

ramona 50

revista de artes visuales | buenos aires mayo de 2005 | www.ramona.org.ar

poéticas

contemporáneas

Aisenberg	Jacoby
Amespil	Jitrik
Baggio	Joglar
Ballesteros	Laguna
Barreda	Lamothe
Batistelli	Lindner
Berkenwald	Macchi
Bianchi	Marina
Buffone	Melero
Cambre	Mercado
Chiachio	Navarro
Da Rin	Noe
De Caro	Oligatega
De la Fuente	Porter
De Sagastizábal	Prior
Estol	Romero
Fontes	Ros
Forcadell	Schiavi
Funes	Siquier
Goldenstein	Solaas
Gordín	Suárez
Guagnini	Suscripción
Hasper	Ueno
Herrero	Vecino
Huffmann	Zabala

» arteBA2005

14 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

20 AL 25 DE MAYO, LA RURAL, BUENOS AIRES

18 Y 19 DE MAYO, INAUGURACIONES PRIVADAS




ZURICH


MBA
ASOCIACION DE MUSEOS DE BUENOS AIRES

PETROBRAS

ramona

revista de artes visuales
n° 50. mayo de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Editor

Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Editor invitado

Roberto Jacoby

Asesoran

Ricardo Piglia, José Fernández Vega, Beba Eguía

Producción

Melina Berkenwald, Máximo Jacoby,
Leopoldo Estol, Milagros Velasco

Traducción

Melina Berkenwald, Andrés Pacheco, Sam Nacht

Colaboradores permanentes

Diana Aisemberg, Xil Buffone, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczik, Nicolás Guagnini,
Lux Lindner, Ana Longoni,
Alberto Passolini, Alfredo Prior,
Daniel Link, Mariano Oropeza,
Marcelo Gurman, M777.

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Administración General

Patricia Pedraza

Suscripciones

Mariel Morel

Distribución y ventas

Mariana Jubany

Cadetería

Jeronimo Saenz

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org.ar

ramonasemanal

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación general

Milagros Velasco

Administración general

Patricia Pedraza

dba/rgb

Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Optimización web

Fanny Romero

Prensa y organización de eventos vino ramona

María Virginia Muñoz, Julián Reboratti

Agenda muestras

Nadina Maggi, Mariana Rodríguez Iglesias

Institucional

Julieta Regazzoni, María Virginia Muñoz

fotogalerías

Lucila Portabales, Joel Webb

índice

10	Diana Aisenberg	63	Luis Lindner
11	Gabriel Baggio	64	Jorge Macchi
14	Ernesto Ballesteros	72	Hernán Marina
16	Leo Batistelli	74	Diego Melero
18	Melina Berkenwald	77	Eduardo Navarro
20	Diego Bianchi	77	Luis Felipe Noé
24	Xil Buffone	80	Oligatega Numeric
26	Juan Cambre	82	Liliana Porter
28	Leo Chiachio	84	Alfredo Prior
30	Flavia Da Rin	85	Alejandro Ros
33	Marina De Caro	85	Cristina Schiavi
34	Marcelo De la Fuente	87	Pablo Siquier
35	Tulio De Sagastizábal	89	Pablo Suárez
37	Leopoldo Estol	91	Suscripción
39	Claudia Fontes	94	Guillermo Ueno
42	Gabriela Forcadell	95	Nahuel Vecino
45	Alberto Goldenstein		
46	Sebastián Gordín	97	POÉTICAS HABLADAS
48	Nicolás Guagnini		
50	Graciela Hasper		Ignacio Amespil
52	Alicia Herrero		Fabiana Barreda
54	Carlos Huffmann		Luján Funes
56	Roberto Jacoby		Magdalena Jitrik
58	Daniel Joglar		Leo Mercado
59	Fernanda Laguna		Juan Carlos Romero
62	Luciana Lamothe		Leonardo Solaas
			Horacio Zabala

la versión en inglés de ramona 50 está disponible en
www.ramona.org.ar/ramona50

ramona 50 fue producida con el aporte de

arteBA

Fundación arteBA
www.arteba.com

malba  Colección Costantini

Malba
www.malba.org.ar

START 

Fundación Start
www.ramona.org.ar/start

Universario & Cía

(Cumpleaños editorial)

Por Ramón² (al cuadrado)

No sabemos si esto es la felicidad. ¡Pero cuánto se le parece! 50 números, 5 años, en los que compartimos con nuestros lectores cientos y cientos de propuestas que, incluso tan de cerca, parecen ser más extensas que los mapas borgeanos de escala uno en uno. Nos han definido como los Bouvard y Pécuchet del arte: si ellos querían saberlo todo ¡nosotros también! Aprendimos a que, tantas veces, un comentario al pasar vale más que todo un tratado.

Quisiéramos ser tu inconsciente (colectivo). Esta conjunta declaración de amor -autodefiniéndonos como un pequeño grupo de enamorados de las más diversas estéticas- fue la que seguimos haciéndole, número a número, al arte argentino. Durante años y años leímos revistas que se proponían como la conciencia del arte, su precepto, su juicio. Tan por el contrario, nos encantaría ser espiritistas al revés: un tenue y efectivo radar que intercepte los deseos más secretos de aquellos que están más vivos en el mundo del arte (pertenezcan a cualquiera de sus planetas).

Una vez más, el acontecimiento eres tú: artista, obra, espectador, fan, crítico, productor, curador, académico, investigador y curioso.

Nuestro hábitat. Siempre fue una redacción sin puertas. Jamás pedimos nada que se parezca a un santo y seña o requisito. Curiosamente, nuestra exacerbada hospitalidad nos convirtió en una revista molesta: nos han tachado, una y otra vez de demasiado accesibles, de hacer culto de nuestros zigzagueos. En

vez de un búnker de intelectuales sugiriendo los modos de leer en la absoluta soledad de su feudo, nos fascina sentirnos, número tras número, en un mercado indio de ideas y opiniones. Al panóptico habitual de las revistas culturales le sumamos (en su diferencia) el perderso en el medio del tumulto. El barullo del arte, el batifondo constante de cientos de voces al unísono, sigue siendo nuestra música favorita.

Una web (incluso) desenchufada.

¡Y sin embargo tan encendida! Es que ramona no hubiera existido sin la web (en estos somos absolutamente una publicación post-90.) Sí la máquina fotográfica reinventó los modos de pintar (a partir del daguerrotipo comenzamos a llamar pintura a otra cosa) así Internet reinventó la dinámica de nuestra revista. También en papel, ramona es una revista con dinámica web (a la que entendemos, tan macluhanianamente, como una extensión de nuestra impronta tipográfica.) Para nosotros, editar es navegar. Cada colaborador, un site en plena expansión.

Un barroco-Crash. Nuestra revista como la superposición constante, el choque ininterrumpido. Lo dijimos de muchas formas: "somos muchos proyectos en un mismo soporte", "avanzamos con la lógica de los autitos chocadores", etc. Si estamos persuadidos que no existe arte sin malentendido, también creemos que una revista de arte debe multiplicar ese malentendido. Malentendido o pura semiosis, ustedes elijan como decirlo. Un lector-artista (y al revés) construyendo sus lecturas que son obras en plena ebullición.

Bienvenidos a la Cosmonave. Pu-



PAGINA 6 | EDITORIAL

blicar en ciertas revistas suma al currículum. En este sentido, ramona es una revista anti-referato. La invitación es para todos. Adoraríamos que se sientan como en su casa. La línea editorial está muy definida: podemos hablar de arte de todas las formas en que se nos antoje. ¿Acaso la última obra de Alberto Greco - hace cuarenta años- no fue una novela de amor? Mutamos y mutamos. Nos gustaría ser recordados como los seres del espacio y los cosmonautas interestelares de Raquel Forner.

Cuestiones de óptica. Si invertimos el telescopio ¿este se convierte en un microscopio! ¿cómo sucede esto? Teoría de los cielos: cada uno de los números de ramona funciona como una pieza de Tetris. La partida es nuestro índice: los textos caen y caen y caen y nosotros los vamos acomodando. Y todo concluye en

un raro mosaico, en un vitraux de componentes temiblemente heterogéneos. 50 números. Vaya. El universo del arte sigue estando muy expandido, y nos tomamos 5 años para corroborar que su energía no da respiro. ¡Qué suerte tenemos!

Pura telepatía. Lo saben: ramona es, simplemente, una máquina telepática. Ahora bien: quienes emiten esas ondas telepáticas son ustedes. Y los destinatarios de esas ondas telepáticas son ¡también ustedes!

ramona no es otra cosa que una de las tantas formas que va tomando ese nexo.

Gracias por estos 5 años.
Ojalá los hayan disfrutado tanto como nosotros.

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.

Poéticas

Cuando se avecinaba el número 50 de ramona me pareció necesario retomar algo de la ramona originaria, la de los artistas hablando a troche y moche, un hábito que cambió la manera de mirar y de escribir sobre arte en Argentina.

Varios temas excluidos: poco apoyo al arte, la enseñanza, falta de fondos, rol de los curadores, los espacios de exhibición. Se trataría de hablar de arte y, claro, de todo lo demás, a través del arte.

Ricardo Piglia había sugerido hace tiempo tratar las poéticas vigentes en el campo de las artes en un número monográfico y era el momento para hacerlo.

Rafael Cippolini y Gustavo Bruzzone estuvieron de acuerdo y nos reunimos una noche en Start con Beba Eguía, Ricardo Piglia, José Fernández Vega, Milagros Velasco, Melina Berkenwald, Leo Estol y Maxi Jacoby y decidimos convocar a 50 artistas para plantearles una guía que abarcaría tanto el trabajo personal de cada uno como sus referencias y su visión del contexto artístico argentino.

Milagros, Melina, Maxi y Leo para que en equipo produjeran el número. Lo primero fue el cuestionario que, basado en las sugerencias del grupo convocado, hicimos con Melina, Milagros y Maxi.

Luego, los productores del número más Cippolini, Bruzzone y yo hicimos listados de 50 artistas que serían consultados.

El procedimiento seguido para la consulta no implica una calificación de los méritos de los elegidos. Simplemente necesitábamos una manera para establecer quiénes hablarían. Todos los artistas que deseen responder al cuestionario están invitados a hacerlo y enviarlo a ramona@proyectovenus.org y con el tiempo serán publicados.

Una primera lista consolidada reunió 188 artistas entre los que comenzamos a convocar a quienes habían sido mencionados en más listas. Por diferentes motivos, varios no pudieron participar, de otros no pudimos obtener sus direcciones, unos no respondieron, algunos más no estaban accesibles. Unos pocos fueron introducidos subrepticamente por los productores del número aunque no figuraban en la lista inicial.

A medida que encontrábamos dificultades para contactar a alguien continuábamos con el siguiente de la lista hasta llegar a los 50 propuestos.

La mayoría se expresó por correo electrónico, algunos a través de entrevistas y un grupo de 10 en una reunión de varias horas en el Malba.

Tratamos de que todo fuera textual, sin edición o con la menor edición posible. Yo titulé los textos clonando fragmentos de cada uno.

Cuando vimos que el resultado sería un formidable registro de época, acudimos a Mauro Herlitzka y arteBA, que facilitaron una edición gratuita de 3000 ejemplares que serán distribuidos junto con los catálogos de su evento 2005. El Malba apoyó con la desgrabación de la reunión y la traducción al inglés de toda la revista, que será puesta online para que se acceda a ella desde cualquier parte del mundo.

La guía-ayudamemoria permite navegar las intervenciones manteniendo el rumbo inicial y figura en página aparte.

Poéticas empieza aquí.

¡Disfruten!

Roberto Jacoby
Editor invitado

ramona ¡está de remate!

50 artistas intervinieron las tapas de esta especialísima ramona 50 que tenés en tus manos.

Las llenaron de drama, gracia, talento, imaginación.

Ahora intervení vos y llevátelas en el fabuloso remate que se hará en junio.

También se presenta ramona 51 con gente deliciosa, grata musicalización y como siempre Vino ramona, la degustación de néctares de uva de sabias bodegas chiquitas detectadas por los muchachos de Coyanco.

Martes 21 de junio a las 19 horas

Museo Metropolitano - Centro Metro

Castex 3217



Vinos Coyanco | 4331 2000

Guía de preguntas

1. Elija una obra que lo/la represente, descríbala haciendo referencia a su formato y materialidad, su relación con el tiempo y el espacio, su estilo y su temática; detalle su proceso de producción teniendo en cuenta dudas o problemas, la forma en que surgió, las técnicas empleadas, y si los hubiese, aspectos importantes en referencia a su forma de exhibición, así como todo otro aspecto que desee destacar.
2. ¿En líneas generales, cuál sería la forma en que sugeriría leer su obra? O, dicho de otro modo: ¿qué conceptos o ideas son legibles en su producción, qué le ofrece al que mira su obra o qué le demanda a ese observador?
3. En relación a su obra y a su posición en el campo artístico nacional e internacional, en qué tradición se reconoce?
4. Pensando en los últimos diez o quince años elija obras o muestras a su criterio fuertemente significativas de otros artistas de Argentina y explique por qué. Si elige una muestra, por favor describa brevemente algunas obras que la integran y no sólo la temática general.
5. Cuáles son los agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino de los últimos diez o quince años a partir de elementos comunes tales como formatos, técnicas, medios y procesos de trabajo, temáticas, estilos, intencionalidades, sensibilidades u otros aspectos que considere relevantes.

cincuenta por cincuenta

presentación de ramona 50

poéticas contemporáneas argentinas

un encuentro cara a cara con sus artistas preferidos

Auditorio de arteBA

sabado 21 de mayo a las 20 30 hs.



Funciono como intermediario entre el sol y el bastidor

Diana Aisenberg

1.

Elijo la obra *Palmerita, olivo y érica*, 2001. Óleo sobre tela. 1,40 m x 1,70 m que pertenece a la serie Jardín. El jardín se construye principalmente a partir de las macetas y plantas ubicadas en la terraza de mi casa. Mi registro es el de las imágenes que las sombras de éstas producen en el momento que el viento las mueve. Ubicando el bastidor en el piso, las sombras de las plantas lo constituyen en pantalla receptora de la imagen proyectada. Mi tarea se remite a calcar estas formas en movimiento, persiguiéndolas sobre la tela hasta perderlas, con un lápiz o un marcador. Reubico el bastidor bajo otras plantas, según las posibilidades que me brinda el sol, la calidad de la luz y el movimiento de la tierra que interrumpe el trabajo cuando las sombras de los edificios aledaños anulan toda otra sombra vegetal. Con este mapa me dirijo a mi estudio y comienzo el trabajo en el afán de reproducir la experiencia aprehendida en relación a la planta, su sombra, el efecto de la luz y el movimiento, construyendo el jardín como vivencia única de meditación. Imagino el jardín como estado de dicha, como objeto de esperanza ficcionando la experiencia de constituirme en emulsión física en el procedimiento de realización de la obra. Esta obra pertenece a las pinturas negras: son pinturas donde una nube tapa el sol, mientras yo dibujo la sombra de la planta, entonces estas formas quedan inconclusas. Trabajo aquí con el negativo de la imagen, para acen-
tuar la relación del acto de mi pintura como un proceso fotográfico, cuando yo como artista-pintora funciono como intermediario entre el sol y el bastidor.
Surgió simplemente de la contemplación,

mientras tomaba sol en la terraza. Suelo exponerlas arriba de un sillón, y si es posible que combine haciendo alusión al cuadro como objeto de convivencia. Mirarlo todos los días, incluso darle la espalda sabiendo que está ahí.

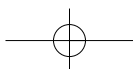
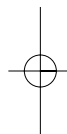
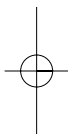
2.

Todo ya fue pintado y de varias maneras. Ése es mi desafío. Mis modelos son las flores, los floreros, las frutas, los paisajes, la luz y la sombra, lo que nunca se deja de pintar. Todos los elementos del lenguaje del arte están a mi disposición: mi obra es una reflexión sobre los mismos. Nace en el dibujo y la pintura, y se expande al taller, las clases, el diccionario y todos sus colaboradores. Lo que siempre se sostiene como eje es la organización, el montaje y edición de la información, ya sea en imágenes y/o palabras que exige cada uno de los formatos elegidos. Sugeriría leerla con distancia, no pretender entenderla en un solo cuadro, un libro o un evento, ya que toma sentido en el conjunto. De ofrecer algo, me gustaría que sea alegría.

3.

Me reconozco en la noción del exilio y del inmigrante, en la información reciclada y refiltrada, en la mezcla de estímulos, en el arte de lo posible y en materiales de segunda mano.

Mis referentes contemporáneos son especialmente aquéllos que conforman su obra en distintos medios y que salen del objeto para incorporar a otros en sus proyectos. Me refiero por ejemplo a Claudia del Río con su Club del Dibujo, a Graciela Hasper y Jorge Gumier Maier con sus proyectos de curación, a Guillermo Kuitca con su proyecto de becas para artistas, a Enrique Ahirman y su *Televisión para leer*, a Roberto Jacoby con



la moneda Venus. De los mas jóvenes me interesan Fernanda Laguna, Flavia Da Rin, Sandro Pereira y Leandro Tartaglia. De mis contemporáneos elijo también a Marina De Caro con sus dibujos y esculturas blandas, y la vajilla parlante de Alicia Herrero.

4.
León Ferrari por su insistencia y sus frutos, el modo en que se hizo oír en su última muestra. El Proyecto Venus y la revista ramona porque son ejemplos vívidos de la transformación del entorno a

través del arte.

5.
Finalmente el campo está abierto. Pueden convivir distintos medios sin que nadie se asombre. Los diseñadores encontraron su espacio, los fotógrafos a morir, los digitales ni hablar. Los grupos están de moda, ahora hay que sostenerlos. Hay menos prejuicios en general. Aunque muchos recién están incorporando el arte digital cuando la pintura está de fiesta en todos lados.

Me interesa cuando mi abuela pasa a ser la abuela de todos

Gabriel Baggio

1.
Sopa. Performance. Buenos Aires, 2002. Invité a mi mamá y a mi abuela materna a cocinar una sopa en vivo. La receta fue transmitida vía línea oral femenina por la abuela de mi abuela y la sopa es cocinada semanalmente por todas las generaciones. Cada uno llevó a escena los utensilios y los ingredientes que usamos habitualmente: ollas, cuchillos, tablas de madera y condimentos. Después de dos horas, tiempo que llevó la cocción, el público pudo degustar las tres sopas y sentir las particularidades de cada una. Al mismo tiempo, dos degustadoras profesionales hicieron el análisis técnico de las sopas, entregándome un informe sobre los resultados obtenidos. Durante el proceso de producción de esta obra fue que decidí hacer una performance. Cuando surgió la idea de poner en evidencia cuán distintos eran los sabores de la sopa de mi madre, de mi abuela y mía (a pesar de ser hechas con la misma receta) lo primero que quise hacer fue un análisis químico de las dife-

rencias. Quería hacer examinar cada plato y pegar los informes técnicos en la pared. Esta resolución formal me resultaba demasiado fría y limpia, respondiendo a convenciones con las que no me sentía a gusto. La sopa se cocinaba ruidosamente en cocinas complejamente decoradas, y ensuciando el piso y la ropa de los que la hacían. Esta necesidad de sumar información hizo que empezara a pensar en la posibilidad de cocinar en vivo. La necesidad de catalogar científicamente las diferencias se me presentó como un reírme de la intención de catalogar la cantidad de amor que uno u otro le ponía al plato (imposibilidad de medir cuánto amor uno entrega al otro a través de las cosas que hace). Los resultados fueron más que elocuentes. Ésta fue una de las cosas que más me sorprendió de la obra... jamás había pensado que el chiste de intentar medir las sopas iba a dar como resultado aspectos de las personalidades de quienes hicieron cada plato que considero más que representativos:

Sopa I (abuela): fue LA MÁS DULCE, debido a la mayor presencia de choclo y

batata.

Sopa II (madre): fue LA MÁS CONTUNDENTE Y COMPLETA, CON MÁS CUERPO, debido a la mayor presencia de carbohidratos como papa, zapallo, batata y legumbres.

Sopa III (hijo): fue LA MÁS ÁCIDA Y MENOS DENSA, debido a la menor cantidad de ingredientes y a la mayor presencia de tomate y hojas verdes.

Otro aspecto importante de esta obra era: ser el primer hombre que cruzaba el legado de la tradición femenina de la familia (cocinar la sopa). Fue una de mis primeras obras con más visibilidad en el sistema del arte y, ese ritual íntimo de cocinar en familia, se hacía una especie de ritual público de iniciación.

A partir de esta obra se abrió un terreno de trabajo claramente más delimitado, que por el momento gira en torno a la construcción de las tradiciones, los roles, las reglas, los rituales e incluso la memoria a partir de las acciones cotidianas.

2.

Ante todo, me interesan las lecturas de totalidad de obras, tanto para mi trabajo como para el de los demás. Mi trabajo está lleno de claves y conexiones entre las diferentes obras (en cada muestra aparecen referencias a trabajos anteriores, o un mismo elemento se vuelve a mostrar en otro contexto generando otro sentido). Cada obra tiene en cuenta a la anterior y la resignifica. Mi trabajo parte de un lugar altamente autorreferencial, y la primera demanda que, supongo, le exige al espectador sería la capacidad de trasponer lo que pareciera mío pero termina haciendo eco en miles de historias parecidas. Trabajar sobre la construcción de la memoria, puede leerse tanto dentro de un núcleo familiar como de un todo social. Me interesa cuando mi abuela pasa a ser la abuela de todos, y a la vez es específicamente mi abuela. Me interesa cuando hacer la performance *Sopa* es romper con la tradición familiar de que la sopa la cocinan solamente las

mujeres, pero es también un símbolo de qué cosas o no puede hacer un hombre con su historia. Yo no puedo tener acceso a todas las abuelas, y sin embargo los espectadores pueden reconocer a su abuela en la mía. La cuestión está en trascender la identificación y la empatía para ver si la obra está hablando de algo, y en el caso específico de *Sopa* se ponen en juego nociones de construcción de identidad.

3.

Supongo que podría reconocerse en la línea neo-conceptual. Decir neoconceptualismo, creo, lo ampara a uno en reconocerse en diálogo con el conceptualismo pero permitiendo tomarse licencias que al ver una obra conceptual del '70 no reconocería. También siento un diálogo directo con el arte de género de las décadas del '70 y '80, aunque sin el espíritu de lucha directa que una obra como la de Marta Rosler mostraría. Desde lo sucedido en Argentina, me costaría delimitar una línea, pero sí sé que me interesan muchísimo las experiencias del '60 (no sólo lo sucedido en el Di Tella) y todo el trabajo que devino después en función de pensar la producción local sin el intento de alinearse en tendencias internacionales.

Los artistas que encuentro como referentes son Víctor Grippo, Janine Antoni, Félix González-Torres, Leonilson, Ana Mendieta, Rirkrit Tiravanija...

Entre los artistas que me interesan de generaciones anteriores podría nombrar a Cildo Meireles, Jorge Macchi, Antony Gormley, Mónica Girón, Gabriel Orozco, Oscar Bony, Liliana Porter, Nicolás Guagnini, Pablo Suárez, Liliana Maresca, León Ferrari, Rivane Neuenschwander, Alberto Heredia...

