase magistral dictada a raíz de su designación por parte de la Universidad de Buenos Aires como Profesor Honorario (agosto de 1984) a la que ha titulado, pedagógicamente, *El Proyecto Moderno*. Se trata de un discurso imprescindible, impecable: Maldonado, políticamente, llama a la revisión profunda y crítica de un Proyecto (que diferencia del *Movimiento Moderno*, constituyendo éste último únicamente una de las expresiones del primero) al que identifica plenamente con el proyecto democrático. Un proyecto que, debido a la urgencia que lo anima, detenta una crítica profunda que no puede confundirse con un mapeo estilístico (nada más lejano.) “(...) [Esta] *autocrítica* no puede ser hecha -y menos todavía la crítica desde afuera- solamente siguiendo la vertiente o la línea de reflexión puramente formal, estilística. Tampoco puede ser hecha tratando de hacernos ir en retroceso de la historia o proponiendo revivals, o proponiendo confusas ideas de retorno al pasado”. La necesidad de los tiempos, la continuidad del Proyecto Moderno, se enfrenta (se enfrentaba ya, visiblemente, hace veinte años) a “(...) el costo social elevadísimo que implica para la comunidad y para el país formar una masa de arquitectos proyectistas que después no encuentran empleo”. Maldonado, a continuación propone “(...) siguiendo el viejo modelo del Bauhaus y de la Escuela alemana de Ulm, que la

*Facultad de Arquitectura no forme solamente proyectistas, sino que también forme arquitectos que puedan desempeñar otras tareas que tengan más salida y más colocación laboral. (...) Se trata de crear nuevas carreras bajo el mismo techo de la Facultad. (...) Crear una gran carrera, además de la de Diseño Industrial: Comunicación de Masas, es decir, una carrera en la cual exista la posibilidad de formar regisseurs, gente de televisión, de radio, de periodismo, de comunicación visual”.*

**V. Otra arquitectura expandida.** Un lustro antes (1979), Rosalind Krauss editaba su ensayo *La escultura en el campo expandido* -posteriormente recogido en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, publicado en castellano en 1996-. Este texto, definido por Foster como *un relato estructuralista* del desdoblamiento del modernismo y posmodernismo, señalaba el fin de la pintura y la escultura modernista, a partir del negativo de estas categorías, reemplazadas por otras como *la arquitectura y el paisaje* y *la no-arquitectura y el no paisaje* (refiriéndose de este modo a obras de Robert Smithson, Mary Miss y Sol LeWitt). Este pasaje, este cruce, no deja de resultar fascinante: Krauss propone una categoría de expansión posmodernista, *la arquitectura*, para describir teóricamente el abandono y la caducidad de direcciones modernistas. Maldonado, avanzando en movimiento contrario, aconsejaba formar arquitectos para proseguir los objetivos del Proyecto Moderno en el seno mismo de la cantera más prodigiosa de la industria cultural: la televisión, la comunicación de masas, la comunicación visual. A la banalidad del arte, a la discusión inconducente acerca de nimiedades estilísticas, Maldonado contraatacaba minando el corazón de la bestia: había que rediseñar, que reconstruir desde las entrañas de uno de los más temibles focos de diseminación.

**VI. El Arte es trascendente en un sentido que lo distingue y lo separa de toda realidad “cotidiana” que podamos concebir. No importa cuán libre sea, la sociedad estará marcada por la necesidad: la necesidad del trabajo, de la lucha contra la muerte, la enfermedad y la escasez. Respecto de ellas, y sólo de ellas, las artes, conservarán por lo tanto formas de expresión que les correspondan, una belleza y una verdad antagónicas con las de la realidad. Aun en los versos más “imposibles” del teatro tradicional, aun en las arias de ópera y los dúos más imposibles, existe algún elemento de rebelión que sigue siendo “válido”.**

Marcuse retrocede. Tres meses antes de que se publicara su ensayo, el

21 de marzo de 1972, Lazlo Toth, un biólogo australiano de 31 años, "...mientras una multitud esperaba la bendición del Papa, pudo huir de la vigilancia de los hombres vestidos de negro, se subió a la barandilla de mármol delante de la Capilla de San Pedro y arremetió, martillo de embutir en mano, contra La Piedad de Miguel Ángel de 473 años de antigüedad". El relato del hecho inicia el *Manifiesto no más Obras Maestras*, obra de una de las artistas más desfocalizadas y célebres de los últimos años: Karen Eliot (el texto completo y una semblanza de la artista fueron publicados en ramona 23, de mayo de 2002.) Cuando teóricos y filósofos ya comenzaban a preguntarse cómo sobrellevar el *post mortem* del arte, mientras los más radicales, como Lazlo Toth y sus fans se afanaban para llevar al extremo la consigna de Alfred Jarry: "*demoler incluso las ruinas*", Marcuse aconsejaba una reparadora taxidermia: nada de vida disputando la forma del arte (tan disímil e inconciliable con el concepto de *Forma* pensado por Witold Gombrowicz), ya que resultaba preferible acostumbrarse a la alienación de un arte incluso más pretérito, y poder ver por los ojos de Corot o Cézanne, es decir: que la historia del arte armonizara inclinando definitivamente la balanza. El Modernismo tenía su venganza, que el pasado rectificaría al instante actual. Un catálogo razonado, dilatado, permitiría mejoras de acuerdo con el mal menor. La museificación del mundo, en su sentido más peligroso, proseguía su marcha. Nos queda en claro que no era una buena idea invitar a Marcuse a participar de una función del *Living Theater*.

**VII.** Mientras Nicolas Bourriaud insiste en que "(...) *rescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar*", Hal Foster se pregunta: "(...) ¿qué podrá significar este seguir con vida en el presente? No la visible repetición de mecanismos de vanguardia que adoptó mucho arte neovanguardista de los '50 y '60 (la pintura monocroma, el collage, los objetos ready-made)". Por supuesto, menos aun la euforia revivalista de cierto arte posmoderno. La impredecibilidad del futuro inmediato llama y exige cautela: ¿terminaremos ahogándonos en un eclecticismo sin fin? Y si así sucediera ¿qué tan malo podría ser?

**VIII. Ese costado sugerente.** Por supuesto que Marcuse entiende las diferencias, pero lo hace absolutamente inmerso en los axiomas del modernismo, cuyo discurso entiende una historia del arte -que si bien

quiere armonizadora-, conforma siempre una narración lineal y teleológica, con manifestaciones de un presente bien anclado en su identidad precisada en razón a las obras del pasado y a las futuras (lógica lineal de una dialéctica de capítulos invariablemente sucesivos). Y ya no se trata de girar la cabeza hacia delante y atrás, sino hacia los costados. En el *Manifiesto Frágil*, de 1999-2000, Ballesteros, Hasper, Kacero y Siquier afirmaban: "(...) *acrónicos en cualquier intención. El tiempo nos empuja hacia los costados*". Examinemos ahora las alternativas que propuso Marcuse. Por un lado, el *living art*; por el otro, la sobrevida del modernismo. Una u otra opción. Sin proponérselo, Allen Ginsberg le contestó mediante una enseñanza Zen: *si estás frente a dos caminos, y no tenés idea cuál es el correcto ¡pues se trata de que avances por ambos simultáneamente!* ¿Qué es lo que impide a un artista revisar las formas del pasado, "*inventar y seleccionar, utilizar y recargar*" (Bourriaud *dixit*) y, al mismo tiempo, intentar comenzar en cualquier otra parte? Hace unos pocos meses, Alfredo Prior llevó a cabo una performance titulada "Jackson Pollock en el Amazonas". En único movimiento, repasó ciertas implosiones de la estética del pintor estadounidense (de manera similar a que antes lo había hecho con Beuys y Duchamp) a la vez que producía una obra irreplicable, ejecutada de una vez y para siempre. Antes y después de este evento, Prior no dejó de pintar, infatigablemente. ¿Cuál es la contradicción? ¿No es una bendición de los tiempos que un pintor pueda ser también performer y viceversa? Llevemos los términos un poco más allá, si ustedes lo desean: ¿no sucede algo parecido con Gustavo Buntix, crítico y performer peruano, que se desplaza, una y otra vez, de la escritura a la irrupción corporal y gestual? ¿O, tanto y tanto antes, con Alberto Greco, pintando y ejecutando sus *Vivo-Dito*, y realizando tantos dibujos sincrónicamente a la escritura de su última obra, la novela inédita *Besos Brujos*? Si es evidente, desde hace muchísimo tiempo, que nada de lo que concierne al arte sigue siendo evidente, la inevitable evidencia cartográfica de que en todo camino existen cruces y atajos por cualquiera de los costados, constituye sin dudas, algo más que un analgésico: una suerte de felicidad tan sucinta como energizante.



## Universidad Nacional de Tres de Febrero

### Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**  
Coordinador: Dr. Norberto 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](mailto:info@untref.edu.ar)

4759-3528  
4759-3537

# ASGA

Galería Alberto Sendrós

inauguración:  
jueves 31 de marzo, 19hs.

Galería Alberto Sendrós  
Pasaje Tres Sargentos 359  
C1054ANA Buenos Aires

Tel/fax (54-11) 4312 0995/4312 5915  
[info@albertosendros.com](mailto:info@albertosendros.com)  
[www.albertosendros.com](http://www.albertosendros.com)

# Club de Arquitectura

Con dos contribuciones inolvidables, ramona da inicio a una nueva sección con curaduría del grupo m777, dedicada al pensamiento arquitectónico.

Sofía Picozzi

## UNA DOMÉSTICA PARA EL URBANISMO

*Comentario a la entrevista de Rem Koolhaas y Beatriz Colomina a Martha Stewart*

¿Por qué el arquitecto más mediático del momento y una crítica de arquitectura invitan como interlocutora a una mujer que se hizo famosa en la TV dando consejos para el hogar? La gran expresión del espíritu Martha Stewart es el *Catalog for Living*, una especie de enciclopedia del “cómo hacer” para el hogar: decoración, cocina, fiestas de casamiento, artesanías, etc. Cada aspecto de la vida doméstica está estudiado y en el Catálogo se enseña cómo desenvolverse con estilo en toda situación. El Catálogo se difunde en la televisión, en un sitio de Internet, en revistas y en libros de la editorial de Martha Stewart *Living Omnimedia*. Actualmente Martha Stewart está cumpliendo una condena tras ser acusada de haber mentido en la investigación sobre una venta de acciones. El proceso tuvo un tono ejemplar, el gobierno aprovechó la publicidad de esta figura pública para prevenir a todos los norteamericanos y hacerles saber que en el mundo de las finanzas la ley también existe, y Martha Stewart sigue enseñando, incluso, a pesar suyo. Cuando le preguntan si se llamaría arquitecta a sí misma contesta: “sí, sí, sí”. Koolhaas duplica la apuesta y se anima a hablar del *Martha Stewart Urbanism*. ¿Qué alcance tienen sus lecciones en la TV y los productos para el hogar que vende a través de la Web?

Para Martha Stewart la casa es el escenario donde pasa todo, el lugar desde donde se transmiten los programas de TV, se sacan las fotos para las revistas y se cuele la vida doméstica. Sus propias casas son los estudios de televisión y las usa para mostrar las tendencias en decoración o para probar recetas frente a las cámaras. Son como campos de operaciones donde se crean ambientes, uno sobre el otro, una máquina de producir espacialidad. La casa se multiplica, se desproporciona, explota y se desborda en la pantalla del televisor; lo doméstico invade el espacio público. El gusto y los productos de Martha Stewart se desparrraman en los hogares de los televidentes. Montó una marca que despacha envíos a todo el mundo, y que poco a



poco va editando la forma de vivir de sus seguidores. Sus canales de difusión son la TV, la Web y la red de distribución de revistas, o sea, medios hiperefefectivos para llegar a grandes masas de personas en casi cualquier parte del mundo.

Martha Stewart entiende bien cómo funcionan las redes de vanguardia más ágiles del momento, ligadas a la publicidad y al comercio, y las convierte en sus herramientas. Las ingenieras domésticas norteamericanas en el siglo XIX fueron sus precursoras al ver que nuevas tecnologías, en principio sin relación con la casa, podían reinterpretarse para operar dentro de ella.

A finales de 1800, la casa tradicional estaba muy atrasada en cuestiones prácticas como ventilación, calefacción, iluminación. Para las mujeres la tecnificación apareció como una respuesta para corregir estas falencias, y gracias a su visión muchos avances de la industria se trasladaron a la casa, que era un ámbito que había quedado fuera de la atención de los ingenieros. Los arquitectos tampoco se habían mostrado muy curiosos con lo que estaba pasando dentro de las fábricas, ni pudieron ver las posibilidades que podía tener para su profesión.

Diferentes autoras publicaron libros de economía doméstica, que se ocupaban tanto de la racionalización del funcionamiento de la casa como de la higiene personal o del cuidado de los hijos. En gran parte, la forma del uso actual de la arquitectura se debe a innovaciones que surgieron en ese momento impulsadas por las propuestas prácticas de estas mujeres.

La acción urbana de Martha Stewart consiste en participar activamente en las condiciones en que habita muchísima gente que consume sus consejos hogareños y su estilo de decoración, desde Estados Unidos hasta China. Las casas son los puntos terminales de una red de intercambio de *buenas ideas* y de bienes, son los decantadores en donde se aplica la información que circula a través de esta trama que distribuye gusto y estilo.

Es sorprendente este uso de las tecnologías de la comunicación porque constituyen un canal nuevo y no obvio para el urbanismo, que permite la disolución de sus límites aparentes: local, público y profesional. El límite físico de lo urbano dejó de ser necesariamente el perímetro de una ciudad; la densidad de una situación urbana puede darse en intercambios

o relaciones entre personas que no viven en el mismo lugar, mientras tengan las posibilidades técnicas para estar en contacto. Las redes de las que venimos hablando entran en los hogares donde afectan los hábitos de la audiencia. Así, Martha logra que un buen número de niños crezca en el *dormitorio versátil* que sus padres encontraron en [www.marthastewart.com](http://www.marthastewart.com) y que otra cantidad de parejas celebre su casamiento en una tienda de alquiler sobre una cancha de tenis. Pero la invisibilidad de estas influencias y su materialización en el contexto doméstico la libran de toda sospecha de estar interviniendo en el ambiente urbano, aunque el mensaje de Martha Stewart, ayudado por su habilidad comercial, tiene efectos espaciales tangibles y de una precisión sorprendente.

**“EN LA COCINA DE MI HERMANA HAY TRES COMPUTADORAS, UNA MÁQUINA DE COSER, HILOS, MOLDES, ANIMALES, EL HORNO Y LOS OLORES DE LA COMIDA. ÉSE ES MI TIPO DE AMBIENTE PREFERIDO.”**

*Rem Koolhaas y Beatriz Colomina entrevistan a Martha Stewart. Publicado en el libro Content, con el título: “Basta de sorpresas: Edición Global con Martha Stewart”*

**Rem Koolhaas:** En tu artículo “Por qué abandoné Westport”, que apareció en el New York Times Magazine, decías: “la casa está subutilizada”. La palabra subutilizar es muy interesante cuando se usa en relación con la casa porque, de alguna manera, el suburbio americano está subutilizado. ¿Cuál es la conexión entre la subutilización de la casa y tu increíble éxito con los temas del hogar? ¿En algún punto, sos la respuesta a ese fenómeno?

**Martha Stewart:** Las casas que más me gustan están completamente llenas y tienen mucha actividad. Los espacios pequeños y confortables me parecen mejores que las grandes casas, que difícilmente se llegan a usar. Con confortable quiero decir lleno de libros y de cosas que la gente usa. En la

cocina de mi hermana hay tres computadoras, una máquina de coser, hilos, moldes, animales, el horno y los olores de la comida. Ése es mi tipo de ambiente preferido.

**Beatriz Colomina:** Entonces, confortable para vos es que esté completo.

**Martha:** Exacto.

**Rem:** Mezclar.

**Martha:** Sí. Por eso me gusta la cocina, que no es sólo para cocinar, es para todo, es el centro del hogar. En mi nueva granja diseñé una casa de tres ambientes: el dormitorio, arriba; el estar, en el medio y la cocina, en la planta baja. Mi nuevo departamento en Nueva York tiene sólo dos ambientes - dos pisos en realidad- pero dos

ambientes. La casa de Gordon Bunschaff, que estoy refaccionando, tiene tres ambientes. Una casa con tres ambientes, eso es todo lo que quiero. Me sienta bien, y encaja con mi estilo de vida.

**Rem:** Pero ya mencionaste ocho ambientes. Cada casa es pequeña pero vivís en ocho ambientes.

**Martha:** ¡Pero Rem, mis casas son mis laboratorios; tengo que tenerlas! Y todas son de diferentes estilos, entonces puedo experimentar el modo de vida moderno en una casa de 1800, una de 1925, una de 1960, y una de 2001. La casa de Bill Gates, por ejemplo, ahora está totalmente superada; la construyó justo antes de que apareciera lo inalámbrico. Ya no necesita más esos grandes conductos para cables.