Artistas de mi generación con quienes siento que comparto una mirada sobre el arte son Patricio Larrambebere, Ignacio Amespil, Cynthia Kampelmacher, Magdalena Jitrik, Karina Granieri, Carolina Katz, Julián D'Angiolillo, Paula Senderowicz,

Agustín Blanco, Esteban Álvarez, Tamar Stuby, Eduardo Molinari...

4.

Hay dos muestras que me gustan muchísimo: la de Patricio Larrambebere *Ferrocarriles Argentinos* en el Museo Nacional Ferroviario (1998) y la de Magdalena Jitrik *Ensayo de museo Libertario* en la Federación Libertaria Argentina (2000-2001). Supongo que las alineo con mi muestra *Nieto* en la casa de mi abuela (2002).

La principal característica de estas muestras fue que mostraban trabajos de los artistas mezclados con objetos del lugar. De esta manera, se lograba una especificidad contextual y un refuerzo de significado asombroso. Poner los objetos de arte producidos al mismo nivel que otros que son los que le dieron al artista el punto de partida para trabajar, me parece sumamente potente. Evidenciar el delgado límite entre el objeto denominado arte por un artista y los demás objetos del mundo me resulta muy atractivo (siempre y cuando no sea ésta la única razón de ser de los objetos... en estas muestras hay una intención clara de trabajar sobre la relación entre ciertos objetos, sus historias y las historias particulares de estos artistas vinculando estas ideas con la construcción de la identidad, personalidad y manera de transitar el mundo).

Las obras que considero significativas del panorama de estos últimos 15 años podrían ser:

Ajuar para un conquistador, de Mónica Girón: tejidos a dos agujas en lana Merino, de abrigos para fauna de la Patagonia.

Anónimos de Víctor Grippo: esculturas en yeso bajo vitrinas de vidrio.

Infiernos e idolatrias, de León Ferrari: muestra compuesta por infinidad de imágenes religiosas mezcladas con variedad de objetos domésticos.

El triunfo de la muerte, de Oscar Bony: muestra compuesta por autorretratos enmarcados bajo vidrio baleado por él

mismo.

Maresca se entrega a todo destino, de Liliana Maresca: fotos de ella publicadas en *El Libertino*, entregando su cuerpo semidesnudo con un oso de peluche.

Solo de Tambor, de Liliana Porter: video donde seres de plástico rígido narran historias mínimas.

N@G, de Nicolás Guagnini: una mesa de billar que responde a la planta de una obra de Lozza y que el artista jugaba en ella apostando dibujos a quien le ganara.

Documento, de Karina Granieri: una planta viva en un estante y su foto (con el tiempo la planta crece y se va distanciando de lo que fue su estado en el momento de sacar la foto).

Pop Latino, de Marcos López: fotos pintadas y exacerbadas de escenas "criollas". *Invasión* del Grupo de arte callejero: una tirada de soldaditos de plástico en paracaídas hechos de bolsas de basura desde la torre de los ingleses.

Materiales para artistas, de Ignacio Ampil: estantes blancos y limpios llenos de variedad de juguetes, elementos de uso científico, artístico, souvenirs, pedazos de obras de arte, animales secos, etc., que generan infinidad de asociaciones e intercambios entre ellos.

5.

Supongo que si se trata de encontrar ejes comunes de intencionalidad, temática de trabajo, manera de entender el arte o las aspiraciones que se tienen con la práctica artística podría enumerar:

I. Lo sucedido en el C.C. Rojas y todos sus despliegues y desplazamientos. Entiendo por esto un arte de fuerte carácter formal, autorreferencial, y con alta importancia en la sensorialidad como punto de partida.

II. Un arte que podría llamar militante, o de fuerte tendencia a integrarse con los medios de militancia política. No me refiero con esto solamente al fenómeno sucedido después del 19 y 20 de diciembre sino a los grupos y artistas que hace más tiempo trabajan con las mismas inten-

ciones.

III. El arte que trabaja en la mediación entre esos polos. Entendería por esto la producción de objetos que tienen forma y contenido específico en el mismo plano. Es decir, que el contenido de cada trabajo es específico de cada trabajo y no responde a una idea más amplia de manera de entender el arte que se adecua a toda la producción de un artista.

También diferenciaría artistas que trabajan con un solo medio y a lo largo de sus vidas van desplegando sus ideas siempre con la misma técnica -fotógrafos, pintores, etc.- y artistas que van eligiendo soportes para cada obra en especial y se valen de otros artistas o especialistas, o bien de aprender nuevas técnicas para ir desarrollando cada trabajo.

Tengo la esperanza de que se realicen viajes interestelares y quizá agregar algo a eso

Ernesto Ballesteros

1.

Voy a elegir la obra *Carrera de lápices*, que es un cuadro, en realidad es una carrera, que se realiza sosteniendo el lápiz por la parte de atrás y poniéndolo perpendicular a la hoja, soltándolo se produce una operación que forma una línea, una semirecta, donde termina es donde uno marca hasta donde llega. Entonces invité a 14 artistas a competir sobre una tela; la carrera la fiscalizó el en ese momento fiscal Bruzzone; fue grabada en video por Max Gómez y estaban: Siquier, Elisa Strada, Guillermo Iuso, Valeria Maculan, Marcelo Grosman y otros. Eso fue en el 2000/01. Este trabajo me interesa porque es bastante ejemplificador de lo que pasó a partir de ese año con mi trabajo, yo dejé de representar determinadas cosas y empecé a presentar determinadas acciones, en algunas otras obras me fabricaba premisas que llevaba a cabo, como trazar determinada cantidad de líneas o trazar líneas determinada cantidad de tiempo y marcar las intersecciones. Este trabajo es más radical en ese sentido porque el cuadro estaba hecho por todos, en la obra había una

zona boxes, donde cada uno probaba su lápiz y lo templaba. La carrera la ganó Pablo Siquier. Era una tela tirada sobre una mesa, de 1,20 x 1,20 m. Ahí yo también participé, sin jugar a ganar, porque estaba recibiendo a la gente, en cuanto comenzó la carrera se notó que iba a durar un par de horas y estuvo bueno porque ofrecí una buena merienda. Yo había diseñado un circuito, había lijado especialmente el circuito para que el lápiz se desplace sin problemas... Se expuso en Benzacar en la muestra individual que hice en el 2001 y lo puse en un bastidor, porque me gustaba eso de llevar la acción a la forma clásica de la tela; era finalmente un dibujo. Hay una prueba anterior, en un circuito más pequeño, de una carrera entre Fabio Kacero, Siquier y yo, en esa oportunidad Fabio ganó y Pablo estaba más que nada divirtiéndose, pero como ganó Fabio, Pablo se quedó con la espina, entonces en la carrera grande se puso las pilas y ahí Fabio al ver que no podía ganar la carrera se retiró antes de terminar, arrugó, como se dice acá.

2.

A ver... demandarle, nada. La forma de

leer mi trabajo, nada. Ideas legibles en mi producción, no... nada.

Yo lo que en realidad estoy presentando son acciones llevadas a cabo completamente inútiles, las reflexiones que a mí se me da pensar, son bastante extra-artísticas porque a lo que yo llegué con el espectador es que sería bastante triste que los dos lleguemos a las mismas reflexiones. La reflexión que a mí más me sale tiene que ver con las cantidades: de cosas, de manzanas, de espacio o de tiempo, de personas, etc. Y la idea de que cuando pasan unas decenas de miles de lo que sea, hay algo que cambia, se podría decir que yo tengo la esperanza de que en algún momento se puedan realizar viajes interestelares y quizá mi trabajo pueda agregar algo a eso.

3.

La verdad es que no sé muy bien a que tradición pertenezco y ése es un problema porque me quedé muchas veces afuera de muestras o de curadurías, porque no se sabe bien dónde meterme. No estoy tan seguro de si soy abstracto, porque veo que una línea es algo figurativo, la cuento, es muy concreto. La mayoría de mis trabajos no los podría hacer otro, porque es el trazo mío y tiene que ver con mi energía.

No encuentro referentes contemporáneos dentro de las artes plásticas, y fuera, no sé si son contemporáneos pero encontré o me ayudó mucho leer a David Bohm o Ilia Prigogine, porque la temática de mi trabajo era observar la manera, por ejemplo, atomista en que en una época se trató de entender el universo, entonces volver a tener esa actitud interminable de trazar cientos de miles y contarlas, y trabajar con eso como un científico que perdió el norte y quedó encerrado ahí, agarrando partes de problemas sin llegar a ningún tipo de solución o respuesta.

Artistas que me interesan de generaciones anteriores, hago un Top 3. A mí lo que siempre me nutrió era cuando veía

las fotos de los artistas en su taller trabajando, por ejemplo a Morandi, Anish Kapoor, que dentro de las artes plásticas, donde no hay mucho que me emociona, tampoco soy un gran consumidor de artes plásticas, con Kapoor me pasa algo impresionante, es emocionante para mí. Después, anteriores, tiene que ver con gente que quiero, que están empujando y no me interesa tanto la obra sino más esa cosa colectiva, cómo están diseñando sus vidas, cómo la diseñaron los artistas anteriores y cómo los nuevos están entrando en esta vida, me insuflan esa energía que tienen para entrar en este terreno tan raro, que no te da muchas seguridades.

4.

Muestras significativas: voy a caer en amigos nuevamente, por ejemplo a Pablo, aquí al lado justamente, lo veo trabajar y me parece una gran justicia luego ver el trabajo expuesto y a dónde llegó. Nadie más. Y dentro del mismo pensamiento donde no es tan importante el trabajo sino en general como los artistas diseñan su vida y cuál es su relación con el mundo, puedo elegir alguno de los murales de Pablo, cualquiera sea, no porque alguno de esos trabajos a mí subjetivamente me colmaron, que sí lo hicieron, sino por cómo es la culminación de un camino que comienza a la mañana cuando llega, con el primer boceto y cómo va observando las pruebas de la carbonilla, si se cae o se puede fijar, etc.

5.

Lo que noto que me gusta es que los chicos ahora están menos apegados al objeto, menos asustados sobre cómo van a vender su obra, aceptan que lo que están haciendo es por ahora invendible y siguen adelante, es casi heroico, más que nosotros, que nos sentíamos héroes porque pintábamos y no íbamos a trabajar a una oficina. Bueno, ellos nos superan, y me gusta el hecho de que

fuerzan con su trabajo los espacios de exposición. Es decir, hay espacios que ya no sirven para arte contemporáneo, tienen techos muy bajos o son muy limpios, entonces hay artistas que van y sólo les falta tirar un par de paredes, porque rompen con bastantes límites. Antes se agrupaba de otra manera, tenían al objeto; ahora están más preocu-

pados por un rincón del techo o del piso, incluso hay artistas que su obra ni se ve, cosa que a mí me fascina en artes visuales, es decir, llegado el momento se ve. Por ejemplo Luciana Lamothe en Harrods lijó el piso alrededor de unas columnas, eso está bueno, desaparecía, eso me interesa como momento, pero como un momento no sacralizado.

La acción mental, la abstracción y la cocción en fuego

Leo Batistelli

1.

Interacciones es la obra que más me representa, ya que es literalmente la obra que me delinea en forma intensa y real. *Interacciones* nace de un ejercicio llamado "Recapitulación" que deviene de la cultura tolteca pero que toca con prácticas energéticas de diferentes culturas del mundo. Este ejercicio consiste en hacer una lista de todas las personas con las cuales interactué alguna vez en mi vida, terminada la lista (todavía no la he terminado) se inicia una recreación mental de cada interacción acompañada de una respiración.

Mi agregado a este ejercicio fue escribir en porcelana líquida los nombres de cada una de las personas. Finalizada la respiración y recreación de cada una de las interacciones, tachaba mentalmente cada nombre con espirales de porcelana, haciendo una abstracción de los nombres. Estos nombres abstractos en una resultante de láminas de líneas entretrejidas, los voy apilando en cúmulos que descansan cristalizados en una mesa de madera que me representa como sostén de estas vivencias que me constituyen. *Interacciones* es una obra interminable, ya que los contactos con personas son una constante; la elección del barro como

medio de recrear a la persona y la respiración que acompaña la acción mental, la abstracción y la cocción en fuego como final de la acción se vinculan a diferentes mitos de la creación.

2.

No pretendo imponer ningún tipo de lectura, prefiero que cada espectador se vincule del modo que la obra genere en forma autónoma a mi persona, prefiero una desvinculación en ese acto, prefiero que sea un acto privado a no ser que por parte del espectador se genere un diálogo, una pregunta verbal. Creo que cada obra carga con un bagaje enorme detrás de sí, y no creo que sea un aporte esencial saberlo todo, creo que sería contaminante y cerraría la obra. Prefiero que se generen lecturas instantáneas a partir de factores sensoriales o de belleza, y que estos puedan disparar al espectador a construir lo que ve y darle si se quiere un sentido, y que si se demanda una profundización exista el diálogo verbal para ampliar.

3.

No quiero enclavarme exclusivamente en una tradición, creo que abordo varias y que conforman en su fusión otra cosa que prefiero no encontrarle nombre sino hacerla. *continúa >*

coleccioná ramona coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa por solo 60\$ anuales.

Y con cada suscripción podés ganar obra de destacados artistas.

Hay muchas posibilidades...

Ya hay obras de Nahuel Vecino, Gyula Kosice, Miguel Harte, Sebastián Gordín, Karina Peisajovich, Agustín Soibelman y Fernanda Laguna.

Escribí a suscripciones@ramona.org.ar

o deja mensaje en el 4953 6772 (de 20 hs a 10 hs)

Puedo estar dentro de la escultura, de los objetos, de las instalaciones, de las curaciones, de la fotografía, del diseño, etc., es por eso que prefiero no darle una denominación única a mi hacer. Los artistas que me interesan son tantos que la lista podría ser aburrida y fatigosa, pero van desde Leonardo Da Vinci, Athanasius Kirchner a Marcel Duchamp, Walter Gropius, Kandinsky, Mies Van der Rohe o más contemporáneos como Félix Gonzáles Torres, Damien Hirst, Cornelia Parker, Francis Alÿs, Jorge Pardo; o más cercanos aun territorialmente como Lucio Fontana, Berni, Gyula Kosice, Alfredo Hlito, Xul Solar, Alberto Greco, Jorge de la Vega, etc.

4.

Una muestra que me pareció fuerte, sólida y súper sensible, fue la retrospectiva de Jorge De La Vega en el Malba, el año pasado. Esta muestra contaba con un cuerpo de obras de casi toda la vida productiva del artista, y la mutación que se visualizaba en cada una de las obras marcaba un acuerdo sincero a sus vivencias personales, mostrando el grado de sensibilidad que este artista tenía con su entorno, con su vida y con su forma de expresarlo. Bellísima experiencia de ver. La exposición última de Daniel Joggler en el C.C. Borges me pareció bellísima, donde mostraba una serie de mesas iluminadas con lámparas que estaban suspendidas o puestas encima integrándose a las composiciones que generaba con elementos de papelería, maderas encontradas y objetos pequeños. Las mesas de Dani me transportan y me recrean paisajes extraños de superficie li-

mitada, de un juego simple, de un cuelgue y un dejarse llevar con objetos cotidianos, que en estas composiciones salen de su funcionalidad primera para disparar nuestros ejes a visiones distintas. Otra de las exposiciones que me gustaría citar, que no vi montada en vivo lamentablemente, pero sí la obra antes del montaje y en su creación, es *Brumas* de Román Vitali en Ruth Benzacar el año pasado. Obras muy fuertes y muy sensibles, cargadas de significancias personales de Román, súper íntimas y muy profundas. La obra de los ojos, llamada *Campo Visual*, es una de las más impresionantes, ya que de una campimetría de sus ojos, Román tejó la superficie de los mismos en tamaño gigante, dos ojos que muestran sus lugares de visión y los que ya no ven, obra que muestra su problema visual pero desde una resolución tan bella, tan exquisita, que las falencias que en ellos se visualizan quedan opacadas en el tejido complejo de relieves y colores.

5.

Creo que no hay agrupamientos o tendencias firmes, sino que van mutando o tomando más presencia unas que otras, hubo momentos de gran aparición de obras de carácter instalacionista, o posicionamiento en muchos espacios por la fotografía o la continua revalidación de la pintura. Creo que no hay enclaves fijos para los modos de representación artística como así también de su origen, ya que mucha de la importancia que se le da a esto tiene influencia en la mirada de los críticos, los medios de difusión o curadores del momento.

La obra se va armando en el hacer cotidiano

Melina Berkenwald

1. Elijo la obra *Book of Birds* (Libro de

pájaros), que surgió en una residencia internacional de artistas en una isla de



Escocia. La obra es un muestrario de telas de tapicería de París, un libro pequeño con unas 40 hojas de tela *moiré* de distintos colores. En cada hoja dibujé un pájaro, que copié de dibujos de pájaros colgados en las paredes de la casa donde vivíamos con los demás artistas. Luego recorté cada uno de los pájaros, por lo que quedó una silueta calada en cada hoja. La superposición de todos los recortes hace que cada pájaro quede coloreado por las páginas siguientes. Así cada figura adquiere una presencia virtual o ajena a sí misma creada por los colores de las páginas sucesivas, de acuerdo a cómo coinciden los tamaños de los recortes. También utilicé los recortes, o sea los pájaros, que cocí uno por uno en un paño que envuelve el libro en sus posibles traslados o en su exhibición. El espectador puede o no desenvolver la obra, abrir las páginas, leerlo, tocarlo. La obra surgió por mi interés en los pájaros y en la arquitectura, en este caso hablo de una arquitectura interna o interior que se dio en la cantidad de cuadros de pájaros que había en esa gigantesca casa de familia señorial en la que nos dejaron estar. También tiene que ver con una nueva forma de escribir y usar el formato del libro, y con mi interés en la escritura. El libro es netamente una obra *site-specific*, que surge al recorrer el lugar en el que estaba. La obra tiene que ver con un trabajo procesual que caracteriza mi forma de producción, se va armando en el hacer cotidiano, con una manera obsesiva y detallista, con una metodología que quita, recorta o borra para armar o crear la obra. El libro es como un archivo, y lo presenté con un film corto hecho en QuickTime proyectado en una laptop, en el que una mano pasa las hojas del libro, lo que le da un movimiento que linda con el vuelo, como un libro de movimiento (*flipping book*) de esos de la infancia donde la sucesión de hojas genera acciones de animación.

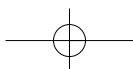
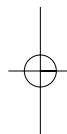
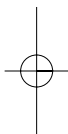
2.

Supongo que dentro de lo posible trato de darle al que mira algo que la/lo modifique, que le dé un respiro, que tal vez le desate un nuevo pensamiento, un color, un deseo. Para los sentidos y también para el pensar, por ejemplo en los procesos de producción, ver de nuevo algo cotidiano y desde otra perspectiva tal vez absurda. No le demando ni exijo, pero quisiera que el que está frente a mi obra detenga su tiempo reloj y le dé tiempo; mi trabajo en general no es de consumo instantáneo ni de percepción inmediata. Y al espectador contemporáneo muchas veces le falta tiempo.

3.

De tradición políglota, con referentes múltiples gracias a todos los cruzamientos vividos y heredados en los noventa durante mi formación. Aunque trabajo con medios múltiples y técnicas varias, permanece el amor a la bi-dimensionalidad, llevada muchas veces a la cuarta dimensión... Por eso me acerco, o muchas veces retorno, a la tradición de la pintura con todas sus complicadas muertes y resucitaciones, amores y odios del óleo y el pincel, una tradición a la que le uno medios digitales, distintas pantallas, tipos de impresiones, formatos varios; todo esto desde un fuerte interés actual en el "dibujo" y sus infinitas posibilidades espacio-temporales.

No sé si hoy puedo hablar fácilmente de referentes, ya que me nutre obra diversa, a veces totalmente opuesta a la mía. Pero sí puedo decir que hoy por hoy me inspira la obra de algunas mujeres, como Susan Hiller, Marlene Dumas, Rebecca Horn, Elizabeth Peyton, Toba Khedoori, Julie Mehretu, Eva Hesse, Liliana Porter, Ana Mendieta, Louise Bourgeois. Además me conecto con la obra de Alberto Greco en sus enmarcados callejeros, los paisajes de Alex Katz, la simpleza inteligente de Luc Tuymans, Philip Guston, Bill Viola, Gerhard Richter, Duchamp... Me atrapan los cuadros de pequeño formato... Me encanta la obra medieval y



renacentista, todo lo ornamental y la arquitectura en la calle con sus juegos temporales de décadas superpuestas. Cada vez me influyen más los sonidos, los procesos que sólo se dan en el espacio digital, y por suerte, lo ridículo de la vida de todos los días que a nivel existencial nos da respiros. No hay una tradición específica, ni una influencia, sino distintos encuentros y recorridos diarios que me alimentan y transforman.

4.

Vi poco de lo que pasó los últimos años, porque estuve viviendo en Inglaterra muchos años. Pero voy a hablar de la obra de una muestra del año pasado (¿o el anterior?) que vi documentada, y que me pareció fresca, inteligente, sin pretensiones. La obra de mesas de Fabio Kacero en el C.C. Borges: mesas blancas alargadas recorriendo el espacio con textos de listas infinitas de palabras inventadas, o transformadas, alteradas... Como un juego ofrecido a la interpretación de la lectura que es siempre inmanejable, el lenguaje siempre engañoso. La palabra como verbo y acción atrapada en la mesa o en la boca del que repite y no sabe, del que dice que sabe pero no, de todo lo que da a la mala interpretación de lo que se escucha, de los nuevos vocablos que perdemos o no aprovechamos, de la parte del lenguaje excluida de la literatura y la gramática del diccionario de la Real Academia... Mi interpretación de la obra. Además, me gusta que hay que mirar la obra de una forma distinta, no

sobre la pared, sino en planos rebatidos. Me interesa que la obra juega con el público, el aspecto sonoro que genera toda letra o vocablo, erróneo o certero, y lo que se podría tildar de inútil pero que no deja de ser real.

Esto me remite directamente al *Diccionario de historias del arte* de Diana Aisenberg, un proyecto que agrega nuevos significados, que crea de la sabiduría de toda una cadena de colaboraciones, una obra democrática en sí misma en el sentido de asamblea del pueblo donde conviven todas las voces, sus ecos y resonancias. La inventiva en la imaginación de todos en una obra compartida por excelencia. Sigo con el tema escritura... Como muestras que asistí *in situ*, recientemente disfruté mucho la muestra de León Ferrari en el C.C. Recoleta, con una producción múltiple en su unidad y de juventud eterna.

5.

Hay nuevos grupos de artistas trabajando juntos, nuevas colaboraciones, proyectos de intercambio que desatan y contagian nuevas maneras de ver y trabajar. Me parece que también hay un pensamiento crítico más presente y cotidiano, se habla mucho más de la obra y desde nuevos lugares. Sumado a lo nuevo, no dejo de ver un fuerte apego nacional a la pintura, algo a valorar o aceptar simplemente porque en el país hay buena producción de dibujo y pintura contemporánea.

“Diseñar” con estricto control la furia, el salvajismo...

Diego Bianchi

1.