**Beatriz:** Entonces está envejeciendo más rápido que casas más viejas.

**Rem:** ¿Qué dirías que ha cambiado en la vida doméstica durante los últimos veinte años?

**Martha:** El gran desafío fue incorporar tecnología en la casa. Es muy difícil cablear una casa antigua.

**Rem:** Me interesa no sólo la manera en que vivís, sino también por qué tanta gente quiere aprender de vos.

**Martha:** Estuvimos editando, editando y editando lugares para vivir. Eso es lo que hacemos. Ahora los decoradores famosos dicen: "¡Queremos el estilo de Martha!".

Sacamos lo innecesario, lo excesivo, las cortinas pesadas.

**Beatriz:** Es una especie de simplificación.

**Martha:** Podés llamarlo simplificación, yo prefiero llamarlo edición.

**Beatriz:** Lo moderno es la eficiencia que hay.

**Martha:** Es moderno, pero puede ser de cualquier época. Puede ser sueco, del siglo XIX; francés, *early american*, pero no está desordenado ni lleno ni sobre-decorado. Queremos que cada objeto sea importante. Puedo ir a un cuarto y simplemente sacar cosas.

**Rem:** Sí, pero el habitar, tradicionalmente, no estaba editado. Y describís la cocina de tu hermana como un prototipo de lugar no editado. Sin embargo sos una gran editora y muy exitosa.

**Martha:** La gente se da cuenta de que dentro de ese espacio editado puede haber vida. Los cuartos que aparecen en mi programa de televisión no parecen vacíos, siempre hay gente o signos de gente. Construimos los sets como habitaciones de verdad, con animales de verdad, plantas de verdad, y cuando abris una canilla hay agua. Las escenografías funcionan, son copias ampliadas de los lugares donde vivo.

**Rem:** ¿Cómo se altera tu privacidad cuando tus publicaciones muestran algunos de tus espacios más privados?

**Martha:** Mi vida privada, mi vida

*1) del Arte y la crítica no son otra cosa que la narración ordenada de las interminables pláticas que las obras de arte han tenido con los distintos interlocutores que fueron creando?*

laboral, mi trabajo, mis reflexiones son todos públicos. La gente aprende de ver algo bueno que pasa frente a ellos.

**Beatriz:** ¿Cómo te ves a vos misma? ¿Como una arquitecta, como decoradora?

**Martha:** Nunca diría que soy arquitecta en presencia de Rem, pero sí, ¡sí!

**Beatriz:** ¿Pensás que la gente convierte sus casas en casas Martha Stewart?

**Martha:** ¡No! Voy a diferentes casas y no me veo en todos lados, para nada.

**Beatriz:** Pero el público que te sigue tan fielmente, que está interesado en todo lo que hacés, ¿qué hace con tus consejos?

**Martha:** En vez de empezar con los productos y después tratar de inspirar a la audiencia, tratamos de inspirar primero y de proveer los productos después. Las fuentes de inspiración son la revista y el programa de TV, después vendemos los *kits* por catálogo. Pero el *kit* no puede hacerlo por vos. Tratamos de convertir a los soñadores en hacedores.

**Rem:** ¿Tu rol es defender el último bastión de lo casero?

**Martha:** No creo que lo casero necesite mucha defensa. Cuando empecé a escribir libros, hace 21 años, las mujeres que trabajaban, que se habían olvidado de la casa por un tiempo, ya estaban volviendo

a verla como un lugar importante,

**Beatriz:** ¿Entonces no creés que las mujeres deben dejar de trabajar?

**Martha:** No. Muchas mujeres se están dando cuenta de que tienen que lograr un balance entre la casa, el trabajo y la familia.

**Beatriz:** Pienso que sos un modelo para las mujeres modernas. Lo que enseñás es muy necesario. En Estados Unidos mucha gente de la última generación no aprendió de sus madres cómo cocinar, cómo cuidar las plantas ni cómo coser. Les estás dando una dirección.

**Beatriz:** ¿Cuáles son los bordes geográficos de tu trabajo?

**Martha:** No creo que haya ninguno.

**Beatriz:** ¿Hay algo que no querrías exportar?

**Martha:** No. El mundo se ha convertido en un lugar más pequeño. Internet hizo posible que cada cultura se relacione con las otras. No hay más secretos, ya nada es sorprendente, y creo que eso es muy valioso.

**Rem:** ¿Por qué "nada es sorprendente" es algo bueno? ¿No te gustan las sorpresas?

**Martha:** Me gustan las sorpresas, pero lo que es valioso es la constancia. Todavía tengo que conquistar China, el país más grande del mundo.

**Rem:** ¿Qué pensás sobre difundir

tu mensaje en lugares donde puede causar algún trastorno? ¿O estás pensando, por ejemplo, que también podrías importar de China a Estados Unidos?

**Martha:** Me fascinan sus soluciones inteligentes para todo. Un amigo chino que trabaja para mí me enseñó cómo hacer que mis gallinas no se picoteen entre ellas: cuelgo un repollo de una cuerda así picotean el repollo en vez de a las otras. ¡Así es cómo aprendo yo! Me encantan las técnicas decorativas de los japoneses, y el equipamiento de los chinos, vamos a ir apropiándonos de todo eso. ¿Viste el número japonés de nuestra revista con el día de San Valentín en la tapa?

**Beatriz:** ¿Los japoneses celebran el día de San Valentín?

**Martha:** ¡Ahora sí!

**Beatriz:** ¿Pensás que el gusto se puede exportar?

**Martha:** Ya está probado.

**Rem:** Pero debes estar de acuerdo en que la expansión irrestricta de la civilización norteamericana está empezando a tener resistencia.

**Martha:** Por supuesto que los norteamericanos somos odiados; pero sobre todo por nuestra política y no por nuestro estilo de vida. No odian la manera en que cocinamos; odian cómo nos comportamos. No puedo hacerme responsable por eso. Todo lo que puedo hacer es ayudar a todos, en todos lados, a vivir un poco

mejor.

**Rem:** ¿Hay algo que pienses que podría inventarse para hacernos más felices?

**Martha:** Tengo un sueño: una pantalla de computadora que pueda estar en cualquier lugar. Se activaría con la voz; quisiera poder hablar con una pantalla en la heladera o en la pared. Siempre estoy corriendo, entonces necesito un encendido y apagado automático. No tengo tiempo para sentarme y esperar que la máquina estúpida se prenda. No quiero esperar. El ama de casa no quiere esperar. Quiere ahorrar tiempo. Quiere tiempo para hacer otras cosas.

**Rem:** ¿Hablaste con alguien sobre todo esto?

**Martha:** Hablé con Steve Jobs y con el equipo de Bill Gates para desarrollar tecnología para el ama de casa, pero no están interesados. Entonces ahora estoy desarrollando mi propio software para el ama de casa. Te dice qué matiz de cortinas elegir, te da el metraje y el molde. También te dice cuánta agua se usó en tu casa el último agosto, para no tener que ir a buscar la cuenta en papel. Quiero que la empresa de agua y mi seguro me manden todo vía computadora. Lo llamo "vivir por sinopsis".

**Rem:** ¿Y con quién estás trabajando?

**Martha:** ¡Conmigo!

# Arquitectura degenerada

Para una teórica de la arquitectura gay

**Pablo Bernard**

Hablar de *arquitectura degenerada* no es hablar de arquitectura homosexual, sino de "arquitectura gay" (sin ánimo de seguir ahondando en una problemática lingüística). Pero hablar de arquitectura gay es probablemente hablar de arquitectura masculina. Gay, pero hombre. Sin embargo, la problemática de roles subyace en una dualidad. Una dualidad en donde el carácter plenamente visible y evidentemente fálico de la arquitectura masculina se presenta sometiendo al femenino.

De todos modos, hablar de género en arquitectura no debería remitirse puntualmente a la cuestión de si es hombre o mujer quien construye: el género del autor. El duelo entre Arquitectura masculina vs. Arquitectura femenina, y Arquitectura de género vs. Arquitectura degenerada, plantea la cuestión desde una óptica quizás más profunda que el problema de la autoría.

La arquitectura gay es una arquitectura degenerada, ya que es en sí misma la degeneración de ésta. Aquí la problemática se invierte, no es el autor quien define el género de su obra, o quizás en una primera instancia sí, pero la desviación parte desde el uso. El nuevo género deviene con el tiempo, y sin la mediación por parte del autor. Una identidad transfigurada in real-time. Una *corrupción* de la arquitectura.

Entonces, si la posibilidad de un degeneramiento no es algo factible de ser controlado desde el rol de autor, o de poder decidirse desde el principio y para siempre, ¿toda arquitectura deviene en degeneración? ¿O existe cierta producción arquitectónica con mayor tendencia a degenerarse? Me gustaría plantearlo de este modo. La modernidad, a través de una precisa selección, retomó elementos del pasado a los cuales consagró como la prehistoria de la modernidad, y negó todo lo demás. De este modo, una villa Palladiana logra convertirse en un elemento potencialmente moderno y no así Versailles. Es decir, existe una predisposición presente desde el principio; el grado de sintonía con el corruptor es un vínculo que se construye sobre el hecho mismo de la ocupación, pero existen elementos que definen un tipo diferente de identidad. Características potenciales que se detonan en un marco de seducción entre arquitectura y usuario.

La corrupción de la arquitectura es algo casi tan natural y necesario como el "buen uso" de ésta. Corromper el espacio, intervenirlo en desmedro de sus cualidades confortables es sin duda un impulso de adecuación a la arquitectura tan vitalmente saludable como cualquier otro. La

degeneración del espacio público hacia nuevos horizontes, dentro del marco de “esta” arquitectura gay que todo lo descompone y desarticula, ha sido -como todo fenómeno culturalmente antinatural- muy difícil de detectar en la cotidianeidad. Difícil de detectar y delimitar como algo positivo y constructivo, inclusive desde dentro de la labor como profesional, como arquitecto. Han sido los artistas quienes a través de sus obras han detallado, aunque más no sea de manera inconsciente, las características de la *arquitectura gay*.

Me gustan mucho los dibujos de TOM of Finland. Me gusta mucho la arquitectura presente en sus historietas; me gusta la lectura clara y precisa que se puede hacer en ellos sobre el problema del espacio público, sus posibilidades de uso y apropiación. Al leer cada uno de los capítulos de sus comics “Kake”, es inevitable no ser seducido por una inquietante concepción de lo que como *urbanistas* podemos determinar como las actividades que se desarrollan dentro de, y que determinan por consiguiente la necesidad y la existencia de un espacio entre la frontera de lo público y lo privado; el “espacio semi-privado”.

Una arquitectura del espacio urbano, del esparcimiento... una arquitectura del placer y el confort privado en el espacio público. Un espacio público moderno. Una arquitectura que se desarrolla gracias al uso no moralista del espacio público.

Una arquitectura de Estado: el *Estado* como ente amoral y la arquitectura como expresión lúdica, y como expresión laica. La arquitectura degenerada, la *arquitectura gay*.

Una arquitectura institucional de gran complejidad espacial, de esparcimiento social sin límites; sin niños, sin guarderías, sin sector “no fumadores”, sin carteles de “sólo personal autorizado”. Una arquitectura con la fisonomía de la infraestructura deportiva; un urbanismo a lo “ciudad deportiva”, dedicado al aprendizaje del placer y el tiempo libre: ¿espacio público-semiprivado gay?

La arquitectura deportiva, la arquitectura fabril. La arquitectura de los espacios del trabajo y del esfuerzo físico, sin accesos restringidos -acceso libre a los espacios de cocina, administración, carga y descarga de materiales, logística, vestuarios, salas de máquinas-... El espacio donde el individuo no es ni cliente ni usuario, sino que participa de la institución. Una arquitectura de “rol”, arquitectura de rol fetichista, una arquitectura “institucional degenerada”.

Concebir dicha arquitectura dentro de la ciudad y su complejidad institucional es concebir la práctica de un urbanismo de redes sociales, vinculando instituciones prácticamente obsoletas. Instituciones (ya no necesariamente presentes en edificios) donde son prescindibles los resultados productivos del servicio ofrecido; aquí lo importante es la experiencia de ejercer un rol en determinada actividad. Es concebir una arquitectura a otro nivel funcional: un usuario constructor de institución y de arquitectura.

Aunque estas relaciones urbanas no siempre se presenten demasiado claras y definidas, es posible detectar su presencia en todas las instituciones de nuestro sistema, y en todas las ciudades occidentales. Aun así, las historietas de Tom parecen pertenecer a una sociedad con una estructura política muy diferente a la nuestra. Pienso en la relación trabajo y tiempo de ocio, la cual no parece ser un equilibrio, sino más bien una mezcla. Algo bastante imposible de concebir dentro de las estructuras políticas, sociales, y económicas de nuestras sociedades. Pero también, de algún modo estas prácticas están muy presentes en nuestras instituciones; la arquitectura da a lugar a ciertas prácticas sociales, ya no digo siquiera para las cuales no fue proyectada, sino a las cuales ni siquiera detecta. La arquitectura degenerada surge, de algún modo, entre el aire que deja el ajuste de las instituciones actuales a la arquitectura, y la densa red de relaciones urbanas donde éstas se apoyan, se insertan.

Quizás las actuales relaciones urbanas que conforman nuestra sociedad sólo alberguen dichas prácticas sociales de forma parasitaria. Es muy probable que hoy por hoy la arquitectura gay no sea más que un problema de impureza institucional, un sobrante, "una falla en el sistema de limpieza". Pero hubo ciertos momentos a lo largo de la historia, en los que primaba la idea de una sociedad más equitativa e igualitaria, los cuales redefinieron y alimentaron el inconsciente colectivo del bon vivant gay, esa filosofía de vida basada en la completa libertad individual, y una ya no tan compleja relación entre trabajo esparcimiento. La igualdad entre todos los hombres, una nueva regulación laboral, las vacaciones en centros estatales colectivos, la democracia a nivel de las relaciones domésticas, la idea de "a la mañana trabajar de obrero, y de noche ser crítico de cine", todas juntas han dado forma al inconsciente colectivo del *paraíso gay*.

Es por eso que, de algún modo, nunca dejé de pensar dónde se sucedían las escenas de muchas de las historias de Tom. Era un ejercicio que me divertía hacer cada vez que volvía a hojearlas: ¿cuál era la locación de mis historietas favoritas? Paraíso gay. ¿Arquitectura paradisíaca? Mi sospecha siempre había girado en torno a frágiles deducciones y presupuestos tendenciosamente orientados hacia la posibilidad de una



crítica arquitectónica.

La mayoría de sus historietas sólo parecían poder desarrollarse en un lugar: un lugar que fuese el punto medio en un morphing geográfico-institucional, entre las calles de San Francisco, la costa oeste de los Estados Unidos, y como contrapunto la arquitectura de estado de la Rusia de la revolución -algo de todo esto intentaba mostrar de forma caricaturesca el video "Go West" de los Pet Shop Boys. Esos montajes de animación virtual, donde un grupo de hombres recorría una soleada Moscú futurista, cargando estandartes rojos, entre esculturas de hierro pintadas de colorado a lo largo de una enorme escalinata, al grito de: "vamos al oeste... adonde los cielos son azules", "adonde hay mucho espacio", "adonde estaremos juntos"-.

El paseo, el recreo, el fetichismo en el trabajo pesado, el placer estético, el teatro, las vacaciones, el ejercicio físico, la rusticidad, la eficiencia material, la modernidad; todo en un mismo lugar, en el contexto social preciso. La arquitectura Rusa de la revolución, es el marco perfecto para una ejemplificación teórica de esa posible arquitectura estatal gay.

Confundido ya por el error geográfico de estos artistas (el de los Pet Shop Boys, el de Tom of Finland), comienzo a pensar en este paraíso arquitectónico gay como eso: un error geográfico. Un error geográfico urbano, que tiene como marco una arquitectura de rol, *un funcionalismo más metafórico* (si es que esto fuese posible). Un funcionalismo metafórico. Como el del Tanatorio de Le Corbusier oculto detrás del proyecto del Hospital de Venecia que nos develaba Quetglas, en sus encuentros y esparcimientos. O como el de la Universidad de St. Andrews, subyacente en los encuentros sociales entre los estudiantes que intentaba generar Stirling, al deliberadamente proponer "cortos y poco atractivos corredores (deliberadamente estrechos y mal iluminados) que llevan a las habitaciones de los estudiantes". Y continúa explicando. "Algunas veces es necesario crear espacios de estas características con el objeto de incrementar la utilización de las áreas cuyas actividades se pretende estimular."