Como obra que me represente elijo la última que mostré, *Daños* en Belleza y Fe-

licidad. *Daños* fue distinta de mi producción anterior ya que tenía una clara referencialidad. Intentaba recrear un huracán congelado dentro de la sala de exhibición.

continúa >

12 de Mayo 05

Matias Duville

curador Jorge Macchi

30 de Junio 05

Mauro Giaconi Juliana Iriart

STAND A4 en ARTE BA 05 con

Leda Catunda / Marina De Caro
Tomas Espina / Victor Florido
Tristana Maccio / Marcela Moujan
Santiago Porter / Andrea Schvartzman

ASGA
Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Utilicé como eje la columna central del lugar y dispuse todos los objetos armando el cuerpo del tornado. Utilicé la estructura existente para hacerlo crecer hacia arriba y darle forma cónica, intenté recrear la sensación de movimiento en una estructura quieta.

Junté durante varios días objetos de la calle: cajas, bolsas, plásticos, papel, muebles, sillas rotas, tubos de luz, etcétera. Revisé cajones con antiguas pertenencias, conseguí telas, tuberías, vidrios rotos, maderas, mangueras, cables, hilos. Llevé telgopor, ramas, plantas, flyers, documentos, facturas vencidas, fotos, casetes, disquetes, revistas, sábanas, remeras. Utilicé todos los almohadones de la sala, sillas de jardín, dos cuadros de Fernanda Laguna, puertas, sillas de plásticos, el teléfono, la mesa, la escalera y los bancos. Compré vasos, bolsitas, bandejas, gomitas, fósforos, broches, mediasombras, papel film, escobillones, una palita, reciclé también muchas cosas de muestras anteriores.

Una vez que todo estaba allí empecé a girar con todo esto alrededor de la columna, comencé a mezclar las cosas, retorcí, até y enrosqué. Adherí las cosas que podía al techo, armé la estructura con plásticos, cinta de embalaje, colgué algunas cosas con tanza, clavé, remaché, cuidé que ningún soporte quedara evidenciado. Para una pared utilicé alfombra y plásticos negros, sillas amontonadas, tierra y muebles rotos tratando de diagramar una situación violenta y desbordada.

En otra pared opté por una situación más formal y compositiva, ubiqué una puerta pendiendo en diagonal, una escalera atravesada, un caño largo y ondulado que funcionaba como una línea gruesa, un tarro con tarugos saliendo hilvanados con tanza recreando caseramente un efecto *Matrix* y servilletas de papel volando sobre la pared, además de una sogá con broches y ropa enroscada por el piso. El piso quedó poblado de muchísimos restos y pequeños objetos, tierra,

diarios, fósforos, postales, invitaciones. El lugar parecía haber sido víctima de un saqueo o un acto brutal, los vecinos apoyaban las manos contra los vidrios sucios con tierra, asombrados, los cartoneros se autoconvocaban, y a lo largo del mes que duró la muestra muchísimas cosas se fueron incorporando y modificando del conjunto.

El principal problema fue el breve tiempo para realizarlo aunque finalmente reconozco que en la prisa la construcción sacó provecho. La urgencia, el azar, el trabajar sin retorno y sin posibilidad de enmendar, enriquecieron el resultado final. Y si bien la idea rectora era legible rápidamente, el espacio total era impactante y se generaban infinitas relaciones entre todos los objetos convocados.

Pensar en cómo hubiera tratado un viento irracional todas las cosas era la forma de escapar a casi todas las decisiones personales o de elegir casi todas las soluciones.

2.

En general trato de entender la lógica de las cosas, aprovechar las posibilidades que estas mismas generan, provocar pequeñas fisuras en donde la posibilidad de los objetos suceda y genere acciones estéticas determinadas.

Echar a rodar y esperar que lo que remotamente podría suceder suceda. Nunca alejarme demasiado de lo factible es otro punto clave. Me interesa de alguna forma representar y “diseñar” con estricto control la furia, el salvajismo y lo irracional.

Creo que el observador tiene una sensación de sospecha, reconoce los fenómenos a los que se alude en el trabajo, reconoce una mirada, se siente un poco cerca, se contagia y puede extender esta visión sobre muchas otras cosas.

3.

No me encuentro dentro de una tradición determinada, tengo fuertes puntos en común con una posición conceptual pero no dejo de lado los aspectos for-

males, aunque elijo no evidenciar mi gestualidad. No considero la expresividad como un valor. Me interesan también los cuestionamientos del propio proceder del arte, de la subjetividad del artista, de los formatos de exhibición, creo en aquellos artistas que llevan el arte al borde de la disolución.

Como algunos referentes contemporáneos hoy reconozco a Mark Manders, Sara Sze, Matthew Barney, Thomas Hirschhorn y Francis Alÿs.

Otros artistas que me interesan también, por algún u otro motivo, no están delimitados generacionalmente y no son exclusivamente artistas plásticos, desde Beuys a Louise Bourgeois, Mike Kelley, Maldonado, Jacoby, Carreras, Luciana Lamothe, Gondry, Jeff Wall, Amespil, Estol, Friedman, Forcadell, Orozco, Mark Dion, Szalcowicz, M777, Garrido, Fernanda Laguna, Jane Brodie, Krygier, Goldenstein; diseñadores como Saul Bass, Makela, Ros, Zerrizuela, Gatti.

4.

Lux Lindner versus Benito Laren en el C.C. Rojas porque tuvo un humor y una inteligencia poco común, generaron un diálogo lúcido que abarcaba desde conflictos personales hasta la historia misma del arte argentino.

La muestra de Belleza y Felicidad en Proa, porque por primera vez ese espacio estaba literalmente tomado por una visión personal, viva y contemporánea de un grupo de artistas.

La muestra de Estol en Sendrós; Leo desplegaba con astucia, humor e inteligencia cientos de relaciones entre objetos cotidianos, inauguraba una nueva forma de instalación sofisticada, simple, sensible y original dentro del ámbito local. Después de dos meses me tocó ocupar ese mismo lugar y en todos los planteos resonaban diálogos y cruces con esa muestra anterior.

Una mega instalación escenográfica de la gente de *Juliana Periodista* en el C. C. San Martín. Los periodistas y diseñadores

recreaban diferentes espacios donde sucedían continuas entrevistas.

La línea taladrada en la pared del C.C. Rojas hecha por Jane Brodie, me hubiera gustado mucho hacerla.

El lanzamiento de papilitos de Juliana Iriart desde la torre del pasaje Barolo, fue un rito intenso, breve y bello.

Usted está aquí de Suscripción en la Casa de la Cultura, mostraba cientos de diarios personales de diferentes personas. En carpetas con folio se dispuso todo el material (fotografía, escritos, dibujos, gráficos, collages) de todas las personas convocadas, el lugar que elegía esta vez el colectivo era exclusivamente plataforma generadora.

El espacio virtual que funciona como un álbum gigante y democrático y como sala en permanente renovación: www.fotolog.net.

5.

En general los artistas argentinos seguimos ligados en mayor o menor medida a los formatos objetuales.

La pintura hegemonizó el panorama, seguida por la fotografía, la instalación, el video y más lejos los "otros formatos". Hubo artistas que hicieron apropiaciones formales muy sensibles y personales.

Hubo otros que hicieron de la cotidianidad y el no discurso su tema. Abundaron las fotos de "mi perro" y de nucas.

Por el contrario volvió después del 2001 una oleada de "arte político" pero con sentimiento pop.

Hay siempre artistas comprometidos con causas.

Hay siempre melancólicos y gente que quedó fijada en paradigmas de décadas anteriores.

Existe una camada que rechaza el sentido y el discurso.

Existen también sectores que rescatan las culturas populares.

Algunos artistas adoptaron el trash y/o lo fácil.

Otros son artistas jóvenes, otros artistas añejados, otros ajaponezados, otros eu-

ropeizados.

Algunos hacen cuadros grandes. Otros usan tecnología.

Hubo una gran cantidad de artistas que vinieron del diseño que introdujeron estéticas más aggiornadas y acarrearón cierto enamoramiento por las formas.

Hubo otros que se declararon decorativos directamente.

Otros intentan sociedades y colectivos que les permitan mayor alcance y complejidad.

Algunos encuentran su nichito. Otros intentan poesía espontánea. Otros se hacen los tontos, otros los adolescentes.

Otros se lo toman muy en serio. Otros son estudiosos y estudian "artes".

Capacidad de escucha de la materia, casi un detective

Xil Buffone

1. LA LLUVIA NUNCA ABURRE.

Cortinas de vidrio verde. Botellas fragmentadas.

Fragmento de visita Estudio Abierto, noviembre de 2004.

(...) Elegí el vidrio por su transparencia. Yo venía dibujando venas y aparatos circulatorios sobre objetos (básicamente esos que convivo, conozco y rompo) (...). El primero que se rompió accidentalmente fue una taza. Estalló. Todos los pedazos entraron en una pequeña bolsita de CD. ¡No puede ser que toda esta taza entre acá!

Para comprobar que faltaban partes la rearmé... y estaban todas.

Noté que, cuando algo se rompe, inmediatamente se juntan los pedazos y se los tira. No se los quiere ver. Yo parto ahí: los pongo sobre la mesa y veo, ¿qué hago con los pedazos de vidrio? Entonces los pegué, como un rompecabezas. ¿Por qué? Porque vi que las cosas no se rompen de cualquier modo. La rotura ramifica y circula con una lógica irreversible. Así nació la serie de OBJETOS RECONSTRUIDOS. ¿Ven?, aquí la botella... ¡bueh!, más el impacto, más la patética reconstrucción: casi la misma.

Pero una vez que tengo los pedazos no tengo por qué armar la misma forma original... Y el paso siguiente fueron los

OBJETOS DESPLEGADOS: algunos objetos eran para el piso, otros para la mesa, otros para la pared... Lamparitas, copas, jarras son como charcos de vidrio. La forma llevada al plano.

LA NATURALEZA DEL VIDRIO ES BRILLAR Y ROMPERSE. ¿Y después?, romperse más y más hasta volver a ser arena... Entonces lo sigo rompiendo. El molido empieza a funcionar como cristal, como materia prima... otra cosa. Hice una serie de OBJETOS MOLIDOS: cafetera molida, focos, sal y pimienta. Otros pedazos grandes los SUMERGÍ en agua...

... AHORA LOS ATO: desplegué una botella verticalmente en una tanza.

Obra: *\\por aquí no pasa nunca un alma pura*.

Tanza, vidrio, poxipol, luz. 70 módulos para una instalación.

Obra en desarrollo 2002/2005. Presentada en el CCEBA, noviembre de 2004.

En esta obra la primera imagen que tuve fue una cortina de fillos. Un plano de peligrosidad verde y belleza. Las botellas son setenta, arman un plano continuo de siete metros de extensión y tres metros de altura. Así que después de romper 70 botellas, lavarlas, clasificarlas, atarlas y pegarlas, quedás super relajada... ¡ja, ja, ja! Las lavo, envuelvo en papel, después en una bolsa, trapos... y después vas

aprendiendo cómo golpearla, depende si querés que se rompa mucho o que queden pedazos más grandes, o más recotos... pegás con un martillo abajo, al costado, o arriba... acentuando o amortiguando el impacto... digamos, siempre hay un grado de azar. Son todas verdes, pero dentro de la misma marca (verde Toro Viejo 3/4) aparecen variantes de verdes. Cada línea es una botella entera. Inclusive después fui sistematizando más y va en orden descendente, desde el pico a la base... por los grosores del vidrio, después te acostumbrás a reconocerlos... la botella es más gruesa en el pico y en la base, y de acuerdo a la curvatura del pedacito vos sabés, podés reconstruir la ubicación.

¿Con qué elementos trabajás el vidrio?
Con las manos, tanza 0,50 y unipox transparente. Tuve que desarrollar un método para lastimarme menos. Al principio andaba con tres curitas en los dedos, todo el tiempo... después anduve con dos y finalmente dejé de usar las curitas. Implicó organizar un método de trabajo... Me digo: "el vidrio no se clava en la carne, es la carne la que se incrusta en el vidrio". Entonces si uno controla su motricidad fina, es decir, la presión en el filo... no hay problema. Es un material para estar muy tranquilo, con una respiración constante y mucha concentración. Esto del vidrio es algo que hacés así en pequeño, sentado... (la típica era estar atando vidrios, suena el riiiiing del teléfono y luego, al retornar venía el corte seguro).

En pintura trabajás con todo el cuerpo, de cerca, de lejos; este tiempo preferí atar vidrios, y dibujar en tintas. Está bueno elegir vidrios para romperlos, ir al bazar y elegirlos por cómo van a quedar después.

2.

"Brillaba como un diamante en las malas, era casi una nada. Habrá que verla como un cuadro y pensarla como algo conceptual", dijo el observador perfecto

(Di Paola sobre el foco desplegado).

Mirada atenta. Distancia y silencio. Que se enfrente a un plano sordo de filo. Bello y peligroso. Son cosas transitorias, trituradas, inestables. Me gustan las obras inquietantes, inciertas, de cierta incomodidad.

Proyección en el tiempo. Capacidad de escucha de la materia, casi un detective. En el pedazo de vidrio destella el crash. El relámpago y el trueno, (hubo luz y ruido pero al revés). Un espasmo. Setenta botellas rompí, lavé, até y pegué en todas sus incontables partes.

La cosa es en el tiempo. Moviéndose en continuo. Intuir... al sistema desintegrándose y reintegrándose ante nuestra respiración. Son cosas en tránsito. Sólo es una observancia en cadena. Un seguimiento innecesario con un método preciso.

3.

Por formación y fascinación me reconozco en una tradición pictórica que luego fue derivando a intervenciones de objetos, instalaciones y operaciones más conceptuales.

Además de la Universidad de Rosario, mi formación se dio a través de grupos y talleres de artistas: Emilio Torti, Juan Pablo Renzi, lecturas de obra con Noé, Stupía, Gumier Maier, Zabala.

Haciendo una brutal síntesis:

Xul Solar y Lucio Fontana son mi sol y luna.

Luego las Tres Marías: tiernos Figari, Schiavoni y los cielos de Cándido López. Los silencios de Aizenberg, Diomedea, Lacámara, Cúnsolo, Maldonado. Pastosos: Berni, Quinquela, Forner. La constelación de Le Parc, Kosice, De la Vega, Noé, Kemble, los realismos y humores de Renzi, de Suárez, Jacoby... De a poco fui fluyendo hacia Greco, Masotta, Santantonín, Renart, Carreira, Heredia, Iommi, Grippo, Peralta Ramos, Klemm, Bony, Yung, Schirilo, misterioso Ahri-man, Maresca. Porter, Costa, Burton, Paksa, Cambre, Kuitca, Prior, Ferrari, Gumier, Zabala ... el trabajo de todos

ellos y de tantos otros me parece invaluable. Además de Gordín, Brodie, Macchi, Siquier, Pombo, Schwartz, Aisenberg, Tessi, Zanella, Romano, Bairon, Laren, Ostera, Cachimba, Lindner, Rothschild, Piffer... los sigo, les creo, me gustan, espero sus próximas obras... (no los puedo nombrar a todos ahora)... hay muchos buenísimos en el tiempo. Todos divinos, gracias.

4.

Muestra sobre arte abstracto en el MNBA donde una vez vi un Mondrian.
Soto en el MNBA (una esfera roja de tanzas flotantes, una aguja op)
Suárez en gal del retiro y vs. La milanesa, el chongo perlado -el perro dormido, el tinglado-. Los dibujos hombres rata últimos...
Klee invita a Xul Solar - MNBA, octubre de 1999.
Berni, Retrospectiva. MNBA.
2000: Siglo XX argentino (Panorámica de 100 años) Centro Cultural Recoleta.
Revista ramona.
Moneda Venus (Proyecto Jacoby y Cía.).
Le Parc en MNBA. (Las cintas plata, los plastiquitos con luz, las tarimas para pisar).
Lucio Fontana en Proa y en Centro Cultural Borges. Esculturas divinas. Pastoso rosa con agujero, quantas rojos, anilinas, bucos...todos.
Pop Nacional e Internacional -en Klemm- (sillas warhol, rauschemberg).
de Chirico en el Centro Cultural Borges. (*Ulises en la habitación*, los arcos con sombra, los altillos).

Diseño Alemán Contemporáneo - Proa (sillones de fuentón y mesa plegable).
2001: Vanguardias Rusas, Centro Cultural Recoleta. Toda la muestra. Toda. Todo.
Holzer en Proa (Pared de textos electrónicos, proyecciones en fachada).
Imágenes del inconsciente. Psiquiátricos do brasil - Proa. (Arthur Bispo do Rosario. El manto, los jarros clavados... los utensilios momificados y numerados).
2002: Arte y política en los sesenta - Palais de Glace.
2003: *Rosa light y rosa luxemburgo* - auditorio Malba.
Libro *Manifiestos argentinos*.
Kuitca retrospectiva - Malba.
Manos en la masa (pintura 80) Centro Cultural Recoleta.
Archivo Espigas en el Malba.
2004: Arte Abstracto Argentino. 30-40-50. En Proa (Maldonado- Kosice- Lozza).
Dadá y Surrealismo - Malba (Duchamp, Man Ray, manifiestos, videos).
De la Vega / Grippo RETROSPECTIVAS - En Malba.
BOETTI (Mapas, dibujos de cuadrícula, zigzag, cubos) en Proa.
Retrospectiva Ferrari en Centro Cultural Recoleta (fotos braille, avión, cajas, video de lombrices).
2005: Ramón Gómez de la Serna. Museo Histórico J. Marc - Rosario.
Nota: casi todas las muestras se vieron sólo en Capital. Buenos Aires. El país... bien, gracias.

5.

Lea ramona.

Se percibe “amarillo” y con dificultad las olas de un río o su sombra

Juan Cambre

1.

La obra que elijo es *Amarillo*, uno de los

24 estudios de color presentados en conjunto con el nombre de *El hombre invisible* en la Sala J del C.C. Recoleta en septiembre de 2001. *continúa >*

artecontemporáneoargentino

arteBA 2005

Del 20 al 25 de mayo
los esperamos en el stand C2

Flavia Da Rin
Leopoldo Estol
Guillermo Faivovich
León Ferrari
Jorge Macchi
Margarita Paksa
Pablo Siquier
Clorindo Testa

30 marzo | 7 mayo

Liliana Porter
nuevoespacio
Leopoldo Estol

11 mayo | 18 junio

Miguel Angel Ríos
nuevoespacio
Jorge Macchi

www.ruthbenzacar.com

Florida 1000 . Buenos Aires
Teléfono +54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

Es una lona de 2,40 m de alto x 3,60 m de base, montada sobre bastidor.

Después de procesar fotografías del agua de un río llevándolas a dos valores, digamos blanco y negro, proyecté la elegida sobre una lona teñida a brocha de rosa (pantone 701 c aprox.), pinté de blanco con pintura acrílica lo que era luz o blanco en la proyección hasta que fuera absolutamente blanco, para lo que necesité llegar a una importante carga de material.

Una vez obtenido este oleaje blanco sobre rosa comencé a pintar veladuras, con rodillo, de amarillo primario sobre la superficie total de la tela y seguí cubriendo con estas veladuras muy tenues hasta que tanto el rosa del “fondo” como el blanco de la “figura” eran amarillos y la diferencia era muy sutil.

Quedó por lo tanto una obra amarilla de grandes dimensiones donde se percibe “amarillo” y con dificultad las olas de un río o su sombra. Y una cierta vibración verde que hace la retina para equilibrar el rosa de base. Debía exhibirse con luz natural o su equivalente, iluminando la sala pero de ninguna manera dirigida a la obra. A partir de ese cuadro realicé una serie de obras de formato menor; son cuadros verde hoocker que se compone de verde talo, amarillo y negro, es una serie gradual y el cuadro del otro extremo de la serie es negro.

2.

No tengo “intención” sobre el modo de leer mi obra.

3.

El resultado es abstracto, creo que el arte es abstracto.

No podría hacer una lista que diga Bellini- Ellsworth Kelly -Londaibere, que no transmitiría nada y daría una idea histórica o historicista del arte que no comparo porque me parece absurda.

4.

Elijo una exposición de Sergio Avello en el C.C. Rojas que se llamó *Avello y sus amigos*, donde Sergio invitaba a un grupo numeroso de artistas a que lleguen a la sala e instalen su obra produciendo una muestra colectiva relámpago.

De la lista de artistas recuerdo a: Enrique Aguirrezabala, Roberto Jacoby, Érica Escoda, Alejandro de Ilzarbe, Martín Reyna, Gaby Bunader, Gabriel Grippo (estos dos de la “moda”) y yo. No me acuerdo de otros pero eran muchos más. Esto funcionaba como una fiesta porque la “colgada” era la inauguración. Parece una performance pero va más allá de eso conceptualmente. Los participantes desconocen el funcionamiento y lo residual es el motivo principal de la exposición. Es el punto de inflexión '80-'90. Creo que fue en el '90 ó '91.

5.

Es interesante ver que la tendencia es hacia una liberación en relación a la técnica, formato, medio, etcétera, que sobre todo deja de lado las “intencionalidades” que no creo que tengan que ver con el arte.

Un megáfono donde dicen las imágenes

Leo Chiachio

1.

Hay varias miradas u obras que me seducen. Voy a hablar de una de Schiavoni.

Se llama *Mi hermana*, y la pude ver en el Museo Castagnino, por casualidad, en el despacho del director. Es del año 1927, es un retrato de su hermana María Laura, con una estola de zorro; está pintado al

óleo sobre tela. Lo que me atrapa de esta obra (y de otras también) es notar y anotar las circunstancias más menudas de la realidad¹, elaboradas y trabajadas con un encanto difícil de alcanzar. Me fascina el grado de obsesión en la realización y la ridícula importancia que le da a esa estola. Me atrapa cuando los detalles y la atención van por las tangentes. Por otros lugares. No sé si es un error (caminar otros senderos), pero me gusta pensar que lo es. Por eso prefiero los errores, lo políticamente incorrecto. Donde encuentro que el hecho creativo se manifiesta de manera certera y verdadera. Como gritando “¡afuera los discursos seguros de sí mismos!” Acá estamos para hacer sin saber para dónde vamos a ir...

También quiero nombrar otras miradas. A saber: Tarsila, El Aduanero Rousseau, Los Costus, Bruce La Bruce, James Bidgood, los indios huicholes, John Galliano, 8 Mujeres, Honcho, directores varios de los videos de Björk.

2.

Lo que aparece en mi producción, y en particular en estos últimos años, es este camino de ideas por el que me gusta transitar, muchas veces pedregoso, otras no muy cómodo. Pero con seguridad para mi espíritu e intelecto, mucho más placentero. Desde ya hace dos años, realizo trabajos en conjunto con Daniel Giannone², en los cuales los dos nos ponemos en situaciones, nos travestimos en chinos, samurais o en altos próceres argentinos. Compartimos el techo. Alimentamos a nuestros animales³. Recibimos a nuestros amigos. Bordamos juntos. Y pudimos transitar el tiempo de otra manera, un tiempo sin prisa. Un tiempo sin límites, como el de la meditación. De esta manera nos conectamos con el trabajo paciente, rescatando la tarea manual, artesanal. Volvimos a nuestras propias fuentes. Vivi Usubiaga lo describe con gran aserto: “... La técnica elegida no es caprichosa, sus procedimientos

rituales guardan una carga libidinal significativa. Condensan la suavidad del trabajo paciente -como la grafía de una caricia- con la violencia de múltiples estocadas que desgarran para dejar rastros. Es el erotismo de pintar con agujas. La tela se desangra en colores textiles que se modulan con tijeras. La delicadeza del resultado contrasta con la rudeza minuciosa que se imprime en la piel de los ejecutantes. Como en un acto pasional, se necesita un tiempo de cicatrización para borrar del cuerpo las huellas de las herramientas...”⁴

Creo que mi trabajo, ahora también el nuestro, demanda aflojar la mirada, olvidarse de los prejuicios, y poner en práctica la tolerancia.

3.

Los artistas que me interesan, que siento que algo de mi universo se comparte con el de ellos o que me gustaría que algo se comparta (y esto es lo que es para mí un “referente”), pueden ser Schiavoni, M. Pombo, P. Suárez, D. Leavitt, N. Kidman. Humildad y sofisticación. Una buena combinación para tener un poco de glamour. Me interesan, los ya nombrados y además: A. Passolini, C. Schiavi, J. Gumier Maier, R. Vitali, E. Bairon, V. Maculan, M. Burton, T. Burton, P. Almodóvar, D&G, P. McCarthy, A. Goldestein, Madonna, Grace Jones, Björk, M. Di Giorgio, W. Wilder, los Chapman, R. Mapplethorpe, Gilbert & George.

4.

No sé si puedo pensar en obras o muestras tan significativas, me parece demasiado pretencioso para mi mente. Contaré algunas obras o muestras que me han emocionado, que despertaron en mí ese lado que me resulta placentero (como el recuerdo del olor a tierra mojada después de una lluvia en Chascomús).

Dark Room, de R. Jacoby (Belleza y Felicidad), de esta muestra recuerdo la impaciencia que tenía por bajar y mirar con la cámara, y descubrir lo que podía. Me

encanta la capacidad de R. J. de movilizar e innovar constantemente.

Fantasías paralizadas, A. Passolini (C.C. Rojas), Passolini realizó una serie de dibujos donde describía la secuencia en movimiento de objetos de una casa. En particular recuerdo la secuencia de una silla de estilo, que se despereza, y se prepara para acicalarse, con los rúleros. Esta serie de dibujos se cerraba con un broche de oro: un objeto de la silla a tamaño natural pintándose las uñas.

La última muestra de R. Vitali en Ruth Benzacar, con sus objetos de cuentas cosidas; llamaron mi atención dos obras de Román, la pantera rosada que estaba sobre la pared y el traje (ambo, dos piezas, alta costura) de cuentas azules y lupas. Las tendría en mi casa, puedo convivir plenteramente con ellas.

La de artesanías mexicanas en el Museo F. Blanco. Poco puedo decir de esta maravilla. Solamente que estoy feliz de haberla visto.

Ninguna palabra alcanza para contar la emoción de haber estado ahí.

Un elemento común en estas muestras es la frescura en las ideas y la excelente realización.

5.

Una tendencia a rescatar el aspecto manual y artesanal en la realización, esto forma parte fundamental en su concepto. Otra relacionada con el aspecto tecnológico, donde la herramienta es un aspecto fundamental. Realizaciones digitales, utilizando el ordenador como base.

Tendencia internacional de pacotilla, sacada de las fotitos de las revistas de arte. Después de la debacle económica y social del 2000, la tendencia sociopolítica oportunista. Mucho piquete, mucho pobre... trabajos realizados con materiales con los que podríamos alimentar a varias familias...

Después del 2000, también hay varios grupos de artistas que están trabajando con sectores marginados, en grupo, que me parece que es una tarea loable. (TPS, Eloísa cartonera).

Creo que todo arte es político, bellamente político. Un megáfono donde las palabras no dicen, dicen las imágenes.

1) Augusto Schiavoni, Rubén Echagüe, UNR, Dirección de Publicaciones UNR, 1989.

2) Danny es artista plástico y mi pareja.

3) Hilario, Domenico y Santino.

4) Duetto, "Sobre hilos, flechazos, flores y caprichos del amor", Viviana Usubiaga, Catálogo, 2004.

No pido actitud o competencia: a lo sumo cintura

Flavia Da Rin

1.

S/título (autorretrato 2004). Obra bidimensional de aproximadamente 50 x 60 cm. Fotografía montada sobre fibromadera, aerosol, acrílico, lapiceras, lápices, purpurina, etc.

Hacia meses que había hecho la foto (un autorretrato tipo barroco) y todavía no me convencía. Por esa época había comenzado a intervenir una serie anterior

de fotos con aerosoles y marcadores escribiendo y dibujando pero sin saber bien (como siempre) para qué o hacia dónde iba eso. Con el tiempo esa intervención naif-vandálica comenzó a tener resultados que me parecieron interesantes por ser diferentes a mis obras anteriores. Inclusive esa intención de "autogaste" me gustaba.

Entonces usé esa "técnica" recientemente adquirida con el retrato que mencionaba.

continúa >



En la Fundaci3n Andreani brindamos nuestro trabajo en favor de la
solidaridad, la educaci3n y la cultura.
Porque creemos que éstas son las herramientas que construyen la base
para el desarrollo del país y los valores que nos impulsan.



15 AÑOS
1990 - 2005

Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar

4016-0805

El puñal se convirtió en un secador de pelo (objeto que se repite en muchas obras), el peinado cambió por dos rodeos rubios a lo Sailor Moon, la calavera que asomaba en sombras en el fondo del original ahora aparecía acompañada de cosméticos, la penumbra barroca incorporó un arco iris flúo, nube y estrellitas y sobre la falda aparece un comic y una referencia a la canción de Nancy Sinatra citada en *Kill Bill Vol 1: These boots are made for walking*; otras inscripciones aparecen también a los costados de la figura.

Elegí esta obra porque creo que representa un modo de trabajar, donde a veces me muevo en forma circular revisitando un mismo punto una y otra vez pero desde diferentes lugares y en cierto modo pone en juego a partir de dónde se va construyendo.

2.

Me interesa cómo se construye la subjetividad, y la construcción del sujeto como artista (por eso la constante referencia de la historia del arte a la vida afectiva, la música, TV, lo que leo, lo que escucho en la calle, las palabras de mis maestros, de mis amigos, muestras que visito, msn, etc.). No pido al espectador ningún tipo de actitud o competencia especial para leerla, prefiero variedad de los abordajes y acercamientos. A lo sumo puedo pedirle cintura.

3.

Me reconozco entre aquellos que reconocen las tradiciones que incluyen la historia del arte en la obra y la toman como propia. Apropiación y cita.

Consumo de todo y mis preferencias van cambiando.

En cuanto a referentes internacionales contemporáneos que miro en los últimos meses: Janet Cardiff, Tracey Emin, Marcel Dzama, Henry Darger (no es contemporáneo pero ahora lo están redescubriendo), Raymond Pettibon, Mike Kelley, Wayne White, Wolfgang Tillmans. De cada uno me interesan aspectos es-

pecíficos como si de cada uno intentara aprender una asignatura distinta. Por ejemplo, el montaje de Tillmans y los dibujos de Kiki Smith.

De los nacionales y de generaciones anteriores me interesan Diana Aisenberg, Guillermo Kuitca, Roberto Jacoby, Marina de Caro, Daniel Joglar, Feliciano Centurión, Fernanda Laguna. De mi generación: Matías Duville, Oligatega Numeric, Eduardo Navarro, Carlos Huffman, Nahuel Vecino, Nicolás Domínguez Nacif, Catalina León, entre otros.

4.

Estas muestras y obras fueron significativas para mí por diversas razones artísticas o extra artísticas sin que esto les quite valor de forma alguna:

El gato visita, Juana de Arco, 2000, primera muestra del grupo Oligatega Numeric (videos, dibujos y láser).

Combo Diana Aisenberg, Centro Cultural Borges, 2003 (pinturas, vajilla y amoblamiento).

Proyecto Venus.

Belleza y Felicidad.

ramona.

5.

Si tuviese que puntear aquellas cosas que veo fácilmente identificables en los últimos 15 años: frenesí de “nuevas tecnologías”/“multimedia-experimental” durante los '90, explosión de la fotografía, el abandono de la pintura y la vuelta a la pintura. Multiplicación de “colectivos”, grupos e “iniciativas de artistas”, propagación de clínicas de obra, encuentros, debates, coloquios organizados por y para artistas, rebrote de la oposición arte social-político vs. arte x el arte (encarnado en el debate *Rosa light rosa Luxemburgo* en el Malba), auge de galerías y artistas emergentes con su posterior deflación, resistencia de los artistas a definirse por un medio, aparición del *Net Art* y proyectos en red, etcétera.

Lo más significativo, sin embargo, es la convivencia de diversas tendencias, con

sus momentos de más y menos auge cada una.
Para nombrar sensibilidades o intencio-

nalidades compartidas creo que hace falta el paso del tiempo y más distancia.

Una nueva percepción del espacio reclama una sensibilidad diferente

Marina de Caro

1.
Es difícil elegir UNA obra que me represente. Ya que aunque uno crea que cada obra es una nueva propuesta, siempre está rondando sobre las mismas ideas o familia de ideas.

Sorteando este obstáculo elijo casi al azar *Domingo X027*, instalación realizada en la galería Gara en el año 2000. Un espacio amarillo pintado según el mandato de las cartas de colores de pinturerías comerciales, muebles suspendidos a 20 cm del piso (una vitrina y una cómoda) que contenían objetos y prendas tejidas con las mismas pautas de color (amarillos industriales). Formaban parte del mismo proyecto una serie de prendas plegadas y cosidas anulando su funcionalidad a favor de la construcción de una poética propia.

No es fácil describir la instalación, y tampoco resulta tan interesante como sí lo es recordar la sensación que teníamos todos al entrar en dicho espacio. A causa de los muebles suspendidos, paredes tejidas y algunos objetos blandos, se tenía la sensación de estar en un ambiente falto de gravedad, razón por la cual automáticamente se comenzaba a hablar lento y en voz baja y a desplazarse como en una caminata lunar. Realmente, una nueva percepción del espacio y reclamando un comportamiento y una sensibilidad diferentes.

2.
Mi trabajo ronda sobre diferentes aspectos que involucran lo corporal. La percepción de objetos blandos inevitablemente repercute en el cuerpo. No sólo se perciben con la mirada, el cuerpo también los recibe. Una nueva percepción del espacio repercute inevitablemente en un comportamiento diferente por parte del espectador, éste es otro punto que me interesa.

Una mirada crítica sobre la arquitectura y el diseño que me resultan en ciertos casos demasiado autoritarios.

3.
Mis fuertes referentes son la moda y la arquitectura. Diseñadores como Rei Kawakubo, Y. Yamamoto, I. Miyake, Gaultier en los '80, el diseño escandinavo, artistas como Marta Minujin con sus objetos blandos, Lúcia Clark, las propuestas arquitectónicas de Hundertwasser, etcétera.

4.
Lamentablemente mi memoria es muy frágil y no puedo acudir a ella con tanta facilidad, menos cuando me piden que lo haga. Todo se transforma en un agujero blanco.

Sin embargo sí puedo nombrar: el Diccionario de Daisy, la obra de Daniel Jørgensen, *Ensayo para un Museo Libertario* de Magdalena Jitrik, los cielos de Florencia Böhtlingk, la muestra de Tulio en la galería de Diana Lowenstein, por ser tan generosa de mostrarnos las dudas, idas y

vueltas de un trabajo sin llegar a un concepto categórico. Muchas de las muestras retrospectivas del Mamba por rescatar a artistas argentinos que de otra forma hubieran quedado en el olvido. La pintura y empapelados de Mariela Scafati, la muestra de Ernesto Ballesteros en el ICI con los dibujos a lápiz, los dibujos de Fermín Eguía, etcétera.

5.

Lo que rescato de estos últimos diez años es la recuperación de un pensamiento crítico por parte de los artistas, y supongo que viene de la mano de la fuerte tendencia que también tienen otros artistas a alinearse en la corriente internacional.

Presentar el “ruido” y el defecto como parte fundamental de la imagen

Marcelo de la Fuente

1.

Una serie de 6 fotografías llamada *Habitación 16*, tomadas en el 2002 en la habitación de un hotel alojamiento. El formato es de 20 x 30 cm, son analógicas, 35mm, y con película color de 800 asas. La luz utilizada fue la provista por la habitación sin adicionales ni flash.

La serie se ordena en forma lineal, una secuencia temporal que presenta vacíos o ausencias, saltos de imágenes. Un comienzo y una resolución en la que no se explicita lo que sucedió entre esos límites. Una mujer fumando, luego arreglándose el pelo y una cama deshecha. Actitudes cotidianas en un contexto predestinado a lo erótico.

La duda presentada fue mi inclusión o no en las imágenes, decidí finalmente marcar el aspecto más voyeurístico dejando sólo un personaje como protagonista. Como dificultad técnica se presentó la falta de una lente que me permitiera abarcar un mayor campo, y que fue resuelta con la utilización de los espejos laterales y cenitales de la habitación.

2.

En las fotografías analógicas es legible el empleo de una la narrativa de corte cinematográfico y también proveniente de la fotonovela.

En mis fotografías digitales, la utilización de la tecnología en su más baja resolución, intenta una mirada de cierta ironía sobre el erotismo fotográfico, sus clichés y la condición “amateur”.

Creo que uno de los conceptos emergentes y visibles de mi trabajo es la utilización de nuevos dispositivos de captación de imágenes haciendo evidente el medio utilizado. Presentar el “ruido” y el defecto como parte fundamental de la imagen para provocar una situación de “realidad voyeur”, un erotismo que apela a lo amateur para tomar posición en lo cotidiano.

Por otra parte el trabajo en forma colectiva como integrante de El Plan ofrece una lectura relacionada a la historia, ciertas ideologías y sus símbolos.

3.

No podría situarme en una sola tradición, ya que trabajo con diferentes medios.

Mi mayor referente no proviene del circuito artístico tradicional sino que lo constituye la fotografía erótica, en oca-

siones anónima, que circula por las páginas de Internet dedicadas al género, galerías “voyeur”, “amateur”, por ejemplo las imágenes obtenidas por medio de una Webcam del sitio Casey's cam.

Los artistas que me interesan son: Martin Kippenberger, Gerhard Richter, Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Tracey Moffat, Sam Taylor-Wood, y de Argentina podría citar entre otros a Marina de Caro, Ana Gallardo, Diana Aisenberg, Tulio de Sagastizábal, Carlos Trilnick, Esteban Pastorino e Ignacio lasparra.

4.

Me interesa el trabajo de Diego Melero y Magdalena Jitrik, en cuanto a la confrontación entre política y saber teórico en la producción y circulación de la obra. Cómo se van articulando diferentes estadios que en el caso de Melero, partiendo de la planimetría a la instalación en los '90, llega a la performance y a la interrelación del arte y la gimnasia a partir del 2000. En el caso de Jitrik, la utilización de la pintura, el objeto, la gráfica, hasta el involucramiento directo de la obra con lugares y situaciones de conflicto callejeras. En ambos casos me parece que la obra

atraviesa diferentes medios para sostener una misma posición.

5.

Creo que en los últimos 10 ó 15 años se acentuó la utilización del pequeño formato (en contraposición a los '80), la multiplicidad de técnicas y estilos en un mismo trabajo.

Como procesos de trabajo observo una recurrencia creciente a fuentes provenientes de las ciencias (duras o blandas). Se dio, casi diría que en los últimos cuatro años, una revaporización de la pintura. Hay un mayor sentido del humor e ironía en los trabajos frente a lo pretencioso.

A partir de 2001 se produjo un resurgir del llamado arte político y un interés por el mismo en las nuevas generaciones de artistas. Así como también se hizo notoria la formación de colectivos de artistas y la tendencia a actuar y solucionar los problemas en grupo y menos individualmente. Existe un mayor sentido de colaboración entre pares.

Otra tendencia es el desempeño de artistas en diversos roles tales como gestores culturales, curadores, críticos, editores, etc...

Pintar de espaldas a la pintura como historia

Tulio De Sagastizábal

1-2.

No voy a hablar de una obra, prefiero hablar del espacio entre una obra y otra. En el lapso de unos pocos meses, el año pasado, realizo dos obras que pretendían tener una continuidad. Una, la primera, presenta enormes dificultades al estar la tela montada sobre un bastidor que estoy reciclando y sus medidas son muy extrañas: es exageradamente vertical. Después de muchos intentos fallidos

opto por una serie de contrastes inesperados, entre sutiles y muy virados hacia un clima decididamente melancólico; ante las dificultades pareciera haber buscado refugio en la calidez del recuerdo, de un universo por completo anterior a cualquier concepto estético.

Al iniciar la segunda tela poco después, lo hago con la intención de mantener una estricta continuidad, de seguir por el mismo camino, para poder prolongar lo que me había parecido un éxito. Pero ocurre que la idea de continuidad en verdad

excluye la idea de repetición, pues lo que aparece como continuo es la necesidad de articular una pronunciación que responde al momento específico. Y éste, siendo como es igual a sí mismo porque es siempre el acto de pintar, es eternamente novedoso pues no elude registrar la infinidad de diferencias existentes entre un momento y otro: cuestiones de registros, de primeros colores, de arrepentimientos, estados de ánimo, desalientos y dudas de toda clase. Así hasta una resolución, que cae de madura, y en este caso sorpresiva, como de haber cortado camino abruptamente.

Entonces, entre una pintura y otra creo ver un quiebre, una fisura, pensar que una cierra un ciclo y la otra está abriendo uno nuevo. Pero es tal vez un punto de vista engañoso, si es cierto como creo que cada pintura es registro de un momento que es único, e intenta articular una complicada relación de descripción con eso que es un puro e indefinible estado de desasosiego e inquietud.

Las obras, realizadas entre octubre y diciembre del 2004, aún no tienen títulos. Pero tal vez se llamen *Desatinos* como homenaje a todo lo poco que aún alcanzo a comprender acerca de mi perseverante deseo de pintar. Y de pintar de espaldas a la pintura como historia.

3-4.

Un poco más atrás en el tiempo, algunas muestras revistieron el carácter de míticas en mi experiencia: la de Norberto Gómez en Arte múltiple, *La guerra de los pájaros* de Juan Pablo Renzi en Ruth Benzacar, *Siete últimas canciones* de Guillermo Kuitca en Julia Lublin. Son muestras que ya no puedo ver.

No creo que sea así sólo porque el fenómeno de la irrupción de una nueva estética o de la manera de ser autor ya no se produzcan de este modo. También es cierto que mi modo de conocer es diferente, pues ahora está más cerca del continuum de un diálogo con lo que me es contemporáneo que con la sorpresa y

el descubrimiento de una novedad o giro sorprendente.

Tal vez la última muestra que tuvo aún el rango de la irrupción fue la del C.C. Rojas en el '92, en el C.C. Recoleta. Pero ese modo, todavía vanguardista de presentación, creo que ha declinado definitivamente. O al menos hasta hoy.

Y las muestras que más he valorado en los últimos años han sido retrospectivas. Por caso, la de Lucio Fontana en Proa, o la de Víctor Grippo en el Malba.

Y sospecho que se esconde en esas experiencias, muy genuinas para mí, un nuevo valor de Actualidad. Pienso en consecuencia que el valor de esas reactualizaciones es un dispositivo contemporáneo que puede contribuir enormemente a reparar cierta exagerada pérdida de intenciones fuertes.

5.

Debería hacer la aclaración de que sólo estoy hablando tal vez de una muy pequeña porción del presente, al intentar describir una mirada sobre las prácticas actuales, pues me ciño a lo que estrictamente podemos llamar "contemporáneo", que es lo que me interesa y provoca. De estas prácticas, las "contemporáneas" entonces, una enorme masa central (un centro que ocupa casi toda la superficie disponible) está constituida desde hace muchos años por la mayor promiscuidad, si tratamos de definir las en relación a técnicas, disciplinas o códigos conceptuales; no hay límites o contornos definidos para esas prácticas, o no tiene demasiado valor su enunciación, pues eclecticismo, pasajes e hibridaciones son la norma.

Lo que sí no hay, aparentemente, son líneas de trabajo perdurables. Pues el paradigma pareciera estar constituido por una relación bastante difícil de articular, entre las urgencias de estar presentes en el campo de los intercambios y la necesidad de generar cierta autonomía, o identidad, que autorice a demarcar un lugar de referencia.

Es una sublime anarquía donde sólo es preocupante la inevitable consecuencia de una persistente anemia a la hora de considerar las obras específicas.

Quiero decir que es una situación donde es más atractivo el campo que las singularidades. Es una paradoja; y un síntoma tal vez.

De esa masa central, repleta de viejas y nuevas tradiciones, se desprenden dos grupos con sus otras particularidades: uno vinculado a la más alta tecnología, el otro a la práctica política, (que se desprenden es una exageración, pues la mayoría de estos artistas conviven también con las otras prácticas).

La variante tecnológica, vinculada al *Net Art* pero por sobretodo a la producción de videos, busca alimentar sus propios circuitos de circulación. Está constitutivamente relacionada con las restriccio-

nes de acceso al desarrollo tecnológico, y sus posibilidades están muy estimuladas por las facilidades que ofrece para el intercambio internacional.

El otro grupo que se desprende relativamente de la gran masa central es el de los colectivos de artistas. Una variante que también se da en términos de radicalidad política, y cuyas prácticas conllevan el desafío de ir más allá de la hegemonía de la singularidad del artista como eje de la creación.

Asociadas e imbricadas con este proceso de emergencia de los colectivos se da la aparición de las iniciativas de artistas (Trama, Proyecto Venus, El Levante, Espacio Vox, etc.), que representan una posibilidad cierta de la capacidad de rediseñar el campo y fortalecer la autonomía de las experiencias.

¿Qué cambia si al ver una foto hay muchísimo olor a shampoo?

Leopoldo Estol

Me gusta mucho una muestra que estoy preparando. Con la incertidumbre que es inherente a algo que aún no ha llegado a una forma final. Voy a especular sobre algunas de las variables que componen *Parque*. Creo que es la muestra más formal en la que trabajé hasta la fecha, hay algo de laboratorio o taller mecánico en la forma en la que los muebles diseñan un espacio a ser transitado. Mi taller está situado en un barrio lleno de talleres mecánicos y nunca puedo evitar al pasar por ellos mirar adentro, algo así como un reflejo involuntario. Me atraen los usos a los que son sometidas algunas cosas y la escala del espacio que tiene que, como mínimo, albergar un auto y permitir trabajar a su alrededor. *Parque* tiene diferentes concentraciones de objetos. Hay zonas hiperpobladas y otras casi

vacías. Hay muchas mesas, quiero que la gente las vea y diga "esta mesa es un electrodoméstico". Creo que la dimensión más interesante está en el diseño formal del recorrido al que es sometido el público que accede al trabajo. Las diferencias entre las mesas son un esquema de lectura, al igual que las similitudes, los objetos repetidos y las compatibilidades entre las formas. Voy a ser pretencioso, quiero trabajar sobre los usos de las cosas. Creo que el diseño de objetos que heredamos de la modernidad es muy sabio en sí mismo pero igualmente totalitario. Quiero saber qué otras cosas pueden hacer los objetos domésticos. Quiero intentar una plataforma formal que me permita analizar cómo el contexto modifica la lectura de una fotografía y que esto no sea aburrido para el que consume la muestra. ¿Qué cambia

si al ver una foto hay muchísimo olor a shampoo? El otro día, hice un dibujo que intentaba sintetizar mi trabajo: son dos círculos muy grandes. Dentro de uno la palabra “ciencia”. También, la palabra “parámetros” y la palabra “precisión”. El otro círculo guarda la palabra “entretenimiento”, seguida de “efecto”. Me parece que todo mi trabajo puede ser pensado en los centímetros que separan a “ciencia” de “entretenimiento”. Está bien que estén separadas, cada muestra que hago es una marca en algún punto de esa distancia.