Me permitiré llevar al extremo los límites de este "funcionalismo metafórico" (como marco para esta arquitectura degenerada). Y de este modo enunciaré cuál sería a mi entender su ejemplo más radical -regulando lo riesgoso de tal ejercicio teórico, al permitirme *surfear* en el plano de los elementos que conforman el "inconsciente colectivo gay" del urbanismo-. Es decir, declarar un edificio en particular como "el más claro ejemplo de la prehistoria arquitectónica de la cultura gay de este siglo XX" (ni pienso remontarme a épocas en donde lo gay no existía como cultura, sino sólo como práctica sexual) sería simplificar ridículamente la

problemática y transformar el tema en algo definitivamente muy aburrido. Por otro lado, continuar rodeando, redefiniendo, y complejizando la posibilidad de definir el concepto de lo gay en arquitectura sin nunca enfrentarse cara a cara con la verdad material de la ejemplificación y del juicio de valor, no haría honor a la costumbre digna del arquitecto moderno, de siempre hablar de una arquitectura en particular. Señalando con el dedo: "Eso es arquitectura... aquello no es buena arquitectura". *Surfearé* entonces.

Si Melnikov era puto o no era puto, no me interesa (sabemos que era casado). Si los camaradas, que persiguieron exhaustivamente a los homosexuales, eran tan comunistas como maricones a puertas cerradas, o sólo no prestaban atención a las figuras de jóvenes rusitos sin ropa que S. Eisenstein dibujaba entre toma y toma, no lo sé.

Pero sí sé que todo el panfletismo revolucionario, orientado a la igualdad de masas, la regulación laboral, la erección de la figura del obrero como ejemplo de individuo libre y de completa entereza, ha seducido desde entonces a la cultura homosexual (en este caso decimos homosexual, no gay). Y es el *funcionalismo metafórico* de la arquitectura rusa la que se presenta para mí como el *ejemplo perfecto* de ese inconsciente cultural. Arriesgándome de este modo a señalar no un edificio, pero sí una tipología arquitectónica como tal: en ingles, "*the workers' clubs*". Los clubes de las Fábricas.

Muchas de las fábricas poseían uno.

Pero la fragilidad de estas presuposiciones se fortalecieron frente a ciertas reflexiones surgidas sobre la posibilidad de una discusión sobre "el género en al arquitectura", frente a un texto muy interesante que precisamente se cuestionaba cuál era el verdadero aporte de la arquitectura gay en la ciudades contemporáneas. El texto "Toilettes of tomorrow", me hizo pensar en una repuesta que me pareció muy interesante: el *paraíso gay* no existe, pero la arquitectura gay lo puede reconstruir a través de imágenes fragmentarias, redefiniendo el uso del equipamiento urbano y socavando la integridad de la figura de la arquitectura eficiente, a lo largo de toda la ciudad prácticamente sin precisar sucesos materiales. Sólo reglas y relaciones sociales trastocadas (he aquí la formula de transformar el agua en oro, para los del planeamiento urbano). Pero no son éstos fragmentos inconclusos. Sino situaciones, que más que pruebas pilotos, se presentan como casos ejemplares del más astuto urbanismo moderno.

Este urbanismo gay ha reconocido los beneficios del baño público. Transgrediendo su función, se ha logrado desvincular un espacio con-

cebido de forma plenamente funcional de su única razón de ser. Perpetuando el fenómeno en base al éxito de la refuncionalización. Esto debería ser tomando como un claro ejemplo de cómo se ha logrado resolver una problemática subyacente desde siempre en la problemática del habitar: el baño como escenario sexual. De tal modo que se ha logrado articular en el espacio público un escenario sexual comunitario. No de un modo completamente explícito, pero sí lo suficientemente publicitado como para dar por descontado este tipo de actividades en cualquiera de las instalaciones de los edificios públicos en general. Tanto, que creo que es más lógico en el diseño de un edificio público, rotular en un plano de replanteo, o en una planilla de locales a los espacios destinados al servicio sanitario como Tetera (tea-room) más que como Locales sanitarios o baños públicos. Nuestros aficionados a los baños públicos podrían servir como grupo sobre el cual testear nuevas ideas de cómo hacer estos locales más eficientes respecto de su nueva utilización. Entendiendo que las intervenciones no deberían alterar de forma explícita el desarrollo de las actividades, el aprendizaje en términos de un *urbanismo silencioso*, y menos evidente en términos expresivos y formales, redefiniría profundamente la relación entre planeamiento urbano y construcción.

Por otra lado, la arquitectura gay se percibe recortada dentro de la ciudad de modo evidente, al detectarse -implícita en su esencia- una nueva forma de interacción entre los individuos y los espacios que la arquitectura no logra categorizar respecto de las nociones burguesas de confort y bienestar. El ejemplo de los baños no es un caso aislado. La ausencia de verdadero confort, se transforma en la algo plenamente seductor para el usuario. Lo inhóspito del espacio, no sólo atrae por la evidente privacidad ante la poca afluencia de público. La libertad que implica el anonimato personal sumado al anonimato del contexto, propone una nueva experiencia espacial. El espacio verde inserto en el tejido urbano, siempre ha tenido dicha cualidad. La ausencia de equipamiento confortable define otro tipo de relación con el espacio comunitario. Las áreas restringidas u olvidadas dentro de las mega-estructuras urbanas (ya sea orientadas al rubro sanitario, burocrático-administrativo, deportivo, vial, etc.) proponen solares donde prolifera la presencia de artefactos, maquinarias, junto a un equipamiento técnico-arquitectónico irreplicable en otros sectores de la ciudad ofrecidos al esparcimiento público. La seducción que generan estos lugares es prácticamente un impulso de libertad junto a una pulsión afrodisiaca.

Los baños, los artefactos de los baños, las cámaras y las antecámaras, los pasillos de servicio, las escaleras de incendios, las salas de máquinas, el desván, los sótanos, las despensas, los vestuarios, "las regaderas",

el garaje, los estacionamientos (parking-lot), los bajo escaleras, los ascensores, las azoteas no transitables... los artefactos. La arquitectura afrodisiaca.

Las rampas, las barandas, las puertas trampa, las salidas de emergencia, las salas para fumadores, los baños públicos para discapacitados... La arquitectura del morbo.

De pronto, la *arquitectura del morbo*. Una arquitectura *no degenerada*: proyectada así, de una.

El siguiente es un ejemplo pequeño un poco tonto, pero que viene muy al caso:

Todos los años el VPRO invita a un artista a realizar un proyecto en la sala de vidrio de la entrada-recepción de su sede principal (Villa VPRO - MVRDV arquitectos). "The Smoking Lounge" de Gerald Van Der Kaap (1997-1998), fue el primero de esta serie de proyectos. El proyecto consistía en transformar la recepción en un salón de fumadores donde, aparte de ofrecer el equipamiento correspondiente a una sala estas características -cantidad de ceniceros de acuerdo al porcentaje de fumadores estimados, cortina de viento, asientos, etc.-, una serie de videos se proyectarían a través de monitores. Videos de explícito "smoking fetish content", el fetiche de ver gente teniendo sexo mientras fuma, o simplemente el fetiche de excitarse viendo a alguien fumar; teen Smoking, smoking oral sex, etc. Una intervención muy simple pero que sirve como ejemplo bastante gráfico de qué tipo de reconstrucción fragmentaria es necesario hacer para percibir los logros de esta arquitectura. Una arquitectura encargada de corromper los espacios de la arquitectura tradicional, en pos de generar estímulos muy precisos en un público ávido de *un rol más activo* dentro de las instituciones y la ciudad.

Esta última clasificación es el resultado de ya varios años de decodificación de estos fenómenos. Muchos ya han aprendido a dejar de lado los tabúes de los que la arquitectura clásica y moderna está compuesta. Pero esto no significa dejarlos de lado por completo, todo lo contrario, permitirse entender que son necesarios y que es muy divertido meterse con ellos, sean de la naturaleza que sean. Y como muchos ya han aprendido, es lógico que la *arquitectura gay del morbo* presente alguna que otra obra clásica factible de ser individualizada como hito en esta breve historia que acabamos de intentar reconstruir. A mí se me ocurre una -y como toda obra tomada como enclave en una línea de tiempo, su elección nunca es muy sorprendente, sino más bien obvia y aburrida-. La casa en Burdeos de Rem Koolhaas (1998), o más conocida como "Casa para un discapacitado", o "la casa para el paralítico". Qué aburrida, qué obvia, cuán pretenciosa es. Pero qué magníficamente salvaje, y absurda.

A mí me encanta la idea de una casa para un lisiado, debo reconocer que me produce una sensación muy inquietante; y más sabiendo que el lisiado es hombre y que tiene mucho dinero. Me recuerda a esa escena tan tristemente graciosa de “la naranja mecánica”, cuando él vuelve a esa mansión super moderna, donde un tiempo antes habían cagado a palos al dueño y violado a su mujer frente a él, de una forma super humillante. Y de pronto aparece el tipo en silla de ruedas en su super casa, pero en vez de estar la super rubia, tiene de guardaespaldas a un super-puto haciendo fierros en el living. También me produce mucho morbo el hecho de que la casa se haya transformado quizás en una de las obras más publicadas de este arquitecto. Publicaciones en las cuales queda descrito hasta el límite de lo obsceno la secuencia de aseo del tipo en la silla de ruedas, a razón de describir lo correcto del diseño de todo el equipamiento del baño. Que más que un baño parece una de esas salas de enemas-sexuales que se ven por Internet. Repleto de artefactos, canillas y duchas de manos a alturas especiales, junto a la silla fija con sus respectivos arneses de sujeción del torso donde poder ducharse sentado, y todo esto decorado con estantes y bachas de vidrio especialmente diseñadas por Maarten van Severen, que agregan al espacio un aspecto digno de la arquitectura hospitalaria de luxe. Y si de artefactos hablamos, no puedo dejar de recordar el ascensor plataforma de 3.00 x 3.50 m, cuya instalación se encuentra documentada y publicada, y es de un altísimo grado de complejidad no apto para arquitectos. Verdaderamente increíble pensar en el grado de dominio público que se encuentra la situación íntima de este señor. Esto es arquitectura sin tabúes, esto es arquitectura gay.

Quizás hablar de arquitectura gay es hablar de ciertas metas en la arquitectura. La relación entre el uso-habitar = laburo, y el defecar, y el sexo. Uniendo placer y trabajo, separando actividades humanas de esfuerzo extra, inclusive en el arte y las disciplinas orientadas a la experiencia creativa. Restarles el esfuerzo como garantía de eficiencia ¡Deshagámonos de políticas académicas, especialmente si éstas están pasadas de moda! No permitiendo el esfuerzo insalubre en la experiencia de transitar la arquitectura. Y más aún en el trabajo pesado, logrando el esfuerzo totalmente orientado al placer. Pero no meramente al placer carnal y físico, sino también psíquico y social. El transitar la arquitectura como si fuese una fantasía sexual pública.

# La implacable sombra de la involución

En exclusiva para ramona, el texto de Nicolás Guagnini que acompañó al envío argentino representado por Pablo Siquier.

**Nicolás Guagnini**

La forma básica en la que se ha diseminado el trabajo de Siquier es la pictórica. Sin embargo, desde el inicio de su carrera Siquier ha trabajado en el espacio. Y en más de tres quinquenios de trabajo se ha ocupado de los problemas relativos al color en forma escasa y tangencial. Podemos concluir, por lo tanto, que Siquier no es un pintor. Si debieramos enmarcar su práctica en un epistema disciplinario, es claramente un dibujante, y como dibujante más bien un diseñador.

El universo metodológico de diseño de Pablo Siquier se funda en dos variables: el emblema, ornamento, o signo; y la trama. La trama pondría un orden de legibilidad, el emblema un orden de significación. El desarrollo de la obra de Siquier es relativamente lineal. En la primera mitad de la última década del siglo veinte consistió primariamente en emblemas-ornamentos, y durante la segunda mitad la trama ocupó el centro de sus preocupaciones. Diferentes niveles de interacción entre tramas y emblemas, la aparición de tramas por repetición de motivos, el cruce de densidades de tramas, en fin, toda la parafernalia formalista que el infinito juego de repetición y diferencia permite, fueron estrictamente explorados de acuerdo a algunos parámetros muy precisos, que Siquier definiera como reglas o piedras de toque de su práctica desde el inicio de su accionar.

De esos cánones internos, quizás el más central y hermético sea el de la "metástasis estilística", término acuñado por Siquier circa 1993. Para comprender cómo opera tal directiva, debemos primero aproximarnos a la obra de Pablo como una máquina de estilo, cuyo propio estilo operativo se torna paradójicamente inconfundible al licuar la posibilidad de significación de los estilos que antropofagiza (nada más inmediatamente reconocible que un Siquier). La máquina estilística Siquier está montada a partir de una vivencia analítica de Buenos Aires. Buenos Aires es una colectiva, atomizada e imperfecta traducción de otras ciudades. De ahí su onírico carácter. André Malraux la declaró, luego de visitarla, Capital de un imperio que nunca existió. Detrás del friso ininterrumpido de fachadas ornamentadas de 8,66m de ancho, medida original de la parcela, el interior siempre devuelve una planta análoga en todas las casas.

El estilo en las culturas periféricas es justamente su colapso por melange, por contaminación involuntaria y por ausencia de proyecto sustentador. Es un meta-estilo bastardo que balbucea entremezcladas las lenguas exiladas de sus hermanos mayores del centro: los estilos puros, originales. Ese recurso al estilo fue el rasgo diferenciador imprescindible frente a la monotonía de la grilla implantadora de la ciudad y, mas allá, el abismo metafísico de la Pampa. La necesidad de un gesto estilístico -indefinibles alusiones a fragmentos de la Europa ausente- iba a otorgarles a esos inmigrantes que construyeron el grueso de la ciudad entre 1880 y 1950 una identidad en un joven y extraño país donde todos son el Otro.

Siguiendo una lógica lineal, los emblemas-ornamentos son transmutaciones del evento básico arquitectónico, la casa, que ya hemos visto que no tiene en Buenos Aires diferencia tipológica sino ornamental; y las tramas son a su vez esquemas del orden urbano, que garantizarían la identidad de cada ornamento dentro de un sistema regular de recorridos (los conflictos urbanos de Buenos Aires se producen cuando hay alteraciones o interfaces con vías de acceso mayores en la trama ortogonal inicial colonial). Resumir la obra de Siquier como una gigantesca metáfora tentativa de Buenos Aires es acertado pero insuficiente. Hay más.

La metástasis estilística implica en primer término una afirmación argentino-borgeana de uso universal de todo estilo y tema; afirmación condicionada en segunda instancia a una sistemática neutralización de su potencial significativo o comunicativo, que acaba por constituirse en una negación de lo interpretativo por hipertrofia, lo que la separaría del desideologizado pastiche postmoderno en virtud del rigor de tal condición. Así el Op art, las fachadas de los edificios comisionados por el Fascio a Giuseppe Terragni, el arte concreto argentino, el Art Decó, la ciudad industrial de Tony Garnier, el pop porteñizado de Jorge de la Vega, los complejos metafísico-vernaculares de Aldo Rossi, la megalomanía austera de Alberto Prebisch, Otto Wagner y sus epígonos (sumados a su opositor Adolf Loos), para nombrar eventos estilísticos de afluencia ideológica bien diversa, convergen en la perversión (o sea en la forma

patológica de un sistema) complejizadora gráfica de Siquier.

¿Cómo llega Siquier a tal neutralización? Con el uso de un código de representación constante, consistente en dibujar la sombra negra que el hipotético objeto representado proyectaría en una superficie plana y continua, sombra generada por una hipotética luz ideal situada sobre el ángulo superior derecho de esa superficie. Las sombras no fugan, vale decir que el código de representación es análogo a la perspectiva axonométrica y no a la renacentista. El recurso a la sombra es lo suficientemente ilusionista como para constituirse en una forma de realismo, y el recurso a la falta de punto de fuga o centro referencial es lo suficientemente desjerárquico como para ser abstracto, o sea moderno. La constancia y la explotación cualitativa que Siquier ha ejercido sobre las aplicaciones de ese código de representación particular son equivalentes en rigor y riqueza a las que Roy Lichtenstein realizara con la deconstrucción en tramas de puntos de los modos de impresión.

En el caso de los más recientes murales ejecutados con carbonilla, el código se simplifica más aún, y consiste en líneas de grosor uniforme que describen los contornos de objetos, a la manera de las ilustraciones técnicas. Los diseños usan por primera vez la perspectiva renacentista, pese a que el grosor de la líneas no disminuye hacia el punto de fuga. Esta contradicción interna del código de representación (objetos que fugan, líneas que no), espeja la crítica al sujeto implícita en la ejecución con una técnica por naturaleza imprecisa de una idea de elaborada -y deliberada- precisión tecnológica.