Hoy me tiento un top 5 instantáneo:

- 1- Dan Graham
- 2- Thomas Hirschhorn
- 3- Pablo Siquier
- 4- Marcelo Pombo
- 5- Jorge Pardo

De Dan Graham me interesa especialmente la forma en la que traza relaciones entre las cosas, de Thomas Hirschhorn podría decir un poco lo mismo pero ampliado al formato de exposición que trabaja -adhiero a ese formato-; con Pablo Siquier tengo la suerte de hablar y tenerlo cerca, hay en el Siquier oral cierto romanticismo que me mata y en el Siquier de pared la imposición de una nueva tradición basada en lo bastardo y en los malentendidos. Una ambiciosa redefinición de lo local y lo legítimo, me gustaría aportar algo a esa tradición. A Pombo no lo conozco pero me siento cerca del tono que atraviesa su trabajo. Y finalmente, Jorge Pardo. Me gusta que sus trabajos siempre estén más cerca del diseño o la arquitectura y que leídos como arte puedan ser considerados mal arte (puntualmente me refiero a sus pinturas). Creo que de su generación Pardo es la persona que hace las más interesantes relecturas de Dan Graham.

De mi generación, Diego Bianchi es como un hermanastro estético y estético, me une la charla cotidiana y la ayuda mutua a la hora de encarar cada proyecto. Me pasa algo increíble que es que mi trabajo opera constantemente sobre el

de Diego y creo que a él le pasa otro tanto: cuando veo una muestra de Bianchi no la registro como una muestra de un par sino que cuenta como otro tipo de experiencia. Quiero decir, si hacer una muestra me obliga a plantear determinado número de problemas, los problemas que plantea Diego los siento como propios y los digiero como propios; después al trabajar en una muestra toda esa experiencia adquirida me nutre y me obliga a plantear discursivamente diferencias con mi muestra individual anterior y la muestra individual anterior de Diego. Inauguré *Tupperware* en mayo del 2004 en ASGA, Diego abrió *Estática* en la misma sala dos meses después. En diciembre ocurrió *Daños* y la estética del huracán azota Belleza y Felicidad. *Parque* viene unos meses más tarde, a seguir pensando como una serie harto cotidiana y dispar de objetos ordenados y propuestos al que mira. Trabajar cerca de Diego y ver cómo se van sucediendo nuestras muestras me da mucho placer. Es un desafío constante, creo que si no fuese así me terminaría aburriendo.

Suscripción es algo así como una escuela de edición a la que asistí. Han tenido profunda influencia sobre mi trabajo. Los formatos y temáticas de trabajo que proponen, la música que escuchan. Creo que con la muestra que realizaron en el sótano de la Casa de la Cultura llegaron a un espacio de producción único. No sólo por el valor del proyecto concreto en sí mismo sino también por la abismal diferencia que los separaba del resto de los colectivos presentes en la sala. Espero ansioso ver qué hacen después de eso.

Voy a elegir a cinco pintoras y las ordeno de mayor a menor: Alejandra Seeber, Déborah Pruden, Valentina Liernur, Mariana López, Tiziana Pierrì. La pintura de chica tiene algo que me hace muy feliz. Quiero ver una muestra individual de cada una de ellas, una el lunes, otra el martes, miércoles, jueves y viernes. Todas la misma semana en la misma ciu-

dad: sería sensacional. Los espacios pictóricos y no pictóricos de Alejandra me encantan. Me siento identificado con la conciencia *border* de la que surge su pintura, eso de saber muy bien qué no quiero hacer y, al mismo tiempo, que toda esa negación no se imponga en el trabajo al verlo. También, comparto la idea de inventario, sus trabajos son meticulosos inventarios de recursos pictóricos. De Déborah me gusta el volumen, la materialidad desaforada, la histeria para lo feo, sus cuadros me subyugan, lentamente me obligan a que guste de ellos. Siempre hablo con Valentina sobre las hipótesis. Digo, como artista uno tiene y sostiene hipótesis todo el tiempo. Para mí la hipótesis que ella trabaja es sobre la belleza. Sobre la superficie de la belleza. Estoy seguro de que el cuadro más bello que yo vaya a ver lo va a pintar ella. Mariana López es la pintora más hermética de la línea. Para mí sus trabajos tienen que ver con la totalidad de algo. No sé bien qué. Son miles de partes que sólo encuentran un orden en la pintura. Como gran amante de la clasificación, las grillas y los ordenamientos, siento una especial atracción por su trabajo. No me da mucho -típico de hermética- y siempre me deja en suspenso. Tiziana es re chica. No vi muchos de sus cuadros (uno por verano) pero los pocos que vi bastaron. Es pop, expresiva, cultora de la belleza como Valentina. Hizo el mejor cuadro navideño que vi (eso considerando que la navidad de Pombo no es pintura), tengo todo este año para seguir de cerca cómo se reproducen sus cuadros: voy a ir a su taller.

Recomiendo con fervor el trabajo de Ka-

zero, Forcadell, Faivovich y Lamothe. La economía de recursos en sus trabajos es extrema. De hecho, prefiero no decir mucho más que eso ya que sería restarles espacio de trabajo.

Eduardo Navarro es un genio y, además, como todo genio es un artista de culto. Yo profeso ese culto. Eduardo tiene algo que muy pocos tienen: gracia. Berger dice que lo que distingue la gracia de otras virtudes es la sorpresa que da al aparecer: pone algo en un lugar en donde no parecía haber nada. A veces la forma en la que Eduardo piensa es un poco esquemática, parte de su elocuencia está en la dislexia que habita sus trabajos. Creo que todavía no encontró un formato adecuado para mostrar su trabajo. Si yo tuviese mucha plata, me compraría todos sus dibujos y los guardaría en una biblioteca para mis hijos.

Para pensar algunas líneas de poéticas, como sugiere la última pregunta, armaría muestras con la gente que aparece abajo y sacaría conclusiones. Pensaría las muestras como territorio para constatar diferencias y pensar cosas en común.

I. Daniel Joglar y Alberto Goldenstein - Cecilia Szalkowicz y Gabriela Forcadell.

II. Roberto Aizenberg - Fabián Burgos y Fabio Kacero - Guillermo Faivovich y Luciana Lamothe.

III. Jorge Macchi y Ernesto Ballesteros - Matías Duville y Diego Bianchi.

IV. Pablo Siquier y Marcelo Pombo - Eduardo Navarro, Ignacio Amespil y yo.

V. Kuitca y mis 5 pintoras favoritas descritas con anterioridad.

VI. Marcerlo Pombo - Fernanda Laguna - Carlos Huffmann.

Una voluntad de ponerme en el lugar del otro para aprender

Claudia Fontes

1. El proyecto que mejor me representa

hasta el momento es *Colectiva*.

Colectiva fue un microemprendimiento realizado en Buenos Aires en Septiembre

y Octubre de 2003, en colaboración con una comunidad de madres e hijos contactada en el Barrio Sarmiento de José C. Paz, en el que participaron distintos actores del circuito del arte contemporáneo en Buenos Aires: artistas, coleccionistas, teóricos y galeristas. El eje conceptual del proyecto giró en torno a la idea de donación, y se basó en el concepto derridiano de la imposibilidad de dar sin recibir.

Durante el 2002 Luisa Pedrouzo me invitó a hacer una muestra individual en su galería en el Barrio Norte de Buenos Aires. Durante la mayor parte de mi carrera artística me negué a mostrar mi obra en un espacio comercial, simplemente porque desde el punto de vista de mi proceso creativo e intelectual no le encontraba ningún sentido a hacerlo.

Finalmente en 2003, y en respuesta a lo que estaba sucediendo en el país, decidí que podía producir un proyecto especialmente diseñado para un espacio comercial, en el que se pusieran de manifiesto los mecanismos de valoración del objeto artístico en los circuitos comerciales de circulación de obra en Buenos Aires. Luisa estaba cerrando su galería y *Colectiva* le resultó el proyecto perfecto para su conclusión.

El proyecto tuvo distintas etapas. En principio dirigí una fundamentación y descripción del proyecto a 25 coleccionistas. Lo que les propuse fue subsidiar un taller de artes plásticas y una fiesta de cumpleaños colectiva y ficticia, resultante del taller que tendría lugar en la Escuela N° 15 Dante Alighieri del Barrio Sarmiento de José C. Paz, entre siete chicos que nunca habían tenido la posibilidad de festejar su cumpleaños. Cinco coleccionistas respondieron al pedido. Durante un mes trabajamos intensamente con los chicos en la creación de todos los elementos necesarios para la fiesta, regalos incluidos. La fiesta se realizó en José C. Paz. Al terminar recolecté los desechos de la fiesta, los envoltorios de los regalos, las guirnaldas, etc., y con

ello monté una “muestra” en la galería, en la cual las familias involucradas participaron decidiendo el valor de la “obra” en venta. Mauro Herlitzka compró una de las piezas; con el monto de la venta se pagaron los costos de la muestra y el resto fue donado por Luisa y por mí a la Asociación Cooperadora de la Escuela en José C. Paz. Con lo recolectado se está armando una biblioteca pública abierta a la comunidad.

Las dudas, problemas, incertidumbres y certezas que originó el proyecto son demasiados para exponerlos en este texto, que se nos pide sea breve. Considero que este proyecto fue una de mis obras más exitosas justamente por la riqueza de las preguntas que despertó en todos los involucrados en el proceso.

2.

Generalmente trabajo en mis obras con varios niveles de lecturas. La primera aproximación siempre es perceptual porque ése es el lenguaje que decidí manejar como artista. Sobre ello, no puedo evitar preguntarme sobre distintos niveles del proceso de construcción de obra, terminando, en el proyecto que describo más arriba, incluso intentando abarcar los mecanismos de valoración y distribución de la obra y sus consecuencias en la comunidad involucrada. El lector/espectador está invitado a abordar la obra desde cualquiera de esos niveles.

Cuando planteo mis proyectos gran parte de la motivación surge de una voluntad de ponerme en el lugar del otro para aprender. Luego todos mis esfuerzos están dirigidos a acortar la distancia que me separa de aquellas personas con las que elijo dialogar y de las que quiero aprender. Entonces les propongo atravesar juntos una experiencia y realizar una colaboración. Para mí el proyecto es exitoso si logro acortar la distancia con estas personas que motivan la experiencia.

3. Elijo nombrar a aquellos más cercanos

continúa >

Nahuel Vecino

clases de pintura

análisis y desarrollo formal y teórico

nahuelvecino@hotmail.com

delinfinitoarte

arte BA 2005 - stand C03

Carolina Antoniadis

Natalia Cacchiarelli

Mara Facchin

Laura Glusman

Jimena Lascano

Matilde Marín

Martín Reyna

Carlos Trilnick

Av Quintana 325, PB - Buenos Aires

lu - vi de 11 a 20 hs y sa de 11 a 13 hs

4813 - 8828 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

para acotar un poco la lista: algunos de los artistas y pensadores que me han ayudado a crecer, y de los que he aprendido cuanto pude son Tulio de Sagastizábal, Cristian Ferrer, Reinaldo Laddaga, Pablo Zicarello, León Ferrari, Víctor Grippo, Ana Gallardo, Pablo Suárez, Patricia Landen, Oscar Bony, Leonel Luna, Marina De Caro, Irene Bancho, Florencia Cacciabue, Diana Aisenberg, David Miles, Richard Deacon, Jaroslaw Kozlowski, Michelangelo Pistoletto, Jan Ritsema, Peter Struycken, Avis Newman y los 188 artistas, escritores, historiadores del arte, sociólogos y teóricos que han pasado por Trama en los últimos 5 años.

4.

Hace ya tres años que no resido en el

país, seguramente la memoria me va a fallar tanto como la falta de conocimiento sobre lo que no pude ver. Elijo una obra: *Las fotos gemelas* de Bony, después del atentado de septiembre de 2001, expuestas en la Sala Cronopios del C.C. Recoleta, creo que en ocasión de un premio Banco Nación. Por la perseverancia, arrogancia e inteligencia que me imagino lo llevó a hacerla.

5.

Como artista me parece irrelevante formatear y clasificar la producción artística en grupos según tendencias. Especialmente en nuestro contexto, que cuenta como virtud ser informe e inacabado, creo que tendríamos que ser más cautos al respecto.

Mi trabajo ofrece una conversación escenificada

Gabriela Forcadell

1.

Estoy trabajando en un proyecto que se llama *Esperando a Beat T*. Es un guión escrito para Katsumi Yanagishima, un director de fotografía que estuvo a cargo de films como *Battle Royale*, *Escenas en el mar*, y otras películas muy importantes de Kitano.

El argumento de la historia trata de un accionista de bolsa que emprende un viaje de negocios y se ve envuelto por accidente en una serie de problemas menores que van complicando su recorrido. Es una historia de iniciación, pero su protagonista es un hombre de mediana edad. Comencé a pensar en esta historia hace casi dos años, con muchas idas y vueltas. El personaje era entonces el mismo Takeshi Kitano y se llamaba así y era además un coleccionista. Me interesaba trabajar en una línea de ficción

histórica sobre la historia del arte reciente. BT coleccionaba dibujos de arquitectos del modernismo, curiosidades de botánica y gráfica publicitaria hecha en Japón hacia 1958.

Al principio presenté el proyecto como una instalación que consistía en una sala donde se desarrollaba el texto en bloques, que no era muy largo, más una serie de fotografías de esa colección imaginaria. Después resolví que el problema de hacer ver la colección no era fundamental y que el trabajo debía estar en la manera de conseguir una escritura que produjera un trabajo visual ajustada al trabajo de Yanagishima. Ahora también quería presentar problemas sobre la recepción y construcción de la imagen pero de una manera novelada.

Tomaría entonces la forma de un cuadernillo. Lo presentaría en una sala de lectura cómoda y algo aislada. Me gustaría que esa sala fuera la de una biblioteca

de arte, con muchos libros de volumen grueso y muchas imágenes, todos al alcance del lector y bien ordenados.

Hace algunos meses en una entrevista a Kuitca en un diario leí que él decía que quería escribir un guión de cine. Fue gracioso porque yo pensé: "Ajá, ¡y a mí se me ocurrió primero!... pero, ¿quién va a creérmelo? Por qué lo haría, y sobre todo, ¿qué cambiaría?"

Cuando ya estaba totalmente embarcada en el proyecto alguien más me advirtió que Liam Gillick ya había escrito un guión. Que se había presentado de una manera muy similar. Bueno, dije, tenía que ser, porque un trabajo así era muy de su forma y yo lo tendría que haber previsto, o debería haber investigado más toda su obra. Porque él me interesa mucho.

Estoy segura de que los guiones que cada uno de nosotros escriba o ha escrito parten de problemas e indagaciones bastante diferentes, así como sus procedimientos y resultados.

2.

Como esas miniserías que se dan en los canales de TV abierta, que vas siguiendo y un día alguien compra el espacio y se levantan sin explicación en medio de un desenlace. Mi trabajo ofrece una conversación escenificada. A veces esa conversación está en español y otras subtitulada, y a veces está en guaraní o en alemán, entonces están esas cadenas de subtítulos que no te dejan ver la película y que el que tiene ganas o puede va perdiendo el tiempo de ver qué se pierde en la versión de cada idioma.

El espectador ideal de mi trabajo es aquel que está dispuesto a comenzar una conversación espontáneamente. También aquel que disfruta escuchando conversaciones ajenas, y sobre todo el que se anima a estudiarlas, relatarlas y actuarlas interesadamente.

3.

En la herencia del conceptualismo, el arte

basado en el texto, y el post-fotográfico, mis referentes contemporáneos más cercanos son Alejandro Cesarco, Tilsa, Liam Gillick, Katsumi Yanagishima, Camila Rocha, Kay Rosen, Bill Burns, Roni Horn, Esteban Álvarez, Tamara Stuby, Didac Lagarriga, Helmut Batista, Denise Hawrysió.

Me cuesta organizar los artistas por generaciones anteriores y posteriores, porque por ejemplo, a algunos de los anteriores los descubro después que los posteriores.

Por orden de aparición en mi historia particular los problemas más interesantes vinieron ofrecidos por: J. Kosuth, Liliana Porter, Barbara Kruger, Luis Benedict, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Félix González Torres, Wili Peloché, Gordon Matta Clark, Ligia Clark, Mike Kelley, Rachel Whiteread, Gabriel Orozco, Guillermo Ueno, Olivier, Richon, M777, Alejandro Cesarco, Michael Craig-Martin, Victor Burgin, Magnus Egenvald, Chantal Ackerman, Fiona Raby, Allan Sekula.

En cuanto a artistas de generaciones posteriores, me interesa la obra de: Juan Souto, Mariano Ullua, Tilsa, Marco Bainella, Cecilia Pavón, Fernanda Laguna, Flavia Da Rin, Leopoldo Estol, Teresita Olhaberry, Inés Drangosch, Julián Gatto, Leticia El Halli Obeid, La Partida, Oligatega Numeric.

4.

La retrospectiva de Liliana Porter en el Centro Cultural Recoleta y Flâneur de Alberto Goldenstein.

De la muestra de Porter voy a describir una obra que es la que más me gusta del arte argentino, si es que lo es, que es *Sombra para dos aceitunas*, una postal con una silueta oscura impresa enviada por correo al azar para que el destinatario casual complete la obra con una aceituna real sobre la tarjeta.

Flâneur de Goldenstein presenta una serie de paisajes urbanos, casi en su mayoría desolados, que remiten hasta en el

programa de nombre de la serie al trabajo de Atget. Hay un grupo dentro de *Flâneur* que trabaja sobre el monumento. También había dos tomas de esquinas de Liniers que me interesan en particular. Me da curiosidad quién coleccionará esas dos fotos. Si pudiera lo haría.

Liliana es tal vez la más conocida representante argentina de la fotografía escenificada, proviniendo del conceptualismo y su trabajo sobre la representación: fotografía que en su caso podría ser el resultado de esta oración: dos elementos (juguetes, muñecos, souvenir) ubicados por el autor sobre una superficie plana y vacía como fondo infinito, componiendo una escena, y fotografiados con nitidez (sobre papel brillante a gran escala y enmarcados).

Alberto, en cambio es un fotógrafo-autor, practicante de la vertiente modernista de la fotografía de la toma directa sobre el escenario real. Esta obra puede ser descrita en esta oración: "Un paisaje particular de Buenos Aires, donde conviven períodos modernos y clasicistas, o eso que no es nada de eso, que es Liniers, que estoy mirando, que distingo y aísto, que fui a buscar en un momento indicado por sus condiciones climáticas y de luz, y que, oportunamente, cuando elijo recuerdo a X, que alguna vez fotografió X..., o creo que no recuerdo a nadie, fotografiado e impreso sobre papel, (creo que mate), en tamaño mediano, editado en serie a manera de narración formal, de color, de densidad de trama". Una obra que recuerdo que fue importante para mí por su estrategia, es la obra sobre Leopoldo Lugones, de Luis Bénédict, pero no puedo asegurar el año ni el nombre de la muestra. Había un impreso de una copia del documento legal sobre el hallazgo del cuerpo del poeta muerto, con el relato del oficial de justicia o el perito a cargo, un texto de Lugones, y una escena compuesta por un tronco con un hornero embalsamado y un nido de barro. Tengo la idea de que siguiendo el ángulo de la mirada del pá-

jaro, el nido, como un casco, se superponía a la imagen de la cabeza de Lugones, en una fotografía impresa en gran escala sobre la pared. Me entusiasmó como operación narrativa y me dejó picando la apuesta de cómo trabajar formalmente con el relato en texto y la imagen. Tal vez la obra no era así como la estoy describiendo. Así la recuerdo hoy.

5.

Trabajaría primero en una articulación: Por un lado un gran grupo de artistas los cuales producen casi exclusivamente obra objetual, aun cuando ésta toma la forma de una instalación, un trabajo en progreso, intervención en el espacio específicamente dedicado a albergar arte. Por otro lado aquellos que trabajan en la interacción social, produciendo o no un objeto físico como resultado de esta relación, pero que su obra aparece en múltiples contextos, irrumpiendo en la vida cotidiana y en espacios no asignados al espectador de arte. Muchas veces algunos de esos artistas pasan de un grupo a otro. Creo que esta clasificación es muy visible, y que es común a otros contextos.

Lo que parece estar buscando esta pregunta sería: ¿Cuáles son los estilos que encuentra en el arte argentino reciente? Podría decir: Narrativa, Ficción, Realismos, Realismos críticos, Lirismo, Formalismos sobre el espacio público, Formalismos en carbonilla sobre la institución Museo, Sentimentalismo Punk, Naturalismo, Intimismo, Accionismo político sobre el cuerpo social, Accionismo político sobre la pared, Tecno-utopías, Arqueología, Archivismo, Ensayística, Revisiónismo (del dibujo, de la pintura, de la fotografía, del cine, del conceptualismo), Urbanismo como pensamiento autónomo, etc.

Otro tipo de clasificación relevante debería poder dar cuenta de las "sociedades entre artistas".

A partir de fines de los '90 se consolida un modo de trabajo que es el trabajo en

red entre artistas y los colectivos. Para el cierre de década ya eran un estándar de trabajo.

Por un lado Trama y El Ingenio en Tucumán, asentadas en lo institucional. Organizadas exclusivamente por artistas educados en escuelas de arte o por artistas reconocidos como tales, promueven este tipo de formación en cuanto a la pregunta por el proceso artístico y la recepción de la obra, y donde en general participan alumnos de talleres o de escuelas o universidades de arte. El Ingenio trabaja en la red académica, pero con la urgencia de sostener el debate local en Tucumán, además del trabajo de red hacia el afuera.

Por otro lado, aparecen las redes no institucionales, que pueden ser más anárquicas, activistas, más irreverentes o desidiosas con el perfil reflexivo o discursi-

vo de la obra, inocentes, reunidas a partir del uso de la tecnología, destinadas a la producción de acciones, de objetos artísticos más o menos cercanos a un producto para el mercado del arte, y/o a la indagación de la acción política entre disciplinas y espacios públicos. Dentro de este contexto surgieron: Fosa, Ø Barrado, Suscripción, M777, Colectivo Situaciones, el GAC, el TSP, Planeta X, Doma, Grupo Sorna, Oligatega Numeric. Estos grupos en general aparecen como sistemas de trabajo en equipo donde hay afinidades de gusto y de actitud hacia el medio. El tema de la acción grupal puede ser un valor estético.

Hoy pienso esas asociaciones también, o principalmente, como el producto de hábitos comunes de consumo cultural y pertenencia social.

La seducción de la escena y la romántica atemporalidad del lugar

Alberto Goldenstein

1.

Voy a elegir la fotografía Boulevard de la serie Mar del Plata (cantero de flores rojas sobre el mar). Una imagen en la que cedí por completo a la seducción de la escena, y a la romántica atemporalidad del lugar.

Recuerdo que en ese momento caminaba extasiado, pensaba en mi infancia y recordaba la obra de Walker Evans. Vi esa postal, atravesé mis prejuicios y tomé la fotografía. Fue un acto sencillo de placer.

2.

No tengo sugerencias para hacer a la hora de leer mi obra. Todo lo contrario: trabajo con el silencio. El mío propio al cancelar toda intencionalidad discursiva,

y apelo también al silencio interno del espectador.

En todo caso, si tuviera que sugerir algo sólo le pediría que se entregue a mirar una fotografía y que no espere mucho más.

3.

Yo percibo sólo una tradición: la del arte. Reconozco que en un nivel de análisis se puede hablar de diferentes tradiciones y también de rupturas, pero no puedo ponerme en el lugar del historiador o del crítico que clasifica, reordena y diferencia una práctica de otra. A él le dejo esa tarea y su utilidad, yo tengo bastante con lo que me toca: no tengo por qué saber más.

En cuanto a mis referentes contemporáneos debo decir que soy un gran degustador de todo lo que sucede en el arte nacional e internacional pero no podría

hablar de referentes en ese sentido. En todo caso lo son mis amigos artistas, con quienes hablo y discuto.

Me gustan mucho Thomas Ruff, Jeff Wall, Wolfgang Tillmans, Nan Goldin e Hiroshi Sugimoto. De las generaciones anteriores amo la obra de Atget, Lartigue, Walker Evans, Lee Friedlander, Diane Arbus y Garry Winogrand.

4. a.

El Tao del Arte (C.C. Recoleta): delimitó la estética de los '90 a partir de la curación de un artista (Gumier Maier), hecho sumamente significativo y novedoso.

b. Colección de pintura latinoamericana de Costantini (Malba): tanto la colección como el Museo marcaron un estándar a un nivel muy superior a lo conocido en Argentina hasta el momento.

c. Muestras de artistas individuales: Dibujos de Pombo en el C. C. Rojas, y Sebastián Gordín en Fundación Telefónica.

5.

Con la prudencia del caso, dado que una visión de este tipo es inevitablemente parcial y discutible, podría decir que veo en general una mayor autorreferencialidad en la obra, a veces más primitivismo en la realización y menos preocupación por trabajar un tema puntual. Por el contrario, el tema parecería tender cada vez más a transformarse en una decisión aleatoria y cambiante, y en todo caso parecería haber un acento en trabajar técnicas o combinatorias de las mismas: cámaras de juguete o construidas por el artista, impresiones en papeles no convencionales u otras superficies, intervenciones digitales, etc. De todos modos, un análisis más cuidadoso debería incluir también a quienes trabajan temas puntuales aunque con un abordaje estético cercano a la "objetividad" visual, como una anotación de inventario.

Una expresión parasitaria compleja que necesita del arte para sobrevivir

Sebastián Gordín

1.

Elijo *El libro de oro de Scoop*, de 1993, un robot que emerge del interior de un libro abierto, rompiendo la página de texto. Scoop avanza por las calles de una ciudad destruyendo las vías y haciendo descarrilar una locomotora. Está basada en la ilustración para la portada de la revista *Scoops* de 1938.

2.

Creo que lo que pongo de manifiesto cuando hago una obra es una expresión parasitaria compleja que necesita del arte para sobrevivir, un sistema imitativo

del arte. Trato de relacionar acontecimientos y objetos que parecen no estar conectados, pero responden a una lógica que involucra decisiones estilísticas y narrativas aunque no formales. Todas mis obras representan un momento, un lugar y un determinado conjunto de influencias que surgen de mis investigaciones personales, luego, el espectador debe deducir sus significados.

3.

Me definiría como un "artista del Rojas". Siempre me entusiasma ver nuevas y viejas obras de Harte, Laren, Pombo, Suárez y Kacero.

continúa >

viajobien.com
Operado por Edita Viajes

EDITA
Operador Responsable

Bienal de Venecia

Del 12 de junio al 6 de noviembre

Desde: U\$S 1.220.-*

Incluye: pasaje aéreo y 5 noches de alojamiento en hotel 4*

Consulte por salidas grupales, extensiones,
combine destinos, distintas categorías de hoteles, etc
Consulte por salida especial coordinada por Julio Sanchez

TE: 4314-0778

E-mail: info@viajobien.com

* Precio por persona en base doble, no incluye impuestos.

el psicoanálisis a su alcance

FUNDACIÓN

PUERTAS ABIERTAS

Asistencia a niños, adolescentes y adultos

Jean Jeurés 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

Creada en 1998, la Fundación Puertas Abiertas cuenta para la atención de entrevistas, pedidos 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 Ayaes; Lic. Claudia Castillo; Dra. María Marta Giani;

Lic. Daniel Lascano; Dra. Daniela Rodríguez de Escobar.

4.

En la primera exposición de Laren en el C.C. Rojas, había un cuadro maravilloso de un larenito en una casa, de noche, con relámpagos. Quedé impresionado con la técnica y también seducido por la belleza de los cuadros. El mismo senti-

miento me embarga cuando veo los esmaltes de Pombo. Recuerdo especialmente el día de la inauguración de Benito (creo que entonces él no usaba peluca).

5.

No sé.

El acto de jugar genera una serie infinita de cuadros posibles

Nicolás Guagnini

1.

En el 2002 realicé una muestra llamada *Homo Ludens*. Consistía en una mesa de billar modificada, cuya superficie y perímetro de juego reproducían las formas y los colores de una pintura concreta de marco irregular de Lozza; bolas, tacos, y dos sillas de bar; y una serie de dibujos que se constituían en la "moneda" a ser jugada en la mesa. Se propiciaba una economía paralela ilegal (no excluyente) a la de la galería: cualquier participante podía jugar contra mí u Orly Benzacar dinero, bienes o servicios contra mis dibujos. El acto de jugar también generaba una serie infinita de cuadros concretos posibles dibujados por los recorridos de las bolas, desdibujando la frontera entre artista y participante. Y el espacio de la galería se constituyó varias veces en un ámbito social de un orden que excedía lo contemplativo durante la exhibición-actividad. Dado que la obra debía mantener la función de un objeto preexistente (una mesa de billar); y que esa función es de extrema precisión, tuve que encontrar y coordinar una serie de profesionales relativamente insólitos: marmolistas, billarderos, tintoreros, etc.

2.

Mi producción se divide en tres campos que se intersectan: mi obra como artista

plástico, mi obra fílmica, que es un espacio de colaboración; y mi escritura. Me referiré a la primera.

Idealmente mi trabajo debería por medios perceptivos proponerle al espectador-participante un modo (en el sentido concreto al experimentar la obra), y/o un modelo (en el sentido abstracto en el que esa experiencia opera sobre el todo de la vida) posible de existencia, algo que literalmente lo mueva (físicamente alrededor de cuadros u objetos, y emocionalmente). Hay aspectos de la obra que funcionan en relación a la situación en la que será mostrada o distribuida (pero es casi una precondition que haya otros aspectos de la obra que trasciendan la especificidad del contexto o el modo de distribución): un contrato a un profesional por 500 pesos en un premio en el que se reparten 30.000; una economía ilegal por sobre la economía incierta de las transacciones del mercado del arte.

Hay siempre en la producción un espesor semántico y analítico vinculado a lo histórico. A menudo mis obras son, también, reflexiones sobre otras obras preexistentes. La pirámide social toma como punto de partida La Familia Obrera, vista desde la pauperización neoliberal de la clase media; en la mesa apunto a resaltar el aspecto lúdico del concretismo y el Madí.

Por último, un viejo tic modernista, aspi-

ro a que el discurso en torno a mi obra esté primariamente regido por mi propio discurso.

3.

No me reconozco en una tradición sino en varias, y en la última década he profundizado en las tradiciones carioca y neoyorquina. Tomo como referentes básicos de esas tradiciones a Hélio Oiticica y a Dan Graham. Dos de los consejos recurrentes del maestro de mi adolescencia tardía, Bobby Aizenberg, me sirven casi a diario: tender a solucionar los problemas más por substracción que por agregación; escuchar a la obra más que a uno mismo y a terceros, evitando interferencias.

Como artista argentino me interesa en particular la posibilidad enunciativa literaria y ficcional que atraviesa nuestra historia del arte: Xul inventando un lenguaje y un juego cuyas reglas cambiaban continuamente, o modificando de acuerdo a correspondencias sonido-color un piano que no sonaba; los Madís ficcionando una serie de artistas inexistentes -con retratos para catálogo incluidos- mezclándolos con los existentes, presentándolos junto a sus obras en París en la muestra *Réalités Nouvelles*; Jacoby, Escari y Costa llevando a la práctica su manifiesto generando fotos y prensa de un happening que no sucedió; la Ciudad Hidroespacial como máquina del ars combinatoria a la Raimundo Lullio, con matices psicoanalíticos, una polis en la que se pueden proyectar infinitas culturas potenciales y subjetividades paralelas; Greco escribiendo "The End" en la palma de su mano al suicidarse, convirtiendo su vida en una película; el *Nembiax* de Fabio Kacero listando un universo nuevo de palabras que no se molesta en definir; una revista de arte sin imágenes, que presupone o bien que su comunidad tiene exactamente la misma experiencia visual presente siempre en su memoria, o que el discurso en torno a lo visual tiene un interés suficiente como

para autonomizarse (o combinaciones graduales de ambas posibilidades).

4.

Fabio Kacero osciló entre el universo formal y el conceptual con fluidez admirable. La obra de Guillermo Luso narra, entropizando a la literatura y la pintura, el fresco dantesco de la descomposición de un modelo de país en otro, y se asoma a la subjetividad de "lo argentino" con desenfreno. La obra de Pablo Siquier fue y es un modelo para armar -por defecto o por exceso-, una práctica a caballo entre la modernidad y su mas allá. Tanto Res como Julio Grinblatt nos recuerdan, de maneras diferentes, que la fotografía nos permite pensar mucho mas allá de la imagen, y que es una disciplina meta-disciplinaria por excelencia. La exhibición más memorable del último quinquenio quizás haya sido *Dark Room*, que cuestionó las ideas de autoría, espectador, linealidad del tiempo, y exhibición misma; y manejó una carga siniestra que resonó con lo más oscuro de la historia política y social argentina en forma perfectamente indirecta y efectiva. Finalmente hay recursos institucionales para realizar retrospectivas y catálogos que permitan evaluar en alguna versión a artistas fundamentales: Aizenberg, Grippo, Federico Manuel Peralta Ramos, Ferrari, Kuitca. Esas muestras son significativas por definición.

5.

En principio no creo que agrupar el arte argentino contemporáneo por tendencias sea muy productivo. Es más bien legible como un conjunto de excepciones. Dentro de mi generación reconozco con nitidez el grupo formalista que operó como tal en la primera mitad de la década pasada, y en los desarrollos dentro de los últimos años veo vía Ballesteros una salida hacia el azar y lo gestual, vía Siquier y Hasper una salida al muro y al espacio, y vía Kacero una salida hacia el lenguaje y la performance. Fabián Bur-

gos pinta cada día mejor y no parece tener por qué salir hacia ningún lado. Y la aristocracia objetual de Lucio Dorr es una adición tardía y sofisticada.

Artistas de otros aglutinamientos también pretéritos de naturaleza más discursiva, estratégica o personal, como la del C.C. Rojas, o el grupo Harte-Pombo-Suarez están siguiendo caminos individuales con diversa fortuna.

De hecho la mayoría de mi generación

ha planteado caminos individuales y la mayoría de los agrupamientos han sido, de cierta manera, forzados por las circunstancias. En la heterogeneidad actual me cuesta más aun recortar tendencias. Rescato que muchos artistas decidan ser abiertamente políticos, y con buenos resultados, algo que en 1990 o en 1995 no registraba en los discursos dominantes tanto centrales como alternativos.

La conflictiva capacidad de la pintura: punto de vista y mapa

Graciela Hasper

1.

En 1999 realicé una muestra titulada *Mi Hermano y Yo* en la Alianza Francesa curada por Sonia Becce. La instalación estaba organizada en dos planos: pared 1, 122 fotos de dimensiones variadas ocupando un rectángulo de 2 m x 7,5 m, y pared 2, 43 fotos de dimensiones variadas en una caja de 2 m x 5 m. Formaban dos murales. Las fotografías pertenecían a series diversas realizadas durante cinco años. Fueron copiadas y acomodadas en determinado orden: *Hombre* (1994); *Carro roto* (1999); *Molinos* (1999); *Pompones* (1998); *Uñas* (1997); *Ojitos* (1997); *Carteles de Bailanta* (1996-97-98); *Monedas* (1999); *Tabaco* (1999); *Flores de plástico* (1997); *Flores naturales* (1998/9); *Figuritas colección Frutillitas* (1998/99); *Hermanos* (1994-98).

El orden de las imágenes y las asociaciones del discurso fueron un túnel que me llevó hacia nuevos historiadores para mí, con la guía de Enrique Ahriman (1944-2002). A él debo también el título de la muestra (*Cuento de Gertrude Stein*). Se lee como emulando a Aby Warburg (1866-1929) y las fotos en sus paneles, armando discursos acerca del

relato, la sucesión en el espacio y el tiempo.

Lo que pienso es que, en mi caso, ninguna obra representa al resto que no está representado. Esta obra es una pieza dentro de un *recorrido*, hace eslabón en una cadena de proyectos.

2.

Me interesa expandir los límites de la pintura de dos maneras: literalmente por trabajar la pintura en gran escala (tamaño habitación, tamaño edificio, ciudad), y por usar otros medios como la fotografía. Me preocupan fundamentalmente los problemas que envuelven la conflictiva capacidad de la pintura, en su historia, de representar la perspectiva visual por un lado (puntos de vista) y para servir como mapa, como un instrumento de aprendizaje y acción, por otro. Veo la abstracción como la reducción del arte a su esencia: conceptos y sistemas. Uso la forma como un transporte de contenido, no para representar sino para derivar una operación pictórica.

Los proyectos utópicos de *land art* en fotografías de Buenos Aires (las imágenes satelitales son documentación militar y turística) son dibujos sobreimpresos al dibujo de una arquitectura, y están

basadas en paisajes y materiales dados. La obra se basa en esa relación: *Geografía* (2001) me ha permitido la aproximación de la mirada desde el punto de vista de la cuadrícula de Buenos Aires, según Le Corbusier, una de las ciudades más bellas del mundo.

Los registros fotográficos de los *Carteles de Bailanta* (1996-2005) de posters publicitarios en la vía pública de Buenos Aires constituyen una obra de recolección. Digo que la acumulación guarda una relación y esa relación pretende ser el tapizado completo de dicha tipología.

Mi obra ha sido interpretada por varios escritores, aun así creo que yo misma le debo muchos escritos en la medida en que la obra se encuentra en desarrollo.

3.

Me encantan artistas como Germaine Derbecq, Victoria y Silvina Ocampo, Bridget Riley, Gego, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Julio Le Parc, Manuel Espinosa, Alfred Jensen, Balthus, Blinky Palermo, Donald Judd, Gyula Kosice, otros...

4.

Revista ramona, la revista sobre artes visuales, y Proyecto Venus, una sociedad de artistas basada en el canje, de Roberto Jacoby, son dos proyectos que han agrupado a muchísimos artistas y generado documentación sobre las actividades.

El *Diccionario de certezas e intuiciones*, que también implica la participación y el aprendizaje, así como un método de enseñanza masivo.

La retrospectiva de León Ferrari en el C.C. Recoleta, por ser un artista importante pero poco reconocido en su propio país, que se hizo conocer mucho más gracias al escándalo público que desató la furia de la Iglesia Argentina.

Las becas de Guillermo Kuitca, que han

sido ya varias ediciones, todas diferentes, recibidas por muchos artistas, que implicaron de alguna manera ampliar el foco de atención que tiene Kuitca a través de una reconocida trayectoria internacional a otros artistas emergentes nacionales.

El trabajo de Gumier Maier como curador del C.C. Rojas desde que empezó hasta que lo delegó.

La galería Belleza y Felicidad de Fernanda Laguna.

El programa para artistas *Trama* creado por Claudia Fontes.

5.

Percibo una tendencia generalizada a categorizar por décadas a los artistas, como si los artistas durasen 10 años para después descartarse. También una incapacidad hasta ahora para pensar en la Argentina una generación intermedia entre los menores de 35 y los mayores de 65.

Otra tendencia aquí es dividir el "arte político" y el resto del arte. No entiendo cómo a Roberto Jacoby no lo clasifican como arte político.

Creo que hay artistas buenos y malos, más allá de los contenidos de sus obras. Definir tendencias o agrupamientos puede ser bastante forzado en muchos casos, y sólo parece solucionar la desorientación del periodismo que trata de catalogar categorías para poder armar una lectura que simplifica, empobreciendo de contenidos a nuestros artistas. La consideración de hacer un proyecto como *Sala 2* en el C.C. Borges con artistas que implicaron una suma de diferentes medios o soportes e intereses, con trayectorias y edades muy diferentes, nació por la saturación y alergia a las curadurías en boga dadas por edad (década de pertenencia), por género y preferencia sexual y por técnica/soporte.

El proceso de la obra es una fluctuación real-ficcional

Alicia Herrero

1.
Chat 2000-01 Museo Boijmans Rotterdam (www.aliciaherrero.com.ar/chat). Comienza en Rotterdam durante una residencia en Duende International Artists en enero-marzo del 2000. Continúa en Buenos Aires: en mi taller, en una fábrica de recipientes industriales y en el Laboratorio de Investigación de Audio del Centro Cultural Recoleta. Finalmente es presentada en diciembre de 2001 en Rotterdam, Museo Boijmans hasta febrero de 2002.

En el espacio de presentación, diez objetos esquemáticos de tres dimensiones y de distintos colores: taza, vaso, copa, plato, jarra, florero, wok, cacerola, cafetera, frutera, realizados en un material plástico (polietileno) y en una escala cercana a la dimensión real de un cuerpo humano, conversan entre sí (literalmente) alternadamente en holandés, inglés, español. Cada uno de estos objetos posee su propia voz, ésta es emitida por un parlante ubicado junto al recipiente. Entre estos diez recipientes había cuatro enormes puffs circulares de colores donde el público podía sentarse a escuchar. Dos monitores reproducían el mismo video.

Estos elementos estaban situados sobre dos plataformas que ocupaban un área de 10 x 20 mts. en el centro de De Vriese Pavilion, un espacio de tránsito del Museo, donde además funciona un bar-comedor. Una sala de cristal que por su transparencia dejaba ver: jardines clásicos, fuentes, piezas escultóricas.

La conversación de las vajillas interactúa con las conversaciones reales del bar, estas escenas yuxtapuestas dejan que la obra pueda percibirse en consonancia con su propio proceso: una fluctuación

real-ficcional.

Chat toma como referente el proyecto titulado *Mi Botín* (C.C. Rojas 1997), es al igual que *Mi Botín*, una colección de colecciones, pero toma parte directa de la colección del museo y parte de objetos de la vida cotidiana.

Este esquema es tomado como campo de actuación. La tarea de des-inventariar resitúa el universo de las cosas como texto, residuo, documento arqueológico. La colección es un sistema de relaciones y de producciones significantes. Indaga, con objetos de la misma especie, líneas de deriva e intercambios entre valores estéticos, filosóficos, afectivos, sociales, documentales.

Comienza en Rotterdam. El viaje es ligado al deseo del arte de salir fuera de sí. Crea situaciones en espacios estratégicos de circuitos comunicacionales: como vía pública, sala de arte, medios. Comienza con un aviso en el diario, un volante a intervenir, un volante-juego en la web (diseñado por el artista holandés Gert Rietvelt.), solicitando algunas voces y relatos de y para recipientes de cocina. Los objetos van constituyéndose entonces en hebras de una nueva trama ficcional-documental, construyendo tejidos en zonas de tránsito intercultural.

Sigue en Buenos Aires con el escritor Pablo Pérez quien escribe los diálogos a partir de lo escrito en los volantes. Jorge Haro crea mediante treinta voces humanas un circuito de audio que permitió hacer conversar a las vajillas.

La dimensión ensayística y abierta del propio proceso fue guiando la decisión de la escala de los recipientes que verdaderamente se acercaron a las medidas de un cuerpo humano. Se intervinieron y adaptaron a vajillas, mediante mínimas sustracciones, recipientes de uso industrial

(agroquímicos) de una fábrica de Argentina.

2.

No tengo ninguna respuesta al respecto.

3.

Me reconozco en una tradición de artistas que construyen su obra preguntándose sobre las fronteras del arte, que investigan el lenguaje.

Artistas que me gustan: Caravaccio, Las meninas de Velásquez, los juegos con espejos y anamorfosis de ese momento como las cajas para espiar del artista flamenco Pieter Saenredam (Museo Louvre, París), el imaginario de Bosh.

Las naturalezas muertas de Morandi, los *ready mades* de Duchamp, la obra de Marcel Broodthaers, On Kawara, Andy Warhol, Haim Steinbach, Ilia Kavakof, Sherry Levine, Louise Lawler, Mark Dion, Thomas Locher, Tiravanija.

En literatura, ensayo y filosofía: Lewis Carroll, Joyce, Stein, Borges, Ponge, Rimbaud, Mallarmé, Benjamin, Bachelard, Foucault, Deleuze, las teorías de Wittgenstein, Georges Perec, Ricardo Carreira, César Aira, Silvina Ocampo... y muchos otros.

4.

Muestras:

La reciente de León Ferrari; quiero resaltar el escándalo mediático como indicio de la teatralidad del arte. Meterse con el teatro de la vida social produce escándalo, pero la obra de Ferrari trabaja sobre la teatralidad del poder, sobre la manipulación del gusto a través de los cánones de belleza y de moral.

Dentro de la muestra resalto sus caligrafías. En éstas es posible percibir algo que está en todo su trabajo: la dimensión de continuo y de obra inconclusa. Esta serie plantea un juego mallarmeano: el grafo como juego, tirada de dados de los jeroglíficos con que solemos comunicarnos: letras, signos, escritura.

- Otra Muestra reciente: la de Liliana Porter. Ante tanto dicho y escrito sobre

la obra de Liliana Porter rescato un pasaje de Ricardo Martín-Crosa que dice: "como una chiquita pobre -un poquito *clocharde*- que juntara y guardara mínimos souvenirs, cosas caídas, para fijar su memoria del mundo y adquirir seguridad y no hallarse perdida..." Elijo de Porter los 18 collages sobre hojas de cuadernos del 2003. ¿Por qué? Podrían haber sido hechos por un niño, podrían haber sido objetos encontrados. A diferencia de prácticamente todo su trabajo acá el magma que irradia la destreza de una técnica está desviado, se celebra la materia concreta, pero al mismo tiempo los objetos apenas apoyados parecen desarmarse cuando uno deja de mirarlos.