Una vez que los fragmentos provenientes de diversos estilos son igualados, la máquina inmanente de desjerarquización comienza a minar la lógica por la cual a cada significante le corresponde un significado. El predicado absorbe por completo al sujeto, y se somete al devenir de una transformación iterativa, reiterativa y neobarroca. El resultado son diseños que son tan caprichosos como indefectibles, que constantemente nos conducen al borde de un orden tranquilizador, a la promesa de una asignación de significado a los emblemas, a la revelación de un sistema que finalmente nos convertiría en receptores y a Siquier en autor; pero que no ceden jamás a tales identificaciones. Son, en su formalismo extremo y refractariamente disparatado, paradójicamente informes, amenazantes, monstruosos. Bárbaros.

En el inicio del tercer capítulo de la "Radiografía de la Pampa", que Mar-



tínez Estrada titulara “Las fuerzas psíquicas”, se lee esta frase: “La unidad de estilo de un pueblo se percibe tarde y desde lejos. Será preciso esperar a que la actualidad pierda su carácter de fenómeno biológico y se convierta, como el pasado, en diagrama sinóptico para comprender que el presente que vivimos es un capítulo de la misma obra”. Dado que la comisión de este texto es en ocasión de la elección de Siquier para representar a la Argentina en la Bienal de San Pablo, es pertinente hacer un puente entre el análisis de los códigos de representación que Siquier emplea para neutralizar estilos y la posibilidad de que obras de arte o artistas representen identidades nacionales, que es la premisa subyacente en las bienales (el modelo de representación identitario en bienales está a su vez moldeado en la “exhibición universal”). Nada más argentino que Siquier, nada más conciso que el pedido de Martínez Estrada (“que la actualidad pierda su carácter de fenómeno biológico”) para poder usar las obras de Pablo como diagramas sinópticos del presente. Es que la barbarie expresada con los más refinados métodos de la civilización, la latencia del caos absurdo y expresivo, la violencia contenida en cada orden, se potencian con claridad refinada en los murales con carbonilla de Siquier. La convivencia de la computadora (en donde las imágenes de los murales son generadas) y del carbón quemado, de la mano que las hace visibles (“fenómeno biológico”) y del software, son expresiones terminales -y terminantes- de la cruel pauperización del otrora arrogante bastión de la modernidad occidental en el Tercer Mundo. La pesadilla neoliberal de la que el “caso” Argentina se convirtió en postal se refleja tanto en la autoritaria perfección modélica de las arquitecturas imaginarias representadas como en el default a la exactitud de tal modelo que el uso de materiales primitivos impone.

Por otra parte, si ejecutar cuadros es, en la lógica del arte como mercancía, generar valor, realizar murales efímeros al carbon es como emitir moneda sin respaldo (o como mínimo se constituye en una crítica al valor). Y si la permanencia del código de representación basado en la sombra de un objeto ausente suspende la diferencia entre presente y pasado, nos otorga la distancia temporal que Martínez Estrada se arroga y nos solicita. Después de todo la Argentina ya le había declarado el default a la banca privada inglesa Baring (precursora del Banco Mundial y el FMI) en 1890, hecho que provocó la caída del presidente Juárez Celman, cuya claque (bastante parecida a las mafias de Menem o Collor de Melo) se gastara en la década previa los préstamos a intereses leoninos en importar caballos Romanoff de Rusia, esculturas de Rodin y Bourdelle de Paris, y en construir algunos de los edificios ornamentados

que Siquier utiliza como punto de partida.

Neutralizar estilos con códigos de representación opacos y uniformes, y usar materiales y métodos precarios para reproducir información precisa generada tecnológicamente son las dos caras de la misma moneda: una entropía negativa. ¿Qué energías se entropizan? En primer término las de la modernidad misma (y en consiguiente, siguiendo el descabellado argumento identitario de los dos párrafos anteriores, las que habrían viabilizado a la Argentina como un Estado-Nación moderno pseudo europeo en forma y latinoamericano en esencia): la pulsión y demanda utópica, y junto con ella la irrupción del potencial autoritario latente que tanto preocupaba a Walter Benjamin. En segundo término la entropía Siquieriana da un paso hacia una instancia radical y propone licuar la oposición moderno-primitivo (y por consiguiente volver a preguntarse por el origen de lo autoritario irracional dentro de lo moderno, quizás la pregunta central a y de la modernidad después de Auschwitz e Hiroshima). En la solución (o más bien en el planteo, la obra de Siquier nunca responde: o postula o da ocupado) de la doble ecuación utopía/autoritarismo y primitivo/moderno subyace una posible respuesta a la nunca resuelta pregunta de qué es “lo argentino”.

Es que Siquier es un artista atrapado por disyuntivas paradigmáticas del fin de la modernidad. Es lo suficientemente tardomoderno como para sentir nostalgia estética y atribuir valores éticos a las estéticas que extraña, y es lo suficientemente consciente (y por lo tanto ético en su presente histórico) como para percibir su fracaso y su futilidad. ¿Qué hacer? ¿Abandonarse a la futilidad mayor aun frente a la realidad de los discursos de la postmodernidad? No. Los murales de Siquier nos increpan a mirarnos en el espejo irremediadamente roto de la modernidad, a que veamos lo absurdo de la noción de progreso (y por lo tanto del sistema de vanguardias, o de la idea de originalidad), y nos interpelemos dentro del colapso del orden representado. Su entropía negativa nos propone que involucionemos hacia nuestras contradicciones en vez de vendernos los espejitos de colores de una resolución sintética, que seamos primitivos sin dejar de ser modernos, que los contornos de nuestra identidad y su inserción en un orden externo pierdan su forma, que se ferdydurquizen irremediadamente, que marchemos hacia la inmadurez, que asumamos la angustia como condición estética y vital, que una vez hecho eso sintamos la belleza de la invención sin culpa, que aceptemos que los modelos del mundo que tenemos son insuficientes pero no inútiles, que no habrá grand finale pero que no se puede abandonar

el barco, que denunciar dentro de un circuito que se ocupa básicamente de convertir el capital cultural en financiero -y viceversa- implica como mínimo explotar lo denunciado, que el futuro es el pasado, que cuando el arte deviene cultura la ética deviene moral. Cuando el estilo se fija, hay mayúsculas. La utopía entrópica de Pablo Siquier usa y abusa de la puntuación, pero siempre con minúsculas. Nos impresiona sin levantar la voz.

En el prólogo a la edición argentina del *Ferdydurke* de 1947 (podríamos apuntar el final de la Segunda Guerra como el fin de la utopía moderna), Witold Gombrowicz asestó: "Me atrevo a creer que en todo caso la publicación de *Ferdydurke* en la América Latina tiene su razón de ser. Existen varias analogías entre la situación espiritual de Polonia y la de este continente. Aquí y allá el mayor esfuerzo de la literatura se pierde en imitar las 'maduras' literaturas extranjeras. Aquí y allá los literatos se preocupan por todo menos por verificar sus derechos a escribir como escriben. En Polonia como en Sudamérica todos prefieren lamentarse de su condición inferior de menores y peores, en vez de aceptarla como un nuevo y fecundo punto de partida". Siquier vivió de esta adversidad y asumió la oblicuidad de su voz como un mandato universal (suele repetir una frase célebre de Fabio Kacero: "Nada mejor que perder el tren"), el largo aislamiento de Buenos Aires en términos de artes visuales durante la noche de la dictadura como un punto de partida, y el posterior enchastre implantado de la Transvanguardia en los ochenta como un campo para polarizar y radicalizar su propia reacción, reacción que acabó marcándole el rumbo a buena parte de su generación y la siguiente.

El fenómeno -de ya tres lustros de antigüedad- del multiculturalismo (en esencia un subproducto derivado de los conflictos culturales internos de los EE.UU.), que ayudó a incorporar el arte latinoamericano a los circuitos centrales, creó inicialmente una máquina para mapear diferencias, de procura de estereotipos identitarios. La subsiguiente globalización de las bienales demandó al arte contemporáneo el registro inmediato de los conflictos que la política (que murió junto con la modernidad pinzada entre las lógicas autorreferentes del capital y la religión) no termina de atender. La obra de Siquier, producto privilegiado de esos mismos conflictos, no registra bajo esa luz. Pero a medida que los modelos de lectura se van complejizando, proyecta una sombra constante e implacable.

**Harlem, Julio 2004**

# Una región extraterritorial en la que los artistas constituyen sus colonias utópicas

Otra mirada sobre la XXVI Bienal de San Pablo. Parque do Ibirapuera, Portão 3. San Pablo, Brasil ([www.bienalsaopaulo.org.br](http://www.bienalsaopaulo.org.br)).

**Cristian Segura**

Con entrada gratuita, por los festejos de los 450 años de la ciudad de San Pablo, la Bienal de Arte abrió sus puertas el 26 de septiembre con la presencia del presidente de Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva. Esta será, sin duda, la edición más concurrida de su historia, pues promete que el 19 de diciembre, cuando haya llegado a su cierre, habrán pasado un millón de personas, superando así a la edición 2002 que la convirtió en la exposición de arte contemporáneo más visitada del mundo, recibiendo 670 mil visitantes.

En su 26ª edición, el evento reúne en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, icónico cosmopolita de la arquitectura moderna, ubicado en el Parque do Ibirapuera, 450 obras de 136 artistas de 62 países de todos los continentes. Desde la 4ª edición en el año 1957, los 25 mil metros cuadrados de exposición diseñados por un equipo de arquitectos, dirigidos por Oscar Niemeyer y Hélio Uchôa, es el recinto donde cada bienio se da cita lo más contemporáneo de la creación artística internacional.

Allí interactúan, mezclados, los 56 artistas representantes nacionales enviados por los diferentes países y los 80 artistas invitados directamente por el alemán Alfons Hug, encargado, por segunda vez consecutiva, del proyecto curatorial de la Bienal, que este año se despliega bajo el lema Territorio Libre, “escogido de manera que múltiples posiciones artísticas puedan identificarse con él”, creando una “región extraterritorial en la que los artistas constituyen sus colonias utópicas”.

La distribución espacial de las obras sigue la poética que sugiere la arquitectura del edificio, pero sin apartarse de una clasificación dividida en géneros: escultura, pintura, video e instalación, y donde sólo la fotografía aparece liberada.

Los mayores aciertos son los diálogos que las obras de David Batchelor y Thiago Bortolozzo generan con las líneas serpenteantes de Niemeyer.

Batchelor (Inglaterra) erigió, delante de las rampas de ascenso a los diferentes pisos, una estructura de acero con cajas de luces encendidas, que comienza en el suelo de la planta baja y cruza los diferentes niveles hasta culminar en lo más alto del tercer andar, a 15 metros de altura. Su intenso colorido y formas rectilíneas producen una excitante confrontación con las blancas curvas de la arquitectura. Bortolozzo (Brasil), por su parte, construyó con madera apuntalada una precaria extensión del primer piso, que se continúa hasta el exterior del edificio, pudiendo ser apreciada en su totalidad por los amplios ventanales que comunican el espacio expositivo con los jardines del Parque do Ibirapuera. La madera enfrentada con las estructuras de hormigón y acero genera un interesante contrapunto y nos da la certeza de que ésta es una obra para la contemplación.

En el concierto colectivo hay que lamentar las interferencias que se producen a nivel auditivo en la planta baja entre las obras que poseen fuentes sonoras: Santiago Sierra (España, Méjico) dispuso 32 alto-parlantes negros, alineados en 3 filas, de los que se oyen los sonidos de la música y los cantos de una conmemoración de Año Nuevo, que se entrama con disparos de armas de fuego que irrumpen súbitamente; Lars Mathisen (Dinamarca) construyó una enorme turbina de cohete de la que emanan sonidos de motores en funcionamiento; Chelpa Ferro (Brasil) invita a los visitantes a participar de la obra, pisando un dispositivo que produce la vibración de unos gajos de árboles fijados a la pared, desencadenando un zumbido que llama la atención de los espectadores; Giselle Capetillo (Cuba) colocó en el piso diferentes recipientes encontrados que son llenados a través de una estructura que pende del techo y desprende el agua en pequeñas gotas, produciendo sutiles sonidos; Cai Gou-Qiang (China) realizó un avión de mimbre con miles de objetos

cortantes incrustados y 4 pequeños motores encendidos que simulan el sonido de las turbinas. Estos objetos, que a diario son confiscados por la seguridad de los aeropuertos, son armas de las que no siempre somos concientes de poseer, aunque puedan estar en nuestros propios bolsillos. Las preferencias estéticas del público han sido variadas, privilegiado en su elección las video-instalaciones de Melik Ohanian, Rrassim y Julian Rosefeldt. Ohanian (Francia) cuenta en 7 pantallas colocadas en forma de friso, los 7 minutos previos que anteceden a un accidente automovilístico, que irrumpe de modo sorpresivo en historias paralelas reunidas sin jerarquía ni orden. Rassim (Bulgaria) nos muestra en dos videos su propia circuncisión. Este artista, perteneciente a un país multiétnico, con pobladores de diversas religiones y tradiciones -lo que ha sido motivo de grandes derramamientos de sangre-, (ex)pone su propio cuerpo para comprender la identidad de otros. Rosefeldt (Alemania) presenta 2 filmes aparentemente espejados, donde las acciones paralelas de un joven ordenando y destrozando su departamento se anulan de manera continua, refiriéndose de este modo a lo absurdo de nuestra rutina diaria. Dentro de la grandilocuencia y efectismos varios que han signado a esta Bienal encontramos en el video de Jorge Macchi y las fotografías de Catherine Opie, obras austeras que relucen por su gran giro poético, y regocijan al visitante. Macchi (Argentina) presenta en una pequeña pantalla, la imagen de autos avanzando a diferentes ritmos por los carriles de una autopista. Estos son tomados por el artista como las protuberancias del cilindro de una caja de música que, al entrar en cuadro por la parte superior de la pantalla, disparan diferentes sonidos conformando una pieza musical que se repite a cada minuto. Opie (Estados Unidos) registra en sus fotografías el instante previo en que los surfistas, en una playa de Malibu, esperan para tomar las olas. La densa bruma que inunda la atmósfera y las pequeñas figuras que en ella se desdibujan evocan lugares del inconsciente.

La inclusión de artistas más jóvenes, el retorno a la pintura, la disparidad en cuanto a la calidad artística, la entrada gratuita por primera vez en su historia y la ausencia, como en la edición anterior, de los "núcleos históricos" para dar mayor espacio al arte actual, son las particularidades más comentadas de esta Bienal.

La ciudad ofrece además un circuito off-Bienal, con más de 20 exposiciones durante estos casi tres meses, para que junto al tradicional Carnaval y el buen fútbol de este país el arte sea también *o mas grande do mundo*.

# artecontemporÆneoargentino

31 enero | 7 mayo

Liliana Porter  
"Ellos y algunos otros"

nuevoespacio  
Leopoldo Estol

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

Florida 1000 . Buenos Aires  
TelÆfono +54 11 43 13 84 80  
[galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

**RUTH  
BENZACAR**  
GALERIA DE ARTE



# La exploración de lo latinoamericano y otras coyunturas paralelas

Más miradas críticas sobre un evento fundamental

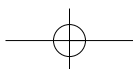
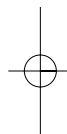
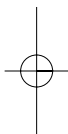
**Lara Marmor**

**A**l caminar por las calles de la ciudad y recorrer, en un punto inabarcable, el circuito artístico, fluye la sensación de que todo parece funcionar. San Pablo es una ciudad poderosa donde la producción artística es vista como una inversión, entonces el sistema se retroalimenta sin grandes dificultades. Esta impresión se percibe a partir de la práctica y difusión de múltiples lenguajes, ya sea pintura, instalación, fotografía, escultura, vídeo o dibujo; además el riesgo en las propuestas curatoriales no aparece como amenaza. En estas circunstancias las galerías se atreven a mostrar obras más aventuradas, menos “contracturadas”. La sensibilidad que se respira en los trabajos, ya sean conceptuales o no, refleja una búsqueda que muestra una labor de profunda investigación por parte de los artistas y el apoyo a las propuestas bastante desprejuiciado por parte de sus promotores. Lo que ocurre cuando se ingresa en las modernas galerías paulistas es que por una u otra manifestación se produce aquello que corrientemente denominamos “experiencia estética”; esta sensación sobreviene, por ejemplo, tanto cuando estamos ante la instalación de Brígida Baltar, en el primer piso de Nara Roesler, como cuando vemos los objetos de Sergio Romagnolo o los dibujos de Adrienne Gallinari en Casa Triángulo.

Esta mirada en relación con el arte contemporáneo tiene lugar dentro de una compleja geografía cultural. En Brasil parece estar arraigada una inclinación hacia la búsqueda de la novedad más que hacia el conservadurismo. Históricamente el respaldo social e institucional a los criterios modernistas era compartido o consensuado no sólo por los arquitectos, pintores, poetas y escultores, sino también por profesionales, funcionarios y políticos (1).