Obras:

- *Espacio disponible*, 1992, Maresca se entrega todo destino, 1993, de Liliana Maresca, en *Maresca se entrega...* me gusta cómo percibe su cuerpo, el trabajo en colaboraciones planteado, cómo transita la desnudez: el *strip tease*, su entrega como objeto, fetiche, ornamento.

- *Pequeños mundos privados*, 2001, Gustavo Romano, me interesa ese lugar en que queda muy claro que estamos dentro de algo, me interesa ese fugaz momento en que se siente un infinito y es vertiginoso.

- *Témperas sobre láminas fotográficas de Pompeya*, 1996, Alfredo Londaibere. Son intervenciones, los dos universos presentados se atraen y se repelen.

- *Cotidífono 2000-02*, el disco electroacústico de Esteban Castell. Me gusta porque deja percibir la realidad como ficción con una enorme economía de recursos: los sonidos del espacio tridimensional que habitamos los recibimos en un solo plano desde un auricular que captura el sonido ambiente y te lo deja oír.

- *La toma* de Cristina Schiavi, Intervención, Malba, 2003. Me interesa cómo recubre aquello que durante esos años era difícil mirar, porque ya pertenecía a otra temporalidad, sin embargo para la crítica fue difícil mirar esa pieza.

- *Lámparas y objetos* de Omar Schirilo,

1991-1993.

- *Flores de mal de amor*, Feliciano Centurión, 1996.

- *Capitol*, *Skip ultrainteligente*, 1996, *Frutillitas y la erredadera*, 1992, *La aventura de Paturuzito*, 1993, Marcelo Pombo. De estas obras me interesa la utilización de los objetos manufacturados, intervenidos hasta convertirlos en joyas (otra cosa), celebrarlas. Me gusta la travesía mercancía-mercancía.

5.

I. Nuevas solemnidades de trasfondo moral.

II. La nueva estetización de la pobreza.

III. La industria de la conciencia...

IV. El kitsch tecnológico.

V. Un kitsch político latinoamericano.

VI. Los europeos que se mueren por pasar una temporada en el post-colapso porteño...

VII. El aburrimiento de la crítica como celebración...

VIII. Todo roto...tó.....

Lo “deforme” como ideal más ligado al humor que a la belleza

Carlos Huffmann

1.

La obra que elijo para describir es una serie de revistas (todas funcionan más o menos igual) pintadas con acrílico. Se trata de revistas de autos; uso siempre la publicación británica *Car* porque me gusta su estilo al fotografiar autos. Elijo un artículo de su interior, por el interés de la foto que lo ilustra. Luego trato de pensar una imagen y se la pinto encima. Busco ciertas cosas con esta imagen y su ejecución. Intento que la composición final (la foto original + la intervención) formalmente funcionen como una publicidad tradicional, para que la mirada no se sorprenda demasiado de primera impresión, pero elijo la imagen de tal modo que sea muy incierta la “militancia” de la obra (¿machista?, ¿feminista?, ¿marxista?). Al hacer obra con material como éste, estoy buscando que el espectador esté esperando una militancia o denuncia. Al evitar cuidadosamente la denuncia, busco cortocircuitar cierto método de lectura automática con la que vemos habitualmente una revista como ésta (para hombres-niños, comercial, publici-

taria, etc). Después las cuelgo de la pared, abiertas en la página intervenida. Me gusta la reacción inicial que tienen algunos espectadores, que inicialmente no perciben que haya nada extraño en la revista y cuando se dan cuenta se ven muy sorprendidos. Me interesa que las revistas sinteticen cosas muy “disconexas” sin al mismo tiempo borrar las diferencias.

2.

Prefiero no sugerir nada, en el sentido de que es mucho mejor encontrarse con mi obra sin el mandato de ver en ella algún “concepto” o “idea” específica. Me gustaría que mi obra le revele al espectador el modo en el cual la mirada automática (que es la estándar, necesaria para la supervivencia social, creo) no ve objetos sino ideas, categorías. Fuera de estas categorías, en los objetos que permiten ser experimentados como tales, habitan el deseo, el arte, la náusea, la belleza, etc., etc.: intensidades en vez de recuerdos. Las implicancias de esto son muy emocionantes para mí.

3.

Mis referentes más queridos en este momento creo que son Paul McCarthy y Marcelo Pombo. Me gusta trabajar con el surrealismo al modo de Mike Kelley, lo cual acarrea un interés por Georges Bataille.

Me gusta que en McCarthy el ketchup es sangre, pero sigue siendo ketchup, sale de un frasco Heinz. La ficción es evidente y cuando sus videos se tornan perturbadores lo son aun más debido a que el espectador no puede ampararse en haber sido engañado por una ilusión.

Me interesa el trabajo de Pombo con las cajas de medicamentos, los envases de jugo. Utilizar "basura" para hacer adornos, pero sin idealizarla. Decorar basura. Me gusta su humor: laborioso al punto en que la obsesión necesita ser amor, aunque esta relación resulte oscura y perversa.

También estoy entusiasmado con *Capitalismo* y *Esquizofrenia* de Guattari y Deleuze, me resulta muy útil su versión crítica de la psicología al pensar en mi obra. Me da herramientas para desarrollar y defender una idea de obra de arte en la cual la investigación de la estructura personal y subjetiva es una poderosa (sino la única) herramienta política.

La obra de Marcaccio me sirvió para entender algo muy elemental de la operación básica del arte contemporáneo, su obra me gusta por didáctica y podrida. Me sirvió por didáctica y me gusta por podrida (¿cancerosa?).

4.

Me parece importante el *Proyecto venus* de Jacoby. Me interesa, más allá del éxito que tuvo como sistema económico alternativo, el modo muy concreto en el cual afectó el comportamiento y la vida cotidiana de mucha gente. Una institución dedicada a ser una experiencia existencial.

Una de mis favoritas fue la muestra de Siquier en la cual estaban las carbonillas en la pared. Me confirmó una idea que tenía sobre su obra, la cual por varios

años creí que era una mala interpretación de mi parte. El trazo "viril y tembloroso" me permitía disfrutar de las semiarquitecturas salidas del 3DMax (o sería otro soft...) como planos para estructuras psíquicas ideales, rígidas y tortuosas. Prisiones autoinfligidas, construidas por un mandato, deberse a uno mismo.

Yo todavía no era público de arte, pero pienso que el surgimiento de Belleza y Felicidad debe haber sido muy interesante, B&F como evento, obra y galería. También me gustó el ciclo de muestras en el Borges curadas por Gachi Hasper, me alegró ver al Borges transformado en un lugar al que dan ganas de ir. Me pareció acertado elegir obras "lado B" de los artistas para un espacio tan vacío de historia. De las muestras destaco las de Ballesteros y Diana Aisenberg. *Fuentes de Luz Tapadas* me resultó perturbante y efectiva. Era efectiva en ser perturbante, particularmente en contraste a lo científicamente positivo y estéril del texto que acompañaba la muestra. En mi mente la obra trataba sobre la censura, el silencio y los rastros dejados por aquello que "falta". Ballesteros no decía nada de esto en el texto, seguramente porque confiaba en que escribirlo sería repetirse.

La muestra de Diana Aisenberg fue posterior al auge del diccionario como brillante obra conceptual, digital, etc. Al ver las pinturas y las vajillas dialogando en modos que me recordaban al estilo del conceptualismo sentí vértigo al trazar conexiones con la obra del diccionario; me hizo ver cuán inepto soy para ver pintura. Me pareció que la impostada ingenuidad que tiene ella se hacía visiblemente crítica al coexistir con el desacomplejado y progresista diccionario.

5.

Siento que hay una investigación de lo personal, lo subjetivo, lo caprichoso. El ornamento y la decoración se caracterizan por adquirir su significado en una cotidianeidad más angustiante que familiar. Lo "deforme" como ideal, un ideal

más ligado al humor que a la belleza (aunque sin excluirla). En los mejores casos (los que más me gustan), este humor busca construir sistemas de deseo personales con lo disponible, con una vo-

luntaria (aunque a veces sea, también, forzosa) economía de recursos. Me interesa mucho cierta intuición de que en lo personal y subjetivo se encuentra la única fuente realista de “verdades”.

Internarse en una situación mínima pero inolvidable

Roberto Jacoby

1.

El *Darkroom* es una performance para un espectador, que sucede en la oscuridad absoluta y es visible a través de una cámara con rayos infrarrojos. Como en “No soy un clown”, probé la sustracción de la luz, la reducción de los elementos perceptivos, la confusión de tiempo y espacio. Quería que el espectador se internara en una situación a la vez mínima e inolvidable. Hice pruebas durante seis meses y no lograba producir lo que imaginaba inicialmente que era la visión de fragmentos de personas en vivo a las que trataba de iluminar con pequeñas luces muy focalizadas. Cuando recordé el efecto de las cámaras con *night shot*, intenté con eso y resultó, pero necesité extinguir la identidad individual. Gordín me ayudó a diseñar unas máscaras neutras (que naturalmente se parece a sus personajes). La cámara para rayos infrarrojos eliminaba el color que era algo que me interesaba. Definido todo eso, el resto surgió muy fácilmente: sería para un único espectador que podría registrar o no. Tendría elementos cotidianos pero a la vez extraños, una mesa de planchar de dos metros, butacas de cine, secadores de peluquería, que pudieran figurar un mundo alterno, similar y a la vez distante. Ya tenía en la cabeza el sótano de Belleza y Felicidad. Para los performers (que no veían nada) pensé movimientos no fueran estetizados sino comunes y

repetitivos. Vinieron alrededor de 130 personas que reservaban su lugar y muchas grabaron con la video, de manera que luego pudimos montar las escenas para producir un registro (www.proyectovenus.org/darkroom). Fue la segunda vez en mi vida que logré de inmediato lo que me proponía con un trabajo: el espectador atravesó una frontera hacia otra realidad o al menos eso me dijeron. Desde entonces que trato de seguir con el *Laboratorio de la Oscuridad* pero no consigo apoyo y al mismo tiempo hago otras cosas como “culísimo” y otros proyectos lingüísticos, políticos, decorativos y urbanos.

2.

Lo que se podría llamar mi obra es difuso, inaprensible, desmaterializado. Me gustaría poder leer todo lo que voy haciendo en mi vida como una trayectoria, lo que es difícil porque siempre he ido saltando abruptamente de una cosa a la otra. Es frecuente que alguien que ve, lee o escucha algo mío se sorprenda: no imaginaba que hacés o hiciste ésto, ¿sos el mismo que hizo tal o cual cosa? Una lectura general sobre mi actividad es difícil porque intervine en mundos muy diferentes, no conectados y la gente del arte o los libros suelen referirse a las mismas dos o tres cosas. Tanto mi relación actual con entidades como ramona o Proyecto Venus -que se basan en conceptos míos pero que no considero “obras” más en sentido tradi-

cional- como mi proximidad con ciertas leyendas (Di Tella, Tucumán Arde, Lucha de calles, Virus, Club Eros, Rojas, etc.) obstruyen quizás la recepción de lo que intento cometer ahora.

Aspiro a incidir, en ese sentido hago política aunque no necesariamente la orientación sea clara.

En una de las reuniones de apoyo a León Ferrari, el pintor Nigro me negó la entrada argumentando que no soy artista. Puede tener razón pero yo al menos lo intento.

3.

En los sesenta mis referentes fueron de mi generación o algo mayores: Carreira, Suárez, Costa, Masotta, Ferrari, Greco, Noé, De la Vega, Minujin, Macció, en algún momento. La obra de Pablo Suárez me convenció que no podía dedicarme a ninguna otra cosa que no fuera el arte. Me interesan muchos artistas y a cada rato descubro más y más, algunos que ya no trabajan o ni siquiera viven. Digo los primeros que me vienen a la cabeza. Es imposible recordar todos los buenos que hay pero prefiero olvidarme algunos a no mencionar ninguno. Ochenta-noventa: Melgarejo, Eguía, Schwartz, Stupía, Gómez, Pombo, Harte, Gordín, Maresca, Inchausti, Pastorini, Schiliro, Kuropatwa, Gumier, Hasper, Siquier, Jitrik, Costantino, el escritor Prior, Pastorino, Goldenstein, Avello, Joglar, Aisenberg, López, Dios, etc.); Laguna como artista integral. 2000: Oligatega, Bianchi, Estol, Brahim, Villamayor, Moszynski, Pruden, Melero, M777, Suscripción, Sanguinetti, Mitlag, Solaas, Marcaccio, Lindner, Battistelli, Barilaro, Da Rin, ... y por lo menos 20 o 30 más.

En un buen libro de arte contemporáneo es difícil que no te fijes al menos en la mitad, por una razón u otra, por nombrar algunos: Ant Farm, General Idea, Mc Carthy, Kelley, Naumann, Fischli & Weiss, Mueck, Wall, Orozco...

4.

Aunque no entran en el período, el *Siluetazo* y las decenas de iniciativas de artistas de los ochenta que llegaron a su esplendor con el Rojas y Belleza & Felicidad porque mostraron el poder autónomo de los artistas para proponer miradas diferentes a las oficiales (en especial la "Lo que el viento se llevó" de Maresca, las muestras de los nombrados arriba. Las becas Kuitca porque son un destilado de buena parte de los artistas mas jóvenes lo mismo que el primer *Curriculum Cero*.

Obviamente las mega muestras como la de De la Vega, Grippo, Ferrari o Kuitca que permitieron ver en extenso la obra y de alguna manera ir más allá de los prejuicios. "Savon de corps" -una obra que en sí no me gusta- porque mostró la endeblez conceptual en la recepción del ambiente local. De hecho estos artistas disputaron el espacio mediático con el vetusto elenco de las artes que se arrastra desde hace treinta años o cuarenta años.

En otra clave, "El pintor Gordín", instalación y performance en la puerta del ICI, 1992) y Jitrik en la FLA, las cartografías del GAC, varias del MamBA como Peralta Ramos, Azaro, Heredia.

Recuerdo y no sé si alguien lo hace: la muestra de las cenizas de su madre de Daniel Melero, las intervenciones de Reynolds.

Obras recientes que me gustaron o emocionaron: Felicia y Bloom, obras de calle de Tartaglia, la instalación de Bianchi en Belleza, varias muestras de las curadas por Hasper, Avello en Dabbah Torrejon, Avello y Prior -sus zapallos en especial- en Van Riel, las *Caperucitas de Mondongo* en Maman. Gómez desde el Parakultural y Suárez siempre.

5.

Encontré 50 tendencias. La clasificación no es pura ni exhaustiva. Algunas obras pueden estar en dos o tres categorías al mismo tiempo. Con esta lista se puede clasificar casi todo. Por ejemplo: existen-

cilismo urbanana, palermícola peluchista, artesanismo geometrística, bolchic bienal retentive, etc.	Geometristes Geometrolos Humildismo (unos dibus así nomás) Kitsch & cheap Materialismo sensitivo Minimalísimo Mochilas Muralismo efimero Nac&Pop Neo vudú (santitos, gualichos, etc.) Neoneoneopostconceptual No soportArte Palermícola sensible Trash Para atrash PC (politically correct) Peluchismo Pintura pintura pintura pintura Piquetourismo Reveldes SupermARTket Technismo Tipicool Urbanana Video con tuco Vidiotismo www.dedondemeinspirto.ctv
Aldeano periférico Arte conchetual Arte conchistual Arte Tipo Gráfico Artejido (similar a "de género") Artesanismo Autobiografismo flúo Autobiografismo sepia Barbie-playmovil-maniquismo Becarte Bienal retentive Bolchic Cachirulo Cochecitos de bebé con televisores adentro Cualquiercosismo Culsimo De generado De género De plástico DesparramArte EnchufArte Existencilismo 4ª Edición Fotomonografismo	

Reacción en cadena, acto de magia, velocidad, una acción muy fugaz

Daniel Joglar

1.

Uno de mis trabajos consiste en una pequeña pieza irregular de imán suspendida de un clavo de la pared. Esta pieza está todo el tiempo actuando, ejerciendo su acción sobre el clavo. Para que esta pieza de imán quede suspendida en la pared, necesita de ese clavo y el clavo necesita de esa pared. Otro trabajo consiste en dos vasos de madera con azúcar

sobre dos mesas bajas con forma de lágrima en madera y vidrio. Esta obra comenzó a partir del dibujo de los vasos que contenían, uno azúcar negra, el otro azúcar rubia. Los vasos necesitaban de un soporte para ser exhibidos; había pensado en un soporte del estilo mueble que los contuviera, de no encontrar ese mueble podía realizar un soporte clásico tipo base para presentarlos. Cuando tuve los vasos de madera y el azúcar, salí a buscar bases para los vasos como un

material más. Tardé bastante tiempo en encontrarlas, pero cuando ocurrió no quedó duda de que esas mesas eran las indicadas (y de que los vasos convertían a las mesas en obra también y no sólo soporte) y de que ése era el punto de arranque de la obra, así podía continuar con el piso, con la sala, con el edificio, con la ciudad, etc., que esos vasos necesitaban. Este punto de reacción en cadena es lo que me interesa que ocurra en las instalaciones que realizo.

2. Trabajo con la recolección de objetos y materiales que almaceno, elijo y dispongo en instalaciones; en este punto no sigo un patrón determinado, orden o sistema de reglas, y al momento de presentarlos, esa configuración entre ellos los transforma. Creo que esto es un concepto legible dentro de mi producción y en el proceso tiene que ver con lo que mencionaba anteriormente acerca de la reacción en cadena que despiertan mis trabajos. Por lo general mis instalaciones requieren del observador un tiempo más pausado. Al acto de transformación me interesa asociarlo con la magia, podría decir que sé qué acciones que hice o no hice para que esto ocurriera pero a veces siento que ocurre un truco de magia que no conozco. Hay algo que se me escapa, y cuando ocurre este acto de magia, veo velocidad, una acción muy fugaz.

3.

Ready-made, povera y arte objetual son tradiciones que me interesan -aprovechando cualquier clase de material, cualquier materia prima o artículo prefabricado, materiales preexistentes que en el proceso configurativo adquieren una nueva dimensión asociativa- pero no creo reconocerme solamente en estas líneas de trabajo.

4. Algunos de mis referentes y/o artistas que me interesan son: Richard Tuttle, Agnes Martin, Sarah Sze, Waltercio Caldas, Jac Leirner, Pedro Cabrita Reis, Lygia Clark, Cildo Meireles, Mira Schendel, Carmelo Arden Quin, Hélio Oiticica, Sandra Cinto, Raymond Pettibon, Gabriel Orozco, Víctor Grippo, Guillermo Kuitca, Alejandro Puente, Jorge Macchi, Sergio Avello, Marcelo Pombo, Alfredo Londai-bere, Roberto Aizenberg, Santantonín, Matías Duville, Inés Drangosch, Cecilia Biagini, Déborah Pruden, Carles Congost, Ruy Krygier.

5. *Tiempo* (1991) y *Vida, Muerte y Resurrección* (1980), obras de Víctor Grippo, son trabajos muy potentes acerca de la transformación de las cosas y el poder de algunos materiales con los que trabaja un artista, además el tema de la germinación de porotos que destruye los recipientes de plomo sellado que la contiene me resulta una imagen acerca del trabajo en el arte y de cómo el arte trabaja en el mundo.

Agito las banderas con los nombres de las obras que me gustan

María Fernanda Laguna
géminis-rata de agua

1. Las obras que más me gustan son las

que menos gustan (tengo esa suerte), las que me producen un desprecio de cuidados y una pena de verlas cada vez peor. Ésas que saben envejecer conmigo. Hay muchas pero las que más me gustan

me gustan porque me despiertan cariño. Como lo que una puede sentir por un gato, una planta o un ídolo.

Ella es un personaje que sonrío sobre una tela blanca preparada. Su cuerpo está pintado con la planta de mis pies en negro. La forma proviene del tamaño de la tela que en algún momento corté para realizar alguna buena idea que tuve y que como siempre no hice. Algo aproximado a 100 x 50 cm. Negro, blanco, un toque de color para la boca viva y sonriente. Él lleva su cartera correspondiente hecha con lo primero que encontré al alzar los ojos: la lata donde lavaba los pinceles. La vacié, la limpié, la pinté de negro para que le combine y se la decoré para que sea una cartera real diseñada. Le puse un piolín para que le cuelgue del hombro. La cartera lo hace humano y tridimensional.

Surgió de haber pintado antes seis "pinturas" de cualquier cosa al igual que ella. Viene una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y después vienen otras ocho, etc. Hechas por pura gana, una catarsis por armarme un mundo de amigos y conversaciones. Compartir sonrisas con mi nuevo amigo.

No me importa exhibirlo (creo que nunca lo hice), él existe para mí. Nadie lo va a querer como yo. Tal vez sea egoísta de mi parte y él quiera conocer a otras personas para conocer otras sensaciones: Otro amor (no de madre). Tal vez quiera pelearse, no sé. Tengo muchas obras guardadas que las miramos muy de vez en cuando, cuando alguien quiere conocerlas.

2.

Podría leer mi obra como a veces lo hago con la de los demás si me lo piden. Pero prefiero elegir siempre marearme y llegar a la fantasía para que los personajes o las pinturas no se sientan defraudados conmigo, para ser yo la que soy uno de ellos.

¿Qué les ofrezco a las personas? Nunca pensé en esto. Recuerdo alguna vez haber sentido una sensación maldita de

que entren a mi mundo de desesperación y tristeza. Pero nunca me sale, creo. Las personas se ríen y salen bien. Es que mis pinturas son de un taller de expresión que me sirve a mí para sentirme mejor, o peor para después sentir que todo no está tan mal. Hace tanto que no pinto que me parece un sueño hablar de que soy pintora. Pero, siempre viví de sueño en sueño, o más bien en una novela. Belleza y Felicidad es el escenario y los demás, las cosas, las plantas, los dioses y yo los protagonistas. Yo soy la fan que agita las banderas con los nombres de las obras que me gustan. Una vez le dije a alguien, que no recuerdo, que mi arte iba a ser feliz. Ése es mi triunfo, la única obra que me interesa realizar. Hace muy poco descubrí que los milagros son más posibles que los cambios. Me parece más normal que se abra el cielo en dos y bajen rayos de luz que nos permitan ver cosas que nos hagan bien que cualquier revolución. Algún día va a pasar. Algún día haré la obra de mis sueños.

3.

Creo que en gran parte dejé de pintar porque encontré en las obras de muchísimos artistas aquellas compañías que siempre me creé. De atrás para adelante me gusta todo lo que conozco hasta 1950. Resalto: Malevich, Duchamp. A los '60 se los vincula con el pop y eso no me gusta, pero sí la pintura psicodélica, la movida argentina conceptual loca, y después no sé qué decir porque tendría que hacer un curso de historia del arte. Toda la pintura religiosa hasta el Barroco por lo mística y sangrienta (me encantan las películas de terror aunque me dan un miedo bárbaro). Casi todos los cuadros de las casas, los hoteles, restaurantes, donde la gente coma menús por menos de 30 pesos con abundante bebida incluida. Los pósters, ¿entran? Me gustan. Bastante del arte que se vende en las calles. Casi todo lo que tenga ojos y éstos tengan una importancia elevada en el

cuadro o escultura. Cito algunos artistas porque creo que todos deseamos leer algún nombre. Y elijo sólo cinco porque me gusta ese número (dos cinco combinados -55- son la música: el arte mayor). Son los que en este momento se me vienen a la cabeza, que están vivos, que tal vez conocen y que ya me arrepentí de no haber puesto otros. Es que son ejemplos de muchos artistas que me atraen porque no podría, ni haciendo esfuerzo, descifrar en qué andan ni adónde se dirigen: Gustavo Junqua, Vicente Grondona, Lola Goldstein, Guido Wainer, Roberto Jacoby...