1) Aguilar, G., *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 79.

Recordemos que en San Pablo el impulso del desarrollo económico, luego de la Segunda Guerra Mundial, fue acompañado por un intenso proceso cultural, promovido tanto por parte del sector público como por parte del privado, a partir de la necesidad de crear un epicentro cultural que acompañara al mismo ritmo aquello que pasaba en las otras esferas





de la progresiva modernidad local. Hoy, la presencia de museos imponentes y la diversidad de galerías se relaciona con el apoyo histórico por parte del sector privado al universo del arte. Ya, a fines de la década del 40, el 2 de octubre de 1947, se fundaba el *Meseu de Arte de Sao Paulo*, promovido por el empresario Assis Chateaubriand y por el arquitecto Pietro Maria Bardi. También, el 15 de julio de 1948 se fundó el *Museu de Arte Moderna* gracias al impulso de otro gran empresario industrial, Francisco Matarazzo Sobrino. Tanto es así que si nos remontamos a la recién inaugurada modernidad, con “La Semana de Arte Moderna del 22”, encontramos que ella fue promovida por la oligarquía cafetera y por un renombrado grupo de artistas e intelectuales progresistas, hasta ya entrada la década del 50 con la fundación, por parte, también del sector privado de la primera Bienal de San Pablo en 1951.

Dentro de este contexto, la Bienal Paralela, curada especialmente por Moacir dos Anjos, es uno de los focos más interesantes para visitar en la ciudad. Está integrada por 157 artistas brasileños vivos, representados por 9 galerías de arte contemporáneo, que aprovecharon, como estrategia, la gran afluencia de gente por la Bienal oficial; la Paralela, además, surgió a causa de una representación ajustada de artistas brasileños en la bienal. A través de este evento se pretende dar a conocer la producción del país de los últimos tiempos y de algunos artistas históricos, como ocurre con Amalia Toledo, cuya presencia se entiende a partir de la iniciativa de buscar para algunos artistas históricos su reconocimiento a nivel oficial.

Todo esto ocurre, no olvidemos, dentro de una coyuntura internacional de exploración de lo “latinoamericano”, ya que dentro de varias de las colecciones más importantes, en el nivel mundial, se está adquiriendo obra de lo que podría denominarse el “Tercer Mundo”, como lo señaló el renombrado crítico y teórico mexicano, Cuahutemoc Medina, en una entrevista realizada a fines de 2003 para el Archivo de Historia del Arte e Historia Oral de la Universidad de Buenos Aires, al comentar que uno

de los objetivos de la *Tate Modern Galery* de Londres, para la cual se encuentra trabajando, era adquirir obra contemporánea de lo que podría denominarse “América Latina”. La institución reconocía la presencia de cierta oquedad dentro del panorama de la producción global. Significativamente, entre 30 y 40 curadores de los museos de Inglaterra se encuentran estos días recorriendo las galerías privadas de San Pablo...

La Bienal y las galerías de esta ciudad se atribuyeron la tarea de fomentar y proyectar la visibilidad a nivel internacional de la producción local, y tal labor, como lo señaló en una entrevista exclusiva, Daniel Roesler (D. R.), director de una de las galerías más interesantes del circuito, Nara Roesler, hoy está teniendo sus frutos. Andrea Giunta se ocupó de señalar cómo la Bienal de San Pablo estuvo históricamente marcada por “una intención internacionalista y tendiente a ubicar el arte brasileño en un espacio de confrontaciones y de puesta al día” (2).

2) Giunta, A., *Bienales Americanas de Arte. Una alianza entre arte e industria* en *Desde La otra Vereda*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998, p. 221.

Dentro de este contexto, y sin pretender clasificarla a raja tabla como una mirada neo-colonialista, es significativo que el curador de una de las bienales más importantes de “la periferia americana”, junto con la Bienal de la Habana, sea el alemán Alfons Hug. No estaría demás comenzar a redefinir, en tanto necesidad teórica, qué es lo que está pasando en el nivel artístico de este lado del mapa, por una visión propia que corresponda a este universo de tensiones y conflictos, por cierto urgido de redefiniciones, de categorías y de pensamiento que acompañe esta vorágine de movimiento que parece no inquietarnos demasiado.

Es significativo destacar la ausencia de variados y frecuentes encuentros públicos en la Bienal, que propaguen la discusión acerca de lo que se está viendo, mesas redondas o encuentros con artistas, o es acaso que tenemos que esperar que la discusión sobre aquello que está pasando se genere desde afuera. La falta de intercambio de ideas en la Bienal puede relacionarse con la gran discusión mencionada por D. R. sobre la existencia de una “gran crisis de la producción de la crítica” en medio de lo que él llama la era de un periodismo cultural. La ausencia de actividades vinculadas con la reflexión en torno a lo que está ocurriendo en la escena demuestra que la preocupación teórica no corre al mismo ritmo que la producción artística, no hay un puente que dialogue entre ambas esferas. Puente que podría ser un gran catalizador de ideas, dada la gran y popular afluencia de gente a la bienal y dada la necesidad indispensable si se tiene en cuenta el rol concreto que le fue cedido a este evento desde su origen:

“En primer lugar, en las bienales se presentaba, según el criterio de novedad propio de las vanguardias, lo último de la producción artística

mundial. En segundo lugar, su ritmo periódico generaba la idea o la sensación de que el arte moderno estaba íntimamente ligado con el progreso o las formas de evolución y de que cada bienal debía diferenciarse de la anterior radicalizando los materiales y los procedimientos. En tercer lugar, San Pablo se convertía por varias semanas en uno de los referentes mundiales del arte contemporáneo. Cuarto: a través de la idea de modernidad de las obras se accedía a un cosmopolitismo más fuerte que los regionalismos que presentaban entonces otras zonas de Brasil (...)” (3).

Por otro lado, es sugerente observar cómo se conforma durante estos días el panorama artístico local; todo se compone en un gran proyecto articulado, la gente puede visitar la Bienal oficial, la Paralela, otra de *performances* y un hotel con obra de artistas, entre los eventos más destacados. En las galerías están montadas de forma bastante instructiva muestras colectivas que permiten reconocer a los diferentes artistas que representan, según distintos criterios, la actualidad brasileña. Este repertorio de exposiciones incita a prestar atención a las imágenes que el circuito eligió mostrar; en general son de un alto componente emotivo, apelan en gran medida a los sentidos más sensibles... se acercan a mi memoria las obras que pueden visitarse en la Paralela de Franklin Casaró: *3 Cubos bioconcretos amarillos* o el dibujo en lápiz sobre papel vegetal de María Teresa Louro. Una subjetiva lectura comparativa podría pensar que cambiaron la seducción de las mujeres de Di Cavalcanti, la deformación de las extremidades de los personajes de Tarsila, las prostitutas y los paisajes de Segal y los magníficos grafismos de Mira Schendel, por otro código en el **lenguaje de la seducción de la imagen**, que se siente cuando uno está frente a estas obras, por más concretas que ellas sean. Pienso en la obra de la afamada Lygia Clark o Willys de Castro o en las instalaciones de Tunga, por más repelente que se nos presente. Nada pasa a ser indiferente, la abulia es un efecto que no encuentra causas en la secuencia de obras montadas en la geografía trófico-industrial.

“(...) mis ojos habían palpado tanto las formas de las cosas, que me fui familiarizando cada vez más con el placer, y enraizándome en ello. Podía, con mucho menos de lo que era, utilizar ya todo: exactamente como ayer, a la mesa del desayuno, me bastaba, para crear formas redondas con migas de pan, la superficie de mis dedos y la superficie de la miga de pan.(4)”

A su vez, mientras conocemos un tipo de producción que retribuye una buena sensación a nuestro estado de ánimo, no hay que dejar de mencionar que también están presentes obras abiertamente críticas y polémicas,

3) Aguilar, G., *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 61.

4) Lispector, C., *La Pasión según G. H.*, Barcelona, Muchnik Editores, 1988, p. 26

como las de Rosangela Rennó, fotografías que pueden verse en la Paralela o en una muestra colectiva del MAM; las instalaciones de Tunga en la galería Millán o la obra del argentino León Ferrari, que se encuentra en la Pinacoteca del Estado de San Pablo. El panorama conforma obras que se destacan por el sutil equilibrio entre el dolor de ver algo que en un punto nos perturba, nos gratifica, nos identificamos, queremos.

“Los artistas crean un territorio libre de dominación y, con él, un mundo opuesto al mundo real: un país del vacío, del silencio, en el cual el frenesí que nos rodea es detenido por un instante. Pero el territorio del arte es también un país de enigmas (...). Al romper fronteras materiales, el artista se convierte en contrabandista de imágenes entre culturas.”

Más allá de las palabras de la plataforma planteada por Hug para la 26° Bienal de San Pablo, podemos recorrer el predio y vislumbrar una heterogénea trama conceptual de propuestas. En uno de los ventanales laterales del moderno edificio proyectado por Niemeyer, se encuentra la enorme cortina del portugués João Paulo Feliciano, *Slit Sunny Window*. A partir de esta obra, se contemplan las combinaciones cromáticas que se proyectan y crean una nueva atmósfera en el espacio interior por la luz que se genera con los elementos que componen la instalación. También podemos introducirnos en la obra *Mi casa, su casa*, del artista brasileño Cabelo, quien reúne pintura y poesía sobre las paredes de tela, incorporando al visitante a su universo privado. Pero, a su vez, se puede recorrer la instalación de la joven cubana Geysell Capetillo, *Contención*, emplazada en medio de una frágil iluminación; un depósito de objetos reunidos acumula el agua que cae de cañerías en los diferentes recipientes... la precariedad y belleza que se contemplan refieren, en este caso, a un universo que sobrepasa la búsqueda formal o el mundo interior de su realizadora.

En pintura conviven obras como las del grupo de eslovacos conformado por Iván Csudai, Laco Teren y Stanislav Divis, que con *Three of a nice Pair* reflexionan sobre la individualidad en la pintura; son tres cuadros realizados en conjunto, donde los estilos de los tres artistas se combinan. También nos encontramos con la fantástica instalación-pintura de Abdullah Alsaadi, quien representa a los Emiratos Árabes. El artista despliega metros y metros de dibujos, son pergaminos en donde se traza la topografía de un paisaje representado con continuidad en diferentes momentos (muchos tienen fechas). En las vitrinas que se encuentran adelante, hay objetos recogidos en las caminatas que realizó el artista por ese hostil territorio; el tema es el de la re-territorialización de la representación árabe, se ve en los dibujos un campo de refugiados, el paso del tiempo, registrado en las fechas; marca el cambio en la geografía



política de una región en conflicto. Entre propuestas con búsquedas personales de corte subjetivo, se encuentran aquellas donde hay indagaciones de clara filiación ideológica.

Hoy, más allá de las prerrogativas del arte conceptual, de la producción comprometida, priman, en la realización local, obras de talante patentemente expresivo, de alto voltaje poético; luego de largas caminatas en medio de la anarquía que reina en la ciudad, se repara la presencia de trabajos que no incomodan, si bien hacen pensar. Las exploraciones críticas recorren varios grados y pasan por diferentes búsquedas; están aquellas ligadas al universo privado, a búsquedas formales propias del artista, como así también se encuentran otras ligadas a la realidad político-social, pero a la vez este paisaje nos lleva a pensar acerca de la cuestión consensuada últimamente en las grandes bienales de arte o en el circuito porteño, de por qué para que una obra produzca algún efecto “disruptivo” tiene que estar manifestando “abiertamente” una reflexión crítica sobre la realidad, por qué tiene, como diría el artista y crítico argentino Gumier Maier, que ser documento de algún hecho de la realidad. Es atractivo ver cómo las obras se presentan y en general ellas dejan un margen lo suficientemente ancho para que la emoción que genera su belleza (no siempre atractiva) se mezcle e interactúe con nuestra reflexión, pero este margen es muy sutil y el movimiento en el pensamiento del receptor se produce porque, en general, luego de interactuar con los trabajos hay algo en nuestra sensibilidad que se despierta y cambia. Las imágenes por lo general gratifican, ya sean críticas o no; esto está presente en el discurso del entrevistado D. Roesler, quien nos cuenta que eligen a los artistas cuando las obras emocionan; esto se corrobora ante las enormes pinturas de Niura Machado Bellavinha, a partir de las cuales, con sus intensas variaciones cromáticas el color, se expande y nos capta. Pero es interesante comprender esta lógica, desde ya mucho más compleja que este esbozo de mapa general, cuando se intenta entender el rumbo que se le quiere dar al arte contemporáneo, hacia dónde se quiere llegar desde uno de los principales centros difusores de la actividad en el sur.

No dejemos de mencionar que todo esto estaba ocurriendo en medio del agitado clima político de la ciudad por las elecciones en una de las jurisdicciones más poderosas de Brasil, en un país donde la política planteada por el gobierno de Lula tiene un papel importante en el juego de fuerzas dentro del bloque del Mercosur; todo transcurre con calma y la propuesta de la Bienal “Territorios libres” contribuye a este estado más allá, como se mencionó anteriormente, de la propuesta heterogénea de lenguajes y referencias ideológicas.

# Cómo hacer un museo de arte contemporáneo (y subvertir viejos moldes)

Primera parte de un informe (que se concluye en el próximo número) sobre MACRO: un espacio que transformará la exhibición del arte en Rosario. Entrevistado por Xil Buffone, Fernando Farina explica por qué “El MACRO es un chiche”.

## Xil Buffone

## GRADO CERO:

**Xil Buffone:** Definime en una frase: MACRO-COLECCIÓN-MONTAJE.

**Fernando Farina:** MACRO (Museo De Arte Contemporáneo de Rosario): un referente internacional del arte argentino contemporáneo. COLECCIÓN: un excelente conjunto, tan valioso por representar los últimos movimientos artísticos como por poner en evidencia las diferentes escenas del país. MONTAJE: una elección entre las muchas alternativas de una colección que expresa la diversidad.

**XB:** A ver, empecemos por el principio. Quiero “la fórmula”. Cómo y cuándo nace. ¿Nace primero la colección y luego el museo o al revés?

**FF:** Primero nace la colección y después el museo. La primera idea fue ampliar el Castagnino (una vez que la colección ya tenía más de cien obras) pero la Municipalidad sugirió reciclar los silos

Davis, y yo (y no sólo yo) me enamoré del lugar...

**XB:** Sí, los silos Davis son una joya engarzada en la barranca... con los ocho cilindros tan “metrópolis”, y la torre... Pero recordemos que no siempre uno se enamora de lo más conveniente...

**FF:** Usted lo dijo, pero siempre me gustó lo inconveniente.

**XB:** Quiero la receta paso a paso. Los ingredientes, las fases y los agentes que hicieron posible pasar del proyecto al hormigón armado.

**FF:** La receta en este caso se basa en la buena relación con los artistas. Yo insisto en que nada de todo esto se hubiera podido hacer si no estuviéramos “asociados” con los artistas. Porque a partir de esta complicidad, de este pelear juntos por el arte (sería algo así como estar del mismo lado) pudimos formar la colección y a partir de la colección se logró una buena repercusión nacional, y a partir

de la repercusión nacional se logró que las autoridades se sumaran a este proyecto con gran decisión. Sin embargo, hay siempre gente en particular, en lugares clave, que permite que estas cosas se desarrollen, y para eso no sé si hay fórmulas, creo que tuvimos la suerte de contar con ellos, que estuvieran ahí en el momento indicado y por eso esto terminó bien.

Haciendo un poco de historia, los pasos podríamos resumirlos de esta manera:

En el 2000 se formó la primera colección de artistas rosarinos contemporáneos: fueron donaciones de 27 "artistas de los noventa", que fueron invitados a donar sus trabajos. Para la selección se consultó a una serie de especialistas... desde Glusberg hasta Raveira, pasando por Noé... y se hizo una evaluación.

El primer libro dedicado a artistas contemporáneos se edita en 2000: así se inició una serie de publicaciones.

En diciembre de 2002 la Fundación Antorchas propone donar al

Museo Castagnino unas 25 obras que habían sido seleccionadas por Marcelo Pacheco: como contraprestación para que hagan efectiva la donación se acuerda sumar un número similar de obras de igual calidad para iniciar una buena colección de arte argentino contemporáneo. El emprendimiento es llevado adelante por el Museo, la Fundación Castagnino y la Municipalidad de Rosario.

En marzo de 2003 ya se cuenta con una colección de más de 100 obras y se presenta el proyecto de ampliación del Museo al entonces intendente de Rosario Hermes Binner: el intendente propone en la ocasión hacer un anexo del Castagnino en los silos Davis.

A partir de mediados de 2003 la Municipalidad recicla el edificio de acuerdo a normativas internacionales para museos: la inversión es de unos 2 millones de pesos. La colección se sigue ampliando hasta alcanzar en la actualidad unas 350 obras y seguimos...

La terminación del museo, en noviembre de 2004, se debió a la de-

cisión del actual intendente municipal, Miguel Lifschitz, quien tiene su gran mérito por concluir el ambicioso proyecto.

**XB:** ¿Cómo se hace un museo contemporáneo?

**FF:** Hacer un museo de arte contemporáneo es todo un desafío. En realidad nosotros creíamos que hacíamos uno, cuando estábamos formando una colección con un sentido “moderno”. Esto actualmente nos ubica en una posición crítica respecto de nuestro propio trabajo ya que no queremos hacer un museo moderno... y para hacerlo contemporáneo hay que escaparse de los viejos moldes de colección, exhibición, etc. o mejor dicho, utilizarlos para hacer otra cosa. Indirectamente el mismo espacio nos ayuda, ya que es un museo en vertical, justamente lo opuesto a lo que recomiendan las reglas de oro de un supuesto museo actual... porque en definitiva la idea es trabajar con todos los espacios, sin límites y la cáscara del Museo puede ser un simple pretexto...

**XB:** ¿El Museo es cáscara de qué? ¿Es pretexto para qué?

**FF:** Un simple pretexto para armar proyectos que se escapen por todos lados. Me encanta pensar el Museo como lugar de encuentro y generador de cosas que trasciendan el edificio.

**XB:** ¿Proyectos como cuáles?

**FF:** No sé cuales, tampoco me quiero imaginar porque no los haré yo sino los curadores y en realidad

quiero que se escapen de mis manos. Cuando pensé en el Museo pensé en no adueñarme de él sino en pensar en las posibilidades que tenía. Vos sabés que siempre pienso que lo peor que puede pasar es que yo termine decidiendo todo...

**XB:** Acerca de “escaparse de los viejos moldes”: ¿Qué diferencia una colección “moderna” de una “contemporánea”?

**FF:** La idea misma de colección es moderna... el planteo de hacer una propuesta contemporánea implica darle una vuelta al uso de la colección y por supuesto no limitarse a la colección en los planteos. Fijáte que el Museo mismo juega con lo efímero, con lo intangible, con lo proyectual, con lo que viene; me parece que son cuestiones importantes y que nos liberan en lugar de atarnos al patrimonio y convertir al Museo en un reservorio.

**XB:** ¿El espacio vertical ayuda a ser un museo actual? ¿Cómo? Ja ja ja... tal vez por “el ascensor de vidrio”. Del Pompidou a esta parte parece que... ¿el ascensor vidriado hace al museo contemporáneo?

**FF:** Vos reíte, pero qué lindo es el ascensor vidriado, con las vistas a la isla, al río, al playón de trenes... El espacio vertical contradice ciertas ideas instituidas de cómo supuestamente debe ser un museo, eso no está ni bien ni mal, sólo plantea desde el vamos un interesante desafío...

**XB:** Sí, las vistas del ascensor son lo más... ¿Cuál es el desafío vertical?





**FF:** Pensar en vertical justamente impide concebir la muestra tradicional con los amplios espacios que permiten airear bien las obras... tal vez haya que pensar en la contaminación, en la superposición, en la reiteración, pero vuelvo sobre lo que te decía antes, es una percepción, no quiero ser el que esté dando las respuestas.

**XB:** Hicieron una sala Fontana, al fin!!!! ¿Pidieron obras prestadas?

**FF:** Sí, a Cancillería y al Museo Nacional, pero ya las devolvimos.

**XB:** ¿Nos quedamos entonces nuevamente sin la presencia de Lucio Fontana en Rosario?

**FF:** La adquisición de obras de Lucio Fontana no es algo que pueda hacer la Municipalidad de Rosario en la actualidad. Acciones como estas tendrían que estar a cargo de instituciones como la Secretaría de Cultura de la Nación o el Fondo Nacional de las Artes, en el marco de una política de descentralización, que permita rescatar en los lugares de origen a los artistas.

**XB:** ¿Cuáles son las joyitas de la colección? Nombrame diez.

**FF:** Uffff, qué subjetivo y qué difícil, te mezclo obras con documentos: Schiliro, Maresca (el carrito), Le Parc, Porter, Giménez, Grippo (el horno), la vanguardia de los '60, el Siluetazo; pero hay de todo, artistas que están muy bien representados, con obras importantes: Ferrari, Sacco, Costantino, Gumier Maier, Del Río, Daniel García, Pombo... y joyas que trascienden

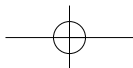
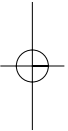
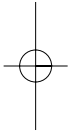
como Aizenberg, u obras que no son comunes por aquí, como la de Marcaccio. Pero también me pongo a pensar en "La pinza de castor" de Benedit o "El grito" de Testa, o "El Mambrú" de Renzi, o "El boxeador" de Pablo Suárez y las remeras de Jacoby... qué decirte, es de una variedad...

**XB:** Háblame de "El carro" de Maresca...

**FF:** "El carro" de Maresca es una reconstrucción de una obra emblemática que presentó en el 90 en el C. C. Recoleta. Se trata de un carro comprado a un cartonero que pintó de blanco, y que creo que es un buen símbolo anticipatorio de la era menemista.

**XB:** La otra vez asistí a una charla homenaje a Maresca en el Rojas donde mostraron en diapositivas "los cuatro carros de la instalación". Maresca presentó una instalación con un carro real (fue personalmente a convivir una semana con sus dueños), un carro real pintado de blanco, uno de plata (realista pero a escala pequeña) y otro de oro. El todo señalaba un proceso alquímico. Entonces, la obra no es "el carro" de Maresca -porque los carros eran cuatro- y la obra una instalación mágico-filosofal. ¿Qué pasa con las malas interpretaciones? ¿Qué pasa con las obras fuera de contexto? ¿Qué pasa con las obras que se las asocia por su color-tamaño, adecuación a un discurso, y no por su poética?

**FF:** Esta fue una lectura de Adriana Lauría que hace poco me la hizo



saber. Te confieso que cuando trabajamos el tema, empezando por Gumier Maier, quien colaboró en forma desinteresada, y luego con la hija de Maresca y con Le-benglik, quien escribió el texto de la exposición y tiene uno de los carros, no recibí ningún comentario reprobatorio de la reproducción del carro de esta manera. Recién ahora Gumier me planteó sus dudas y las pienso atender, pero te aclaro que aunque me interesa especialmente la opinión de Adriana Lauría, creo que es una opinión a evaluar; es más; hay gente que considera que no tiene sentido "reproducir" lo que Lauría propone como instalación única-total y que eso es sólo un preciosismo historicista. Yo no tengo interés de violar ningún concepto, y creo que este debate es lo interesante de un proceso de reconstrucción... La elección del carro blanco no es casual, tiene un sentido muy claro y es una referencia ineludible. Entonces, ¿se justifica armar toda la instalación? El carro blanco me dio vuelta la cabeza hace años. Tal vez haya que completarlo con un texto (que acompañaba la muestra, pero que no se pudo localizar) o con una filmación, pero "el carro" solo es extraordinario.

**XB:** Puntualmente en el MACRO hay poca información sobre las obras expuestas. Hay un cóctel embriagador algo profuso en su afrodisíaca puesta que aniquila la multiplicidad y potencia de las poéticas discontinuas (en especial aquellas más sutiles). En otras palabras, quien no es entendido en arte, pasea en ascensor.

**FF:** Siempre viene bien el ascensor...

pero hay personal que ofrece visitas guiadas o se presta a responder cualquier pregunta en forma permanente...

**XB:** ¿Cómo establecer un código entre el público y la obra contemporánea?

**FF:** Es más fácil que establecerlo con la obra histórica, aunque mucha gente se confunde y cree que es al revés... ¿Sabés lo que me cuesta que se interprete el *Luca Giordano* del Castagnino? ¡Es un cóctel de símbolos! Pero insisto en que para eso están los programas educativos y es una responsabilidad nuestra que la gente pueda acceder al arte y disfrutarlo.

**XB:** ¿No te parece que los museos contemporáneos devoran a las obras que contienen?

**FF:** No sé si es el caso de este museo, pero vos fijáte lo que nos pasa: existe la convicción por parte del equipo curatorial del MACRO de que "lo contemporáneo" se nos escapa por todas partes y de que entonces el Museo siempre nos quedará chico. Pero no nos preocupa; al revés, el museo puede ser un eje respecto del cual giren cosas, no que estén encerradas en él... Capaz que el radio de giro se debe extender a las marquesinas de la ciudad, a los ómnibus, a las paredes de algún barrio. No lo sé, tampoco me preocupa porque ésta es una tarea del equipo curatorial... pero de lo que estoy seguro es de que hay que pensar el arte de otra forma, no necesariamente desde el objeto (con su consiguiente valor comercial) y

adentro.

**XB:** Ante tantas maravillas a elegir... Realmente las 350 obras de la colección son de primera... ¿Cuál fue el criterio de la colgada?

**FF:** Ummmmm, no, paso. Esto habría que hablarlo con el equipo curatorial del MACRO y con Román Vitali, que diseñó la primera muestra...

**XB:** Muy bien, lo consultaré. ¿Vos decidiste qué obras iban? ¿Hubo algún criterio en particular?

**FF:** Cuando hablamos al principio pensamos en series, en años, en regiones, muchas cosas, pero la muestra devino otra. Es lógico porque di libertad para que la produzcan.

**XB:** ¿Cómo se van a mostrar las obras de la colección de ahora en más? ¿Hay depósitos para conservar las obras? ¿Hay fondos municipales para conservar los depósitos?

**FF:** Se van a mostrar con distintas ediciones... Ahora ya está Noé, Seguí, Marcaccio... El museo cuenta con un buen depósito, totalmente climatizado. Igual va a quedar chico y hay que pensar en ampliarlo (¡mirá el Malba, si no!). Los fondos son a discutir... eso siempre pasa, ¡pero el MACRO es un chiche que interesa a muchos!

**XB:** ¿Considerás que la exposición inaugural refleja alguna tendencia estética en particular?

**FF:** No, pero evidentemente es una edición que tiene una marca curatorial.

**XB:** ¿También se reconstruyó el Le Parc, verdad?

**FF:** -Sí, claro, lo hizo la persona que le hace las obras, según los planos que él le envió y la verdad es que es genial.

**XB:** Sí, es divino, lo recuerdo reflejando su extrovertida psicodelia naranja sobre el silencioso Aizenberg verde yacente a un hiperperurbado metro... ¿Hay algo que te gustaría agregar?

**FF:** Ummmmm, hay algo que me llama la atención. Durante el Congreso de la Lengua Rosario fue una fiesta, la gente ahora está feliz con su ciudad, esto es la primera vez que lo veo. Y encima cada vez recibimos más "visitas". Es una situación fantástica, creo que es algo para analizar aunque no puedo explicar totalmente el fenómeno...

**XB:** Sí, Rosario estaba a full, engalanada.... Nomás en el Castagnino: los dibujos de Berni en fibras y témpera, los manuscritos de El Aleph, de Borges. En el Museo Histórico, Ramón Gómez de la Serna. En la cancha de Central: Fontanarrosa, Sábato y Saramago. Los reyes de España... el CCPE y el Círculo a puro Eloy Martínez, Kodama, Tizón, Cardenal, el presidente K... los fuegos artificiales y el MACRO. ¿Será todo una alucinación colectiva?

**FF:** No lo sé, por si acaso ya organizamos la semana del arte entre el 28 de marzo y el 3 de abril de 2005, donde trabajaremos en espacios públicos y privados... Es que queremos que no acabe...



Otra cosa: me resulta interesante que el Malba haya iniciado su colección de arte argentino contemporáneo; creo que en parte es una reacción saludable de una entidad que pretende estar adelante de todos los proyectos artísticos del país.

**XB:** Tal cual el MACRO...

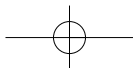
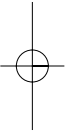
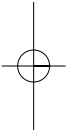
**FF:** Viste qué impresionante... y con plata!!! Esto les viene bárbaro a los artistas, me alegra mucho haber generado esto indirectamente.

**XB:** El libro es lo máximo. Felicidades. Por el libro y la colección.

**FF:** Gracias!!! Sí, estoy feliz...

**XB:** Todos, absolutamente todos, estamos muy felices con el Museo. El bar junto al río es magnífico. ¿También es del museo?

**FF:** Está concesionado, pero deberán obligatoriamente trabajar con nosotros... es lo lógico, si nos va bien a los dos, ¡nos irá mejor!



# Las CORRERÍAS de Pettorutito

El premiado artista, regresado de Lucerna, arremete contra la retrospectiva de un prócer, con el Museo Nacional de Bellas Artes de escenario (bélico)

## Luis Lindner

(Aproveché que Xil Buffone llevaba a sus alumnos a ver la muestra de Emil Pettorucci en Beaux Arts para ver si conseguía remontar mi mala predisposición hacia el mencionado. No tuve suerte.)

### 1.

Estar, estuvo donde había que estar. Pero llegado a Marruecos, no le hace efecto. Lija entre capa y capa de pigmento y a terminar con los cuadros. Al artesanado, sus fueros! La defensa del oficio. Se detiene muy especialmente en un verbo. Se detiene en Terminar.

### 2.

Autorretrato cubofuturista, no es tal; es un retrato de la hermana, que se nota (vía otro óleo enmarcado no tan exploded drawing) es mina de comer empanadas con cuchillo y tenedor. Obsesión de larga data con la mencionada. Emil va a tardar mucho en casarse.

### 3.

Carrera a partir del download, estar donde hay que etcétera, un poco como Tarsilla do Amaral, que requiere de un Ligerito Fernando soplándole la nuca para pintar en interesante. Hasta que el Dispositivo Colonizador, de tan fálica curiosidad, escupe el carozo. Emil aterriza en Colonia Mallea.

### 4.

Sentado de culo en los bailes de beneficencia. Todo ardor perecerá. Compasión para con el flaco Solari, de astrológica figura sin rebajarse a la tentación maximalista... buen cemento para una amistad.  
A Emil no le gustan las revoluciones. Que la higiene no está reñida con

el arte es uno de sus leitmotiv. Una vez derivados Uliánov y Marinetti a Tierra del Fuego, ahí tienen que quedarse. Frente al espejo Emilo se hace digno de la Argentina lúgubre y pantográfica, república todavía, que anorgásmica y todo está ganándole la pulseada.

**5.**  
Bernárdez canta las cuarenta. Emil ya no grita. No propone la negación de la siesta, sino traje nuevo para la pachorra (cuadros con timbres).

**6.**  
En los cuadros de los cincuenta, ya en seno del Sena y a buen resguardo de la horda descamisada se confirma que Emil no va a levantar vuelo. No hay manera. ¿Y a quién vas a echarle ahora la culpa? Después vienen las expropiaciones. Capristo se cansa de obedecer y clona. Otros van más lejos, empiezan a dudar que la higiene tenga relación con el arte. Emil sigue su ruta hasta el fin, epigonal hasta el fin, acariciando pajaritos de Braque como coronación de la gigantesca disculpa ante poderes insuperables que parece razón de ser de su obra. Un cortejo de artesanos pasea sus restos hasta la saciedad, hasta integrarlos al paisaje plástico de Lateinomärika.

**2004**

# ¿Hasta qué punto el uso contemporáneo de las imágenes es susceptible de ser narrado a través de las vicisitudes de una historia del arte?

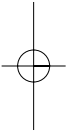
Texto del catálogo de una de las muestras fundamentales de la temporada 2004. La Colección Jumex en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en la Fundación Telefónica

**Carlos Basualdo**

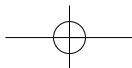
*Photography aspires to art each time, in practice, it calls into question its essence and its historical roles, each time it uncovers the contingent character of these things, soliciting in us the producer rather than the consumer of images.*

**Hubert Damish, "Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image".**

Si bien no es éste el lugar para incurrir en generalizaciones en lo que respecta al coleccionismo de arte -y menos aún en un momento en el cual sus mismos parámetros parecen encontrarse atravesando un período de revisión tan extenso como problemático- es inevitable comenzar por observar que la acumulación, más o menos intempestiva, y el deseo de orden, más o menos sistemático, parecen ser parte de la lógica misma del acto de coleccionar. Más que un conjunto de objetos cualesquiera, una colección es el deseo de que ese conjunto adquiera sentido, es decir, que se constituya como totalidad significativa a partir de la elaboración de un conjunto de reglas que le sean inherentes. Han existido colecciones que incluían arte en sus catálogos siglos antes de que la disciplina de la historia del arte se constituyese como tal. Podría aseverarse, incluso, que las colecciones anteceden a la categoría moderna de



arte, que no habría “arte” -al menos en el sentido en que se entiende este término en el contexto de la modernidad- sin colecciones y no a la inversa. En lo que respecta, en forma específica, al arte moderno, tradicionalmente las colecciones se vertebraban en relación con una historia canónica, más o menos universalmente aceptada. Esa historia se componía en una narrativa, predominantemente lineal, cuyo ejemplo preclaro lo constituía la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York -que, fundado hacia fines de la década del 20, en pocos años llegaría a constituirse en el modelo de tantas otras instituciones similares en todo el mundo occidental-. A las colecciones de arte contemporáneo, tanto públicas como privadas, les correspondía mapear hipotéticamente el territorio histórico incluso antes de que éste se constituyese en tanto tal. Son incontables los casos de colecciones “locales” -fundadas en la concepción implícita de que a la forma nación-estado le correspondería automáticamente una cultura nacional- que, sin embargo, a todas luces operaban a partir de los modelos establecidos por las instituciones centrales. Como en la caverna platónica, estas colecciones traducían, reproduciendo a escala local, aquella narrativa hegemónica que, ubicua, organizaba a distancia los avatares mismos de la mirada del coleccionista -público o privado-, sobre la que, a la vez, proyectaba su





sombra.