4.

La muestra de dibujos a la tinta negra de Marcelo Pombo en el C.C. Rojas porque tenían muchos ojos y estaban buenísimos. La ruleta que expusieron en la Fundación Banco Patricios de Omar Schirilo porque era lo más cercano a la vida que había visto hasta ese momento. Los cuadernos Rivadavia dibujados y con fotos de Luis Lindner porque tengo uno que lo compré re barato y es muy entretenido para mirar. Una muestra en el Casal de Cataluña de Nicola Costantino que eran unos chanchos embalsamados o algo así en unos freezers y una cama con un acolchado rosa (me encanta este color) todo sucio con comida, porque era una de las primeras cosas que veía y me rompió la cabeza, después de esa experiencia intenté hacer algunos proyectos similares. La instalación de Diego Gravinese de los televisores dentro de carritos con imágenes de un bebé en el MAM porque me dejó muda. Una muestra de Dany Nijensohn en Belleza y felicidad de imágenes psicodélicas del '60 mucho mejores que *Submarino amarillo*, porque tenían una fuerte influencia de Aizemberg. Porque en esta muestra descubrí que había cosas nuevas en el pasado y que el arte no tiene edad ni contemporaneidad. Obviamente no cito muestras que si las recordara me encantaría citar.

5.

Hay de todo y creo que ésa es una tendencia. Tantos movimientos paralelos y locos que no se conocen entre sí y que tienen su vida propia. Un gran desafío para un investigador/a abierto/a, inquieto/a y obsesivo/a. Voy a hacer un señalamiento sobre determinados casos, sobre una "realidad dispersa" a la que le daré un cuerpo un tanto real, ambiguo y caprichoso. Pido disculpas porque dejaré afuera muchas expresiones y algunas las cito pero no las conozco lo suficiente para describirlas. Creo que el arte, agnóstico o creyente, está constituido por la fe en la felicidad, en diferentes grados por supuesto y eso lo hace esencial.

I. Arte Pegado: obras básicamente compuestas por el pegado a través de pegamentos de todo tipo. Por ejemplo plastilina, cemento de contacto, cinta de papel o chonflex (súper actual), cinta scotch, etc. Entra en esta clasificación la técnica del pegado con telas encoladas, incrustaciones con parsec, resina, etc.

II. Arte Superficies brillantes: utilización de la resina pura coloreada o mejor aun transparente, dejando ver algo en su interior. Se utilizan moldes de yeso o silicona. Principalmente superficies brillantes. Es ideal para esculturas y objetos; protección de elementos orgánicos que pueden echarse a perder ya sea en forma de cuadros o lo que sea; apliques que realcen obras de otros materiales menos brillantes; bases de veladores; artículos de decoración.

III. Arte Hiperrealista: todos los temas.

IV. Arte conceptual contemporáneo: gestado en carpetas de presentación que a grandes rasgos podría distinguirse en dos tipos: a) artesanales y b) digitales (textos escritos en Word con algunas fotos o Powerpoint). El a) no se desprende del trabajo artesanal que deja ver el gesto de los sentimientos. El b) se basa en grandes ideas que no se le hayan ocurrido a nadie o, si no se llega a esto, busca la cita de otro arte o artista. Mano de obra tercerizada. Lo que vemos tiene un

significado que hace relación a otra cosa. Ej: reproducir el piso de tal lado en otro lado, pero eso que vemos no es simplemente eso que vemos sino que es una cadena de ADN de relaciones abiertas de todo tipo.

V. Arte mal hecho o espontáneo.

VI. Arte pedido: todos los temas y técnicas. Abarca los gustos y necesidades del que encarga y el estilo o la capacidad de reproducir otro estilo del que lo hace.

VII. El arte de género: esencialmente se lo clasifica como "femenino". Su soporte principal son las cajas y materiales como encajes, plumas, flores, fotos de la infancia y eróticas, etc. Veladuras que nos lleven a otro tiempo a través del betún de judea o algo parecido. Influencias principales: técnicas de la pintura decorativa (decoupage, transfer, etc).

VIII. *Ready-made*: abarca todo.

IX. Arte diseño: influencias de los medios gráficos y televisivos (sobre todo lo que es animado ya sea digitalmente o artesanalmente). Juguetes, videos (clips, etc.). Puede aparecer en estado casi puro o depurado y resemiotizado.

X. Arte Musical: adaptaciones de la estética musical: Punk, Rockabilly, Pop, Hip Hop, Heavy, Cumbia, Folklore, Folk, Alternativa, Rockera. Búsqueda de transmitir el sentimiento profundo hacia ídolos, corrientes, culturas y contraculturas musicales. Como en todas las corrientes ar-

tísticas existen oportunistas, eso no quita validez a la pieza.

XI. Arte protesta y/o buena onda: relacionado con situaciones concretas o morales. Sus temas son inclasificables. Uno de sus principales medios es la performance. También la aplicación de medios que puedan permitirle a este arte la reproducción en diferentes grados de masividad. Técnicas fundamentales: serigrafía, el estencil. Soportes: papeles económicos o todo tipo de paredes

XII. Arte Sacro: todo lo relacionado a Dios, etc. Todo lo que sea percibido como creencia o contracreencia. Todo lo relacionado a lo sobrenatural o hipernatural.

XIII. Arte tipo actual: desprecio por casi todo. Falta de fe en el arte, evitar quedar pegados a alguna tendencia tomando un poco de todas ellas. Sensación de hartazgo. Falta de paciencia. En algún momento se lo llamó "arte trash", nacido de la falta de dinero y de no querer gastar más plata en arte que en fideos. Es común que las "obras" terminen en la basura o que se lo guarde doblado para que no ocupe lugar. Las galerías descubrieron la forma de ampliar la vida de dichas obras sacándoselas a los artistas de sus talleres; dándoles una forma comercial a través de la utilización de la caja de vidrio, el registro fotográfico o videográfico; organizando festivales o exposiciones; relacionándolas con espectáculos de todo tipo (escenografías, vestuarios, etc).

Un artista llamado caballo

Luciana Lamothe

Bueno, seré breve, un poco desordenada y sólo responderé a algunas preguntas. Tengo que elegir una obra. Elijo una de las intervenciones que vengo realizando en la calle en estos dos últimos años.

Describo: se trata de aplicar removedor de pintura en un sector de una persiana metálica de un comercio elegido al azar.

En cuestión de segundos la pintura se levanta y ahí la dejo. En cada una de mis intervenciones lo que me interesa es atacar directamente el material, poner en acto su potencia. Lo que intento establecer es una situación de clandestinidad, hacerme la película de que lo que estoy haciendo está mal y por lo tanto no puedo ser descubierta. Por eso tanto la acción como el resultado deben pasar

inadvertidos. No busco público callejero. El único testigo y cómplice será mi cámara fotográfica.

Me interesa ver cómo el arte, fuera de su contexto, se convierte en un acto casi delictivo, pero pasa algo, pasa que no soy un delincuente, soy un artista, entonces vuelvo a mi lugar y digo, "por favor hacéte cargo de esto".

Me piden nombres de artistas que me interesan, podría nombrar a Alÿs, Orozco a veces, pero también me encanta Matthew Barney y los concretos argentinos, y el situacionismo y el anonimato.

Para la pregunta 4 estoy pensando en la primera muestra de Caballo (que es un colectivo de arte, pero también es un guerrero, y también es un caballo), que tuvo lugar en el C.C. Rojas, en enero del 2005. Me llama la atención y me interesa lo que cuenta Caballo de la muestra (yo no estuve ahí).

Caballo dice que el día anterior repartió 40 mil invitaciones por todas las estaciones de tren de la línea Sarmiento, de Ra-

mos Mejía a Capital Federal. Minutos antes de la muestra fue Caballo a la galería (botella de sidra bajo el brazo), a ubicar el dibujo que conformaría la muestra, pero para su asombro se encontró con un gran desconcierto por parte del personal de seguridad. Finalmente Caballo tuvo que comprender que no estaba autorizado para hacer la muestra y que el espacio ya no funcionaba como galería, bueno, igualmente no se privó de descorchar la sidra y de compartirla con las cuatro personas que asistieron a la inauguración.

Caballo me contó algo muy raro que pasó aquel día, parece que hubo un infiltrado, algún enemigo suyo seguramente porque en un momento dado empezaron a verse un montón de zanahorias diseminadas por todos los rincones del Rojas.

No sé exactamente qué reflexión hacer de semejante acción, pero creo que Caballo es un colectivo de arte que busca nuevas maneras de hacer y decir.

Terror amorfo y seguridad pantográfica... a lo mejor sobrevive algo de Argentina

Luis Lindner

1.

La obra que me representa es una instalación que presenté en la Fundación Banco Patricios en 1997. Estaba formada por un caballete, un tablero de dibujo, un cuadro colgado de la pared y una repisa. Cada uno de estos soportes incluía un dibujo lineal sobre metal. Monumentalizar el tanteo del dibujante sobre cada soporte, hacerlo evidente y operativo, abrir un juego tridimensional conservando la destilación de la línea creando una multiplicidad de rebotes me pa-

reció un logro. Me gustó el balance de lo histórico y lo autobiográfico, entre terror amorfo y seguridad pantográfica. Fue una obra que creció y se desarrolló en un momento difícil de mi vida y me abraqué a ella como a un salvavidas. Está actualmente repartida en distintos lugares y creo que es imposible reconstruirla. Tenía o tiene varios títulos: *A.F.A.*, *At-hensFreiburgAxis*, *Espejo de Príncipe en el Estilo Rosarino*, etc.

2.

¿Puede Uno, siendo el "artista", verdaderamente sugerir una lectura? ¿No se

transforma con el tiempo cada obra felizmente resuelta en el propio manual de instrucciones, una vez que el último curador al que queríamos chuparle las medias estira la pata? Se me ocurre con todo una frase que puede ser de alguna ayuda al que se enfrenta con un cuadro mío por primera vez, y esa frase dice: "La Humanidad está condenada y pronta a desaparecer. A lo mejor sobrevive algo de Argentina".

3.1. Me cuesta reconocermé en una sola tradición tras años de picoteo. ¿Una Cromofobia con mucha Agorafobia hace verano? A veces pienso que mi tradición es una tradición de la huida, y nombrar todo aquello de lo que se huye sería agotador.

3.2. Referentes contemporáneos: de los artistas visuales que forman el koiné del Contemporary Art se me ocurre citar a William Kentridge, Matt Mullican, Manuel Ocampo, Matthew Barney, Luc Tuymans. De los argentinos Armando Rearte. De la historieta aparte de próceres inevitables cito a Ricardo Villagrán y Alberto Contreras.

3.3. Generaciones anteriores, uno siente que hace pie en Pisanello, Baldung, Cándido López, algún Xul y los *Grafodramas* de Medrano.

3.4. De las generaciones posteriores me gusta Nahuel Vecino y Max Gómez Canle.

4. Obras significativas. Después de dar unas cuantas vueltas no consigo traer a mi mente la obra maestra de los noven-

ta. Lo que sí puedo decir es: Gordín es el que estuvo más cerca.

5. Esa pregunta me excede un tanto. Como "artista en funciones" uno se ocupa de la propia supervivencia y de la transmisión del propio discurso, sin meditar tanto sobre movimientos políticos ajenos. A grosso modo los noventa reaccionan contra los ochenta enfriando y puliendo objetos pero con el cambio de siglo se quiere reaccionar contra el objeto aunque la solución pituca (desmaterializar digitalizando) es prohibitiva por cuestiones de costo... (con algo de esfuerzo uno puede armar algo como una taquigrafía de estilos... ¿pero a quién sirven semejantes generalizaciones?). Sobre el presente más inmediato; me voy del país con De la Rúa agonizando, me pierdo todos los cacerolazos e importantes episodios del centrifugado subsiguiente por lo que mi opinión sobre los movimientos más actuales puede no ser de las más esclarecidas. Igual me gusta lo que veo. Los artistas están buscando una interacción más directa con "lo que pasa en la calle". Hay mayor flexibilidad y posibilidades de articulación, no se es tan esclavo de la "producción de productos". La realidad argentina más inmediata y mediata vuelve a ser tema digno de consideración, las postales vuelven a ser postales. Igual la desconexión de arte y ciencia tiende a preocuparme. Uno puede sacarse el sombrero frente al rebusque argentino pero este planeta no sólo depende del rebusque.

Una visión de levedad que se transforma en una sensación de horror

Jorge Macchi entrevistado por Leo Estol

Jorge Macchi: Que hable de una obra.

Leopoldo Estol: Sí, no dice favorita, dice que te represente, que sirva para hablar de las cosas que te interesa que sea vean en tu trabajo.

JM: Hay una obra que pasó el tiempo y me sigue gustando, es más, sigo haciendo versiones de esa obra que es *Charco de sangre*. Son noticias policiales del diario *Crónica* que tienen una frase en común. Lo que dice es que el asesinado cayó en un “tremendo charco de sangre” o en un “inconmensurable charco de sangre” o “gran charco de sangre”. Lo que hice fue entonces seleccionar las noticias que comparten esa frase y, después, cortar el texto del diario y pegarlo como si fueran líneas de texto sobre la pared. De tal manera que todas esas líneas de texto se juntan en un punto que es donde aparece esa frase, “charco de sangre”.

LE: ¿Vos leías *Crónica* todos los días en esa época?

JM: Lo que pasó fue algo muy extraño: había empezado a trabajar con texto de crónicas policiales el año anterior cuando hice un trabajo que se llamó *Música incidental*. Era un trabajo que empecé en Inglaterra y leía diarios porque me servían para aprender el idioma y de repente me empecé a enganchar con ese tipo de historias. Hice esa obra y cuando vine acá a Buenos Aires hice una variación de esa pieza y a medida que iba buscando el material me di cuenta de que había algunas noticias que reiteraban algunas frases. De alguna manera eran como rimas. Yo lo veía como rimas. La primera versión de “charco de sangre” se llamó *Un charco de sangre* (poema). Veía como una recurrencia del texto que de repente caía en la misma frase. Viendo todo ese material, yo decía “qué raro, ¿qué pasa que aparece esta frase todo el tiempo?” Después, te das cuenta de que es una cuestión de resolver el texto de noticias rápidamente, te dan una imagen y con esa imagen vos ya tenés una idea de lo que pasó.

Después, obviamente, yo me preguntaba: “¿por qué estoy coleccionando este tipo de noticias?” Lo que pasaba era

que se referían a personas totalmente anónimas. En ninguna aparecía nadie conocido. Entonces eran todas historias de gente que aparecían en el diario y al día siguiente desaparecían. Entonces, era extraño porque parecería no tener ningún sentido que diga “esta persona fue asesinada” y al día siguiente que aparezca otra cosa. ¿Para qué aparece esto en el diario? De alguna manera, aparecen y funciona como una imagen, como una especie de fuego de artificio en el cielo oscuro que explota y desaparece. Entonces, en este trabajo lo que me interesaba de la frase “charco de sangre”, que con esa distribución se transforma en protagonista, es justamente que el protagonismo pasa de lo supuestamente importante que era el nombre del asesino, del asesinado o del policía a una frase que es absolutamente inútil.

LE: Todo queda en esa imagen que se repite una y otra vez.

JM: Que además no tiene ningún sentido porque es una frase pretendidamente poética, hay algo de metáfora en eso.

LE: Claro, no es real el charco, la mayoría de las veces concretamente no existe el charco.

JM: Sí, muchas veces es la imaginación del reportero.

LE: Y después había un diseño formal sobre la hoja con las noticias que bajaban y después subían.

JM: Hay un acercamiento formal porque desde lejos se percibe como un dibujo sobre la pared, un dibujo muy leve. Algo como si fuera una medusa flotando en el medio del mar. Entonces hay una visión lejana y una cercana. En la cercana esa visión de levedad se transforma en una sensación de horror. Empieza a leer las noticias, se acerca al centro del dibujo,

el corazón del animal, lee “charco de sangre” y después empieza a leer toda esa cantidad de horror. Me interesa esa visión lejana que es absolutamente formal, lejana y agradable. Y la cercana que tiene que ver con la lectura y el horror. Siempre hay un deseo de acometer los trabajos por el lado formal. Nunca me contento simplemente con una cuestión conceptual. Por eso me parece que este trabajo es una síntesis de los trabajos que me gusta ver. Por un lado muy crudos, muy crudos por lo que hablaba del horror y, por otro lado, muy bellos de ver y, además, con una contradicción entre lo que es el horror o la tragedia y el humor. A medida que uno transporta el acento hacia el charco de sangre hay una especie de movimiento irónico.

LE: No creo que sea irónico sino sólo humor. No creo que haya mucha ironía en tu trabajo pero es un matiz muy sutil.

JM: Es cierto, la ironía de alguna manera intenta criticar y acá no hay intento de crítica.

LE: No, no hay crítica; además siento que hay mucho respeto en tu trabajo hacia las historias que trabajás. No sé si es respeto estrictamente en sentido moral, eso sería terrible, pero hay respeto.

JM: También hay otra cosa más, además de lo formal, que es esa cuestión del humor que, tanto en mi trabajo como en otros trabajos que veo, me interesa. Cuando aparece algo dramático la única manera de contenerlo es a través del humor. Y me parece que este trabajo tiene eso. ¿Respondí la primera pregunta?

LE: Sí, sí, y creo que de hecho la segunda también. Que era cuál sería la forma en la que sugerirías leer tu obra.

JM: Me pasa algo muy extraño con estos trabajos, me encanta ver cómo la gente los lee.

LE: ¿Cómo se acerca?

JM: Sí, claro, cómo se acerca. Uno dice cómo se lee una obra de arte, es un verbo muy raro para hablar de “acercarte” a una obra pero en este caso es literal: la persona va y lo lee. Entonces vos ves a la gente mirarlo desde lejos y, en algún momento, se dan cuenta de que hay algo más, de que esas líneas no son simplemente líneas dibujadas sobre la pared y, después, se acercan. Pero se acercan demasiado, vos lo ves desde lejos y si no sabés que hay texto en las líneas decís ¿qué le está pasando a esta gente? Porque están todos como mirando las líneas de un dibujo como si estuvieran drogados. Siguiendo las líneas de un dibujo con una concentración muy grande.

LE: Corporalmente.

JM: Vos ves a la gente moviéndose en paralelo a la pared (risas). Es muy raro lo que pasa.

LE: *Doppelganger* también tiene como una idea parecida. Elevás eso al encuentro entre varios “charcos de sangre”.

JM: Lo que pasa es que el acento ahí está puesto en la reiteración de la frase. En este caso (*Doppelganger*), en dos formas simétricas; las frases funcionan como si fueran un puente. Como esas historias de dobles que aparecen mucho en las películas de David Lynch, que en un momento determinado de la película el personaje entra en un lugar oscuro y sale de otra forma. Con otra cabeza pero que en realidad sigue siendo la misma persona pero no lo es.

LE: Narrativamente todo sostiene que es la misma persona pero visualmente es distinto.

JM: Entonces para mí la frase esa funciona como un elemento aparentemente

continúa >

Próximamente

TALLER MUSEO KOSICE

www.kosice.com.ar

CULTURAS DEL GRAN CHACO

en las colecciones del Museo Etnográfico de la
Universidad de Buenos Aires
y en las fotografías de Grete Stern

Curadores: Luis Príamo
y José A. Pérez Gollán

hasta finales de mayo 2005

Av. Pedro de Mendoza 1929
(C1169AAD) Buenos Aires - Argentina

Tel -Fax (54-11) 4303 0909

nfo@proa.org - www.proa.org

mar. a vier. 12 a 19 hs - sab. y dom. 11 a 19 hs.

PROA
FUNDACION

poco importante pero es el puente entre una realidad y otra. Esa persona o ese personaje se encuentra con su doble a través de esa frase.

LE: Ahora son dos las noticias que se encuentran.

JM: Pasa que si *Charco de sangre* era un poco obsesivo, *Doppelganger* es un trabajo que es el resultado de cinco o seis años de recolectar este tipo de noticias porque requiere no sólo que dos noticias compartan una frase en común sino que tengan la misma estructura de texto. O sea, tiene más o menos la misma cantidad de palabras y, además, la frase en común está a una altura determinada del texto.

LE: Es un trabajo de investigación e ingeniería terrible.

JM: Es una locura. Yo tenía la idea en la cabeza y no sabía si se podía hacer. De repente, veía que se podía y no solamente eso sino que muchas veces lo que pasaba era que esas dos noticias tenían muchas cosas en común. Por ejemplo, eran dos noticias que compartían la frase "un macabro hallazgo". Las dos eran de bebés que habían sido arrojados a la basura. La misma cantidad de palabras y la misma frase en común pero uno era en Mar del Plata y el otro en Córdoba.

LE: ¿Qué le aporta a *Doppelganger* que sea una muestra en relación a *Charco*, que se trata sólo de una pieza?

JM: ¿Qué le aporta la reiteración?

LE: Creo que hay algo de música que está en toda tu producción. A veces eso está en el centro, a veces se corre a la estructura. Formalmente lo veo, como la idea de variación en música. Diez variaciones...

JM: ¿Música de cámara?

LE: Claro, opera de alguna manera en las pequeñas diferencias entre los trabajos. O la resonancia cuando terminás de ver y leer todos los trabajos. Pero puede que eso se pueda decir de cualquier obra, de cualquier artista. Se podría pensar a todos los trabajos en forma musical, es parte de la organicidad en las artes visuales. Igual, volviendo, hay algo de lo musical que atraviesa toda tu producción vos pones un acento ahí.

JM: Uno podría decir que todo trabajo es musical. Como todo trabajo es político. Ésa es una discusión que tuve una vez en una entrevista. Me preguntaban si había una intención política definida en mi trabajo. Y yo decía que el arte político no tenía ningún sentido porque si el arte puede producir algún cambio en la sociedad es porque el artista no tuvo intención de hacerlo. El artista hizo lo que tenía que hacer o lo que tenía ganas de hacer y una imagen que surgió de una manera totalmente inocente puede provocar algo; me parece que es la única manera porque lo otro es demasiado voluntarioso. Ella decía: "¿no pensás que todo arte es político?", sí, sí, entonces, ¿por qué hablamos de arte político?

LE: Es una redundancia.

JM: Además prefiero no hablar de qué es lo que el arte puede cambiar en la sociedad. Ninguno de nosotros puede saber lo que puede pasar con cualquiera de nuestras cosas en el tiempo. Quizás un dibujo con una intención totalmente banal puede provocar otra cosa y esto otra cosa, es decir, es imposible prever, me interesa mucho más cuando el artista