Ese equilibrio, relativo e inestable, ha resultado profundamente alterado en los últimos dos decenios, en un proceso cuyos inicios, sin bien podrían rastrearse hasta los de la segunda mitad del siglo XX, se vuelven evidentes a partir de fines de la década de los 80 y son coincidentes con la irrupción del discurso de la globalización en el ámbito del arte. Se trata de la creciente visibilidad que adquieren esas historias “locales” en el panorama pretendidamente “internacional” y los reacomodamientos, cada vez más pronunciados, que este proceso ha venido suscitando. La difusión a escala global de la información, acompañada de una progresiva internacionalización del mercado del arte, ha desencadenado un proceso de revisionismo tal que parece impedir la consolidación de narrativas históricas de cualquier tipo. El trabajo revisionista es asumido de manera diferenciada de acuerdo con el tipo de institución que se considere -lo cual no podría ser de otra manera, ya que las narrativas históricas se traducen en el nivel institucional, en imponentes procesos de acumulación de valor simbólico y económico-. La hegemonía de las narrativas articuladas desde las instituciones centrales tiende, por lo tanto, a persistir, pero sometida a un proceso continuo de cuestionamiento, originado a partir de fuerzas internas y externas -ejemplos de ambas son los discursos revisionistas en el campo académico o las muestras internacionales de gran escala-. Como consecuencia, la lógica de las colecciones de arte que intentaban mapear este territorio se ha vuelto progresivamente más incierta y tentativa -motivo que quizás explicaría, en parte, la tendencia creciente del coleccionismo a “subjetivarse”-, perdiendo la referencia estructurante a la historia del arte que tradicionalmente le otorgaba legibilidad al conjunto, por fuera de las motivaciones personales del coleccionista. Parcialmente desamparadas por la historia, las colecciones se encuentran a merced del peligro de transformarse en meras acumulaciones de objetos valiosos -en las que el valor económico, abandonado a sí mismo, resplandece en su plenitud vacía-. No obstante, por el hecho mismo de no existir una narrativa única, totalizadora, capaz de actuar como eje estructurante o verdad del discurso exterior al acto mismo de coleccionar, las colecciones de arte contemporáneo se vuelven, potencialmente, sondas exploratorias aún más poderosas, ya que su posible finalidad podría coincidir con la de componer las coordenadas -parciales y sujetas a mudanzas- que permitan formular nuevas articulaciones de objetos y sentido; en síntesis, historias nuevas.

Lo anterior podría apuradamente resumirse afirmando que las colecciones -y sobre todo las de arte contemporáneo- tienden más que nunca a cumplir aquella dicotomía que parece inscrita como condición de posibilidad para cualquier colección: la de transformarse en conjuntos caóticos de cosas, valiosas para algunos, sin valor para el resto, o, por el contrario, la de insinuar bosquejos enciclopédicos. Y esto quizás sea así porque el impulso enciclopédico también resulte anterior a las enciclopedias

mismas, y coincida en algún pliegue del pensamiento o el deseo con el ansia de poseer, sin fin, a la vez, la totalidad de las cosas y su sentido. Considerada *in extremis*, la labor del coleccionista -como sujeto imaginario del acto de coleccionar- se encuentra vinculada inexorablemente al desafío que implica la producción de valor, simbólico y real. El deseo de clasificar, ordenar y constituir, por ende, cadenas de sentido se traduce en la producción efectiva de valor simbólico. Renunciar a la posibilidad de establecer genealogías posibles y significantes implica la aceptación pasiva de un sistema de valores crecientemente independientes del lenguaje de la historia. Quizás esta sea la alternativa que se presenta actualmente a colecciones y coleccionistas: inventar historias posibles, de manera trabajosa y tentativa, o replicar el caos fabuloso e insignificante del mundo de las mercancías.

*Los usos de la imagen* pretende, antes que nada, atestiguar el deseo genuinamente enciclopédico que anima a La Colección Jumex. Si bien La Colección Jumex no se resume en las obras y los medios representados en esta exposición, los trabajos que utilizan imágenes fotográficas, filmes o videos constituyen un grupo más que significativo en la misma, y la lógica que parece organizar la selección de estas obras en su conjunto -en su carácter experimental e hipotético- es más que evidente en sus compromisos con el intento de constituirse en un panorama lo más completo posible, es decir, motivado por una voluntad historicista. Esa tentación histórica se vuelve inmediatamente explícita al estudiar el material de La Colección, y este proyecto pretende, en primer término, escenificar esa tendencia por medio de una muestra y de un libro de carácter antológico producido para la ocasión, de manera de permitirle al espectador reflexionar acerca de la viabilidad de un proyecto tal y sus posibles significados en la actualidad. A la inestabilidad creciente que afecta la posibilidad misma de constituir narrativas históricas totalizantes se suma la falta de estabilidad que ha sido inherente a las relaciones entre arte y fotografía, todo a lo largo del siglo. De mero descubrimiento técnico de uso masivo a medio purificado por una narrativa modernista basada en la posibilidad de encontrar aquello que le era materialmente específico, de aquella práctica preferida por los artistas conceptuales a principios de la década del 60, justamente por no ser un soporte artístico tradicional -ejemplos en la muestra son, sin más, los trabajos de Robert Smithson y Dan Graham-, a vedette de los mercados de arte, hoy en día -como en los casos de Andreas Gursky y Thomas Ruff, también parte de La Colección-, la fotografía mantiene una relación simultáneamente íntima y esquivada con la tradición del arte moderno. Esa inestabilidad fundante de las relaciones entre arte y fotografía parece haberse contagiado y difundido, a partir de la década del 70, a las experiencias artísticas que incorporaban imágenes de film y vídeo; paradójicamente, también ambos fueron usados, al menos en un principio, justamente en virtud de su carácter anti-artístico. Muestra y libro se posicionan, por lo tanto, en la intersección de dos sistemas inestables: la frágil

relación entre las colecciones de arte contemporáneo y la historia del arte, y el vínculo problemático entre arte moderno y reproducibilidad técnica. En síntesis, se trata de verificar -a través de los discursos potencialmente generados por una exposición y una compilación de textos- hasta qué punto el material reunido en La Colección permite reflexionar, por un lado, acerca de los avatares históricos de la fotografía, el film y el vídeo en el contexto del arte contemporáneo, y, por el otro, sobre la pertinencia de pensar estas prácticas a partir del modelo modernista de la especificidad del medio.

En uno de los textos incluidos en esta antología, "Film at the End of the Twentieth Century", Tamara Trodd proporciona una definición precisa de aquello que se entiende por "medio" en la tradición moderna:

"(...) se consideraba como medio artístico al conjunto de un soporte material y sus convenciones formalizadas de uso, asociadas al soporte por una determinada tradición (...)"

Modernas serían, por lo tanto, aquellas prácticas artísticas originadas a partir de un diálogo con aquello que las constituye específicamente en tanto tales. De acuerdo con esta línea discursiva, la fotografía, por ejemplo, sería arte, y arte moderno específicamente, en tanto fuese capaz de articularse a partir de aquello que materialmente la constituye como fotografía -y no, por ejemplo, como pintura-. Gran parte de los ensayos reunidos en este libro establece justamente una crítica más o menos directa a este tipo de línea argumental. Se trata, en la mayoría de los casos, de entender al discurso de la especificidad del medio como históricamente constituido, y, por lo tanto, válido únicamente para el análisis de un grupo específico de prácticas artísticas llevadas a cabo en un momento histórico determinado -especialmente útiles, en este sentido, son los ensayos de A. D. Coleman y Martha Rosler-. El título mismo de la exposición manifiesta una clara tendencia contraria a considerar la totalidad de las prácticas presentadas en la muestra en su supuesta especificidad. Se trata de subrayar el hecho de que las imágenes -fotográficas, fílmicas o de vídeo- son antes que nada *usadas* por los artistas, y que, por lo tanto, el carácter de estas producciones viene dado sobre todo por las circunstancias de su uso y no por consideraciones de tipo apriorístico. Pero si el acento se encuentra en el uso y no en la supuesta especificidad de aquello que es usado, el problema que se presenta es determinar con relación a qué los trabajos incluidos en la muestra son parte de una historia (del arte), y cuál es la lógica que permite reunirlos en una totalidad, aunque de carácter provisorio, significante. Justamente es la palabra "arte", que no aparece mencionada en el título de la muestra, el límite operativo de esta exposición. Si el medio cuenta menos que el uso es porque el uso se encontraría en relación con el doble proceso de constitución y confirmación de la categoría misma de arte. Lo que implicaría aseverar que es justamente en la relación problemática entre la

inmanencia implícita en el uso y los vestigios de tradición remanentes asociados a la definición moderna de “medios” donde se juega el significado mismo de la categoría de arte hoy en día. ¿Hasta qué punto el uso contemporáneo de las imágenes es susceptible de ser narrado a través de las vicisitudes de una historia del arte? ¿Y cómo pensar, justamente, en esa historia del arte a partir de la noción de uso, sin recurrir al mito moderno de la especificidad del medio? ¿Es posible pensar en la historia reciente del arte como en una historia de los usos, de las imágenes? En un contexto como el presente, en el cual los sistemas de significación parecen encontrarse crecientemente saturados por la omnipresencia de las imágenes, la posibilidad de establecer un vínculo entre éstas y el discurso histórico se vuelve urgente. Pensar en el arte como en aquel espacio de producción de saberes capaz de llevar a cabo en parte este trabajo es a la vez urgente e inevitable. Lejos de pretender que esta muestra responda a cuestiones de este calibre, su posibilidad misma, sin embargo, le es enteramente dependiente.

La selección de textos incluidos en la antología que acompaña la muestra obedece a la necesidad de responder, en la medida de lo posible, a los interrogantes planteados más arriba, pero a partir de las obras que integran efectivamente la exposición. La secuencia de los textos intenta, por lo tanto, constituirse en una suerte de hipótesis de narrativa histórica posible, si bien de carácter estrictamente no lineal, que recorra los capítulos más notorios de la relación entre fotografía, film, vídeo y arte contemporáneo de las últimas tres décadas -ejemplar, en este sentido, resulta el texto de Christopher Phillips, que mapea estos cambios a través del tratamiento que ha recibido la fotografía en un grupo de importantes exposiciones llevadas a cabo en las últimas tres décadas-. Y esto sin sacrificar la correspondencia con el material por ser exhibido y las categorías a partir de las cuales se lo exhibe. A este mismo impulso se debe la inclusión del ensayo de Lev Manovich sobre la fotografía digital. Si bien ninguna de las obras exhibidas corresponde estrictamente a la clasificación de “arte digital”, varios de los trabajos de la muestra incorporan aspectos de esta tecnología -nuevamente se trata de una insistencia en el uso antes que en la noción reificada de “medio”-. Por lo tanto, podría afirmarse que los distintos ensayos que integran la antología constituyen una unidad susceptible de ser interpretada en tanto tal, pero son también capaces de interrogar y corresponderse con las distintas secciones de la exposición. Particular cuidado se ha tenido en incluir textos de y sobre varios de los artistas presentes en la muestra -tales como Robert Smithson, Dan Graham, Fischli y Weiss, Jeff Wall y Tacita Dean-, si bien en algunos casos los ensayos escogidos mencionan otros -igualmente importantes a la hora de comenzar a componer un posible panorama histórico- que no se encontraban en La Colección. En este sentido, tanto la muestra como el libro que la acompaña deberían ser considerados como totalidades provisionarias y suplementarias en relación con esa posible historia futura de las intersecciones entre arte, fotografía,

film y vídeo, que, menos que relatar íntegramente, eligen interrogar con insistencia.

Tampoco la disposición de las obras en la muestra obedece a un esquema basado en una secuencia cronológica lineal -que de cualquier manera resultaría insuficiente a la hora de mapear la complejidad de las relaciones posibles entre los trabajos exhibidos-. Sin que esto implique en lo más mínimo restar importancia a las coyunturas históricas a partir de las cuales los trabajos han sido realizados -y en este sentido son los ensayos del libro los encargados de proveer esta información, fundamental en el contexto del proyecto-, se ha elegido como esquema organizativo el de una caracterización temática que intenta responder, también en la medida de lo posible, a las intenciones de los artistas. Muestra y libro son, en este sentido, estrictamente complementarios, y las secciones o capítulos en los que aparece estructurada la exposición deberían ser entendidos como una sistematización provisoria, surgida como respuesta al impulso conceptual que proviene del título de la muestra.

La primera sección -o capítulo-, “Los usos de la imagen”, funciona a manera de prólogo con relación al conjunto de la muestra y reúne obras en las que el carácter predominante es, justamente, la incorporación de una serie de imágenes heterogéneas -en su mayor parte provenientes de la publicidad, la moda y el cine- sin recurrir en absoluto al universo referencial relativo al discurso de la especificidad del medio. No por coincidencia estos trabajos bucean en el ámbito de la imagen mediatizada, comercializada y transformada en un ícono de su propia superficialidad -Thomas Hirshhorn-. Son obras en las que el objeto por ser investigado se constituye justamente en el mundo de las imágenes en tanto universo mediático. En “Imagen/registro/*performance*”, se han seleccionado obras que resultan del registro de una acción previa o simultánea con relación al acto fotográfico en sí. El carácter objetual de estos trabajos -el hecho de que en definitiva se hayan transformado en obras- sería, en algunos casos, por lo tanto, accidental y en otros, un resultado en cierta medida paradójico de esa acción que los precede, y respondería o bien a la lógica del registro o a la del mercado -con su incansable énfasis en el objeto-. Esta sección interroga inevitablemente la tensión entre documento y monumento, entre el registro y la obra acabada y en apariencia independiente del universo semántico en el que fue producida. En el polo opuesto se encuentran los trabajos reunidos bajo el título “Imagen/rostro/archivo”, donde el dispositivo enciclopédico es claramente el que predomina, con su énfasis en la composición de archivos y tipologías. El término “rostro” es menos una referencia al género retrato que a la tendencia omnipresente, en los trabajos, a personificar los elementos fotografiados, volviéndolos a la vez singulares y parte de una serie. La voluntad enciclopédica de La Colección se encuentra aquí duplicada en el nivel de la estructura interna de las obras. Si en el capítulo

anterior el énfasis se encontraba en investigar el aspecto documental de la imagen, aquí es la lógica del archivo la que entra en conflicto con la materialidad del documento. Nuevamente las obras basculan entre la monumentalidad de la imagen y las demandas inherentes a su contenido informacional. Resulta, en síntesis, como si la potencialidad enciclopédica que animaba al dispositivo de la colección en su conjunto se materializase repetitivamente en instancias discretas y relacionadas.

Los trabajos reunidos en "Imagen/paisaje/*performance*" se encuentran entre los dos tipos anteriores; en este caso se trata o bien de taxonomizar el elemento natural -y por lo tanto rostrificarlo- o de activarlo en un contexto performativo. En cierta medida, lo que reúne a los trabajos incluidos en esta sección es una insistencia temática que disfraza procedimientos y estrategias artísticas diversas, ya que en algunos casos se trata de fotografías de acciones en el paisaje -Dan Graham-, en otros de tipologías -Olafur Eliason-, y en otros de paisajes traducidos tecnológicamente en soportes de la experiencia del espectador -Doug Aitken, Tacita Dean-. "Imagen como dispositivo crítico" es la categoría más acotada y coherente del conjunto, ya que reúne los trabajos de un solo artista, la norteamericana Louise Lawler. Esto no es por coincidencia, ya que en el caso de Lawler se trata de una obra estructurada como una interrogación sistemática al conjunto de procedimientos puestos en juego por el coleccionismo y sus contextos institucionales -la colección y el museo-. Ubicada en la muestra en estrecha relación con la colección permanente de Malba, la obra de Lawler funciona a modo de bisagra, articulando por medio de la imagen una interrogación que afecta tanto a la totalidad de la muestra como al marco institucional específico en el que se inserta. "Imagen/realidad/ficción" incluye un grupo de trabajos que pertenecen en cierta medida a la tradición de lo que A. D. Coleman eligió denominar "El modo directorial", donde las categorías mismas de realidad y ficción se encuentran momentáneamente suspendidas -un atributo que ha sido descrito a lo largo del siglo como alternativamente inherente o indeseable con relación a la fotografía-. Finalmente, el "Reverso de la imagen" reúne un grupo de obras que, a través del uso estratégico de una variedad de medios, escenifican una interrogación sobre aquello que presuntamente particularizaría a la fotografía, el film o el vídeo. Se trata de trabajos en los que la supuesta especificidad del medio es insistentemente teatralizada, y, por lo tanto, sutilmente contradictoria. En cierta medida, esta última sección, que cierra la muestra, es como el reverso lógico e inevitable de la primera.

# Pequeño Daisy ilustrado

Déjà vu.

- \* La censura, la masacre, la injusticia, el impudor, el desamor, la mala onda, el mundo para atrás, la política argentina, la desesperación de los pueblos, la traición, la ignorancia, el malentendido, el descuido, la ignorancia.
- \* Un recuerdo falso.
- \* Eso ya lo viví.
- \* Palabras de origen francés.
- \* Recordar, repetir, reveer, evocar.
- \* Esperanzas de corregir.
- \* Todo está condimentado con aromas de antaño, perfume Chanel, campos de retamas y aromas de ciprés.
- \* Conocido, sin originalidad.
- \* "Déje Usted".
- \* Confirmación del efecto circular de la vida.
- \* Las propuestas electorales de los políticos.
- \* Película ya vista durante un fogonazo de segundo.
- \* Sin sorpresa, más de lo mismo, aburrido, ¡ya basta!
- \* Desde este momento. Antes, con anterioridad.
- \* Verse repetido en las palabras de los demás, en sus vivencias hasta en su dolor.
- \* La sombra del sol en el mar, en cada atardecer.
- \* Anticipación de la memoria perceptiva a la racional, distintos planos de registro que a veces se anticipan unos a otros.
- \* Déjà Vu. A la 1.30 en N. Vega 5510. \$7 y \$10.
- \* Era uno de los personajes franceses de la película "Top secret", el de mostacho y boinita. El protagonista de la película era Val Kilmer.
- \* Se produce porque una parte del cerebro se adelanta a la otra, entonces, cuando va la segunda que es una milésima de segundo después te parece absolutamente real.
- \* Conocer un lugar y tener la sensación de haber estado antes allí.
- \* Boliche de la ciudad de Paraná donde pasan cumbia y rocanrol y Britney Spears todo seguido. Tal vez ya le hayan cambiado el nombre, en Paraná le cambian el nombre a los boliches todo el tiempo, es una manía, son los mismos desde hace 20 años, pero cada dos o tres años le cambian el

nombre y el precio de la entrada.

\* Se pueden repetir en el mundo exterior los mimos colores, la misma temperatura, idénticos olores, sensaciones corporales también, y como eso no pasa muy seguido, uno tiene la sensación de que ya lo vivió.

\* De espaldas me corrió un frío y me alcanzó él. Tres mecanismos de defensa inútilmente dispuestos en bloque atravesó el enano de la isla. Deja Vú, fue una sensación en realidad, para guardar quién sabe dónde y recordar quién sabe cuándo. Desvanece Vú Tattoo. Desvanece Vú.

\* Reflejo, una amnesia que sin embargo se recuerda. Una buena copia de la exageración y huella hecha laberinto.

\*Esos momentos en que te quedás paralizado, seguro de que lo que estás viviendo ya lo viviste antes. La sensación es la misma, todo está en el mismo lugar. Llegar a la conclusión de que los sueños ocupan parte importante de nuestra vida mental y física. Déjà vu dans mes rêves.

\* La población argentina está sufriendo por segunda vez un proceso de hiperinflación, ya vivido en la década del '90, y solamente es concebible y posible que se repita por la incapacidad de la clase po-

lítica que vuelve a cometer los mismos errores.

\* Neurológicamente, es cuando el estímulo de una experiencia nos llega primero al centro de los recuerdos que al de la conciencia - les pasa más a los niños, que tienen el cerebro más virgen.

\* Estar en una situación similar y creer que ya se ha estado ahí, hay algo igual, que ya vivimos pero no lo podemos identificar. La sensación de sugestión me parece comparable a cuando te estás por dormir y sentís que te caés.

\*Algo adelanta, lo puro que voy a hacer. Lo hago igual después lo repito mecánica déjà vu cansada de esa sutil sorpresa que olvidada ya de la primera calca segunda la eterna gastada de la voz.

\* Cuando el déjà vu ocurre de tanto en tanto, es una experiencia sorprendente y descoloca un poco; uno se pregunta: "¿cómo puede ser? ¡Qué extraño!, mirá vos lo que me pasó".

Últimamente me ocurre que la mayor parte de las experiencias son como déjà vues.

Sea porque todo es demasiado rutinario, y de hecho esto y aquello ya los vivimos ayer y antier, o porque en cuanto ocurre algo especial, inesperado, zácate, es un déjà vu.



\*Suelo tener déjà vu bastante seguido; en general se despiertan con alguna frase o palabra de algún interlocutor y ahí me sorprendo al ver que todo el contexto es extrañamente familiar.

\*Algunos psicólogos lo explican como un instante de desconexión en la continuidad de la conciencia. Yo me pregunto: A. ¿Al conectarse otra vez se repite una imagen de la realidad? B. ¿Se superpone una imagen sobre otra como un collage?

\* Palabras que un compañero de escuela de Bellas Artes confundió con claro convencimiento diciendo: "¡Uh! Tuve un vudu lounge!"... y riéronse todos.

\* Ese dejarse estar sueñero , que sigue al placer, que sigue a la plenitud, que viene luego de lo que no se puede expresar con palabras y que no nos deja inquietarnos por nada que no sea.

\* Menos afrancesado y chic, y más técnico, el término es paramnesia. Lugares comunes al respecto: que se produce cuando uno está cansado mentalmente. Pero la sensación es maravillosa, y le sigue una discreta euforia, una renovación del gusto por la vida (al menos eso es lo que me produce a mí). Hay un cuento de Juan José Saer (en "Unidad de lugar") que se

llama "Paramnesia", y creo que estaba bueno pero no me acuerdo muy bien.

\* Auténtico punto de contacto entre el sueño y la vigilia.

\* En la película "Matrix", la primera, en un momento están caminando y el protagonista dice que tuvo un déjà vu, cuando pasa un gato. Eso significaba que alguien estaba entrando a la Matrix, cada vez que alguno de ellos tenía un déjà vu.

\* Quienes creen en la reencarnación dicen que cuando lo sentís, es porque en tu vida pasada ya pasaste por esa experiencia.

\*Tengo la sensación de que ésta ya la mandaste... ¿puede ser? ¿Qué pasó que hubo un silencio tan largo?

**Colaboran:**

Adrie, Ana, Ana Von Rebeur, Clara, Claudia Zappala, David Ramírez Castaño, Dayin, Diego Conti, Ernestina None, Franco Focardi, Gaby, Hernan Blinder, Ingrid Glikman, Laura Cadile Lea, Lula, Malena Marena B. Solórzano, María Luján, Maxi, Mosquito, Nélica, Noé, Nora Iniesta, Mariano García, Oscar Antonio, Oto, Pablo Besse, Ricardo Bravo, Sandra Susana Giraud, Tacho Zucco.

*el psicoanálisis a su alcance*  
FUNDACIÓN  
**PUERTAS ABIERTAS**  
*Asistencia a niños, adolescentes y adultos*

Jean Jeaurés 916  
**4964-3235**

Secretaría: lunes a viernes de 14 a 20 horas  
puertasabiertas@aol.com  
www.puertasabiertas.com.ar

Sede central en Capital Federal y consultorios en zona Norte y Oeste

Desde en 1998, la Fundación Puertas Abiertas cuenta para la atención de entrevistas, perfiles de análisis y supervisiones con un equipo formado por psicoanalistas de amplia trayectoria en instituciones públicas y privadas, en áreas de asistencia, enseñanza e investigación clínica:

Lic. Alicia Alonso; Dr. Sergio Ayes; Lic. Claudia Castillo; Dra. María Marta Geni;  
Lic. Daniel Lascano; Dra. Daniela Rodríguez de Escobar;

**P R O**  
F U N D A C I O N

Av. Pedro de Mendoza 1929 (y Caminito), La Boca, Buenos Aires

T (54-11) 4303 0909 - info@proa.org

Martes a Viernes de 12 a 19 hs | Sábados y Domingos de 11 a 19 hs

# Correo de lectores

Agradezco el envío de su revista ya que aquí en Mendoza siempre nos hace falta estar actualizados. MUCHAS GRACIAS y no dejen de seguir enviando este buen material. un artista plástico de estos pagos,  
**Bernardo Rodríguez**

**R. de r.: de los happenings a los Andes, llega ramona**

**Hola ramona**

¿cómo puedo averiguar el programa de marathonica de poesía?

**C.G.**

**R. de r.: Es halagadora la conjetura de que concentro todos los acontecimientos del fatigado Universo pero ¡no soy El Aleph, my dear!**

Los estaba extrañando.....

Muchas gracias.....!!!!!!!

**Norma Villarreal**

**R. de r.: Soy humana, también me tomo vacaciones...**

**Washington, DC.**

**De mi consideración:**

Recién llegado a Washington me encuentro con su amable carta de diciembre próximo pasado y el ejemplar de la Revista ramona. Me parece muy interesante y la voy a incluir en nuestra pagina Web. Asimismo, les voy a enviar una lista para su distribución en Estados Unidos y en tal sentido se comunicará con Uds. el Ministro Marcelo Cima, Agregado Cultural de esta Embajada. Obviamente al estar en

español la tenemos que circular entre la comunidad argentina, comunidad latinoamericana y las instituciones dedicadas a la cultura hispana. Les enviaré mis comentarios y opiniones en mi carácter de Embajador y ex Presidente de la Comisión de Cultura del Senado. Desde ya les mando mis felicitaciones y solidaridad porque, aun antes de leerla, se del esfuerzo que significa poner en marcha un proyecto de este tipo  
Un abrazo y fuerza

**José Octavio Bordón**

**Embajador de la República Argentina**

**R. de r.: ¡We can do it better!**

Hola, les escribo desde Santa Rosa La Pampa y quisiera saber de qué manera podría conseguir en este lugar la revista, o si se puede realizar una suscripción por correo. Muchas gracias.

**Daniela**

**R. de r.: Claro que sí. Llego a todos los rincones del país y, muy pronto, del mundo. Ahora podés pagar con tarjeta además del deposito bancario.**

**Estimada ramona**

Con relación a su atento envío de un ejemplar de la revista ramona y en adición al correo electrónico que le envió el Consejero Claudio Rojo, tengo el agrado de hacerle llegar adjunto a la presente una lista de instituciones, museos y escuelas belgas donde podría enviar

su revista. Quedando a su disposición, le saludo muy atentamente.

**Helga De Breucker**  
**Sección Cultural, Embajada Argentina ante el Reino de Bélgica.**

**R. de r.: ramona en Bélgica...**

**Hola**

Nos llegaron varios e-mails a atlas@proyectotrama.org a través de ramona semanal, me parece buenísimo que hayan publicado el proyecto, gracias, bienvenido!

Varios de los que escribieron preguntan plazos, requisitos, selección, etc., porque el link desde ramona abre el programa de correo para enviar los mapas. Les quisiera pedir, si es posible, que cambiaran el link para que vaya al home del Atlas, donde se explica con mas detalle de que se trata, como enviar los mapas y se pueden ver los que ya están subidos. La ruta es

<http://www.proyectotrama.org/00/TEXTOS/ATLAS/home.html>  
muchísimas gracias

**irene banchero**

**R. de r.: Si, Irene, los lectores ramona semanal son muchos, inteligentes, inquietos y activos: fa-bu-lo-sos. ¡Felicitaciones por el proyecto Atlas!**

**Santo Domingo**

**Para la gente de ramona:**

Me dirijo a ustedes con relación a la revista ramona que tan gentil-

mente me haya enviado recientemente. Antes que nada, reciba la Fundación START mis felicitaciones por publicar una revista que nos permita difundir el arte argentino en el exterior, aportando información actualizada y de primer orden acerca de la producción artística argentina.

El arte argentino es muy bien valorado y recibido en la República Dominicana, razón por la cual me permito sugerirle las siguientes instituciones que adjunto.

**R. de r.: ramona para las dominicanas...**

**Estimado equipo de ramona:**

Me es grato dirigirme a Uds., con el objeto de agradecerle el ejemplar de la revista ramona que nos hiciera llegar a través del último correo diplomático, que será de utilidad en el área cultural de esta Representación Diplomática para la difusión de las expresiones artísticas de nuestro país.

De acuerdo a lo solicitado, estamos elaborando un listado de los centros relacionados al arte contemporáneo en el Perú que mayor vinculación tienen con Argentina y que a su vez son los principales referentes y promotores de difusión cultural en este país. Dicho listado lo estamos enviando a la brevedad, una vez confirmados cada uno de los mail.

Quedamos a su disposición para cualquier consulta o sugerencia que quisiera hacernos para facilitar la difusión de la revista ramona

en Perú. Atentamente,  
**Pilar Jiménez/Silvana Bovone**

**R. de r.: ramona en el Tahuantisuyo...**

Soy prof. de dibujo y pintura y me encuentro realizando una tesis para mi título de Licenciada en Artes Visuales, siendo mi tema la actividad del taller La Estampa en la cárcel de mujeres U. 3 Ezeiza. Lo que estoy buscando es todo tipo de información gráfica sobre este taller, sé que en algunos números de ustedes hay comentarios de este tema. El taller comenzó en el 2000. Agradezco lo que me puedan enviar.

**Crisantema Pettinato**

**R. de r.: ya te lo mandamos y te ponemos en contacto con Emei o Coco Bedoya.**

**Señores de ramona:**

Me dirijo a Uds. en respuesta a su nota de fecha 2 del corriente, relacionada con la difusión de la revista ramona.

En primer lugar, le agradezco el envío de la misma que pasará a engrosar el acervo de la Biblioteca Juan Bautista Alberdi de esta Embajada. Por otra parte, le acompaño los datos solicitados.

**Viceministerio de Cultura  
Norberto Fandos - Jefe de Gabinete**

**R. de r.: ramona entre las Bases**

Como concurrentes del seminario de Montaje y Conservación de Obras de Arte, queremos agradecer a la Fundación START, la posibilidad de participar de un curso donde la conjunción entre diser-

tantes de primera línea, abalado por su trayectoria Nacional e Internacional y los contenidos expuestos en el mismo, dan una visión y ejecución real de los temas relativos a dichos cursos. Desde ya deseamos que se continúen realizando Seminarios de tal importancia para todas las áreas de las Artes Visuales.

**Rosa Longhi - Gabriela Mónica Quartino**

**R de r.: ramona ¡acayémica e diplomata!**

**Queridos amigos:**

Queremos informales que el 15 de diciembre ELSI DEL RIO Arte Contemporáneo fue agredida con una rotura de vidrios llevada a cabo por un grupo de alumnos y ex-alumnos de un colegio religioso, quienes, una semana antes, habían visitado la galería y habían amenazado con atacarla si no se levantaba la muestra en curso. Ese mismo día se radicó la denuncia en la comisaría 31 de la Ciudad de Buenos Aires.

La muestra en cuestión es "Proyecto Kukilyn", de la artista plástica María Belén Lagar. La muestra finalizó, de acuerdo con su programación original, el sábado 18 de diciembre. Belén Lagar participará junto con otros artistas de la galería en "Verano", la última muestra de 2004, que inaugura el martes 21 de diciembre a las 19:00.

Los invitamos a que nos acompañen a apoyar la libertad de expresión, esencia y razón de ser del arte, y a repudiar la censura.

Atentamente  
**Fernando Entin  
Director**

**E S P A C I O**  
Fundación Telefónica

**ESPACIO PARA CREAR. ESPACIO PARA PARTICIPAR.  
ESPACIO PARA GENERAR NUEVAS EXPERIENCIAS.  
ESPACIO PARA DISFRUTAR.**

Espacio Fundación Telefónica. Un espacio único que combina las artes, la educación y la tecnología, promueve valores y desarrollos culturales.

El bar está a cargo de COAS.

Visitas guiadas para público en general: martes a domingo a las 18 hs.

[www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio](http://www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio)

FUNDACIÓN

Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333 1300/1301  
espaciocultural@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.



## Vinos de selección

Lo invitamos a disfrutar de nuestra cuidada selección de vinos argentinos, elaborados para la exportación por las mejores bodegas boutique del país.

[pedidos@coyanco.com.ar](mailto:pedidos@coyanco.com.ar)

tel / fax 4331-2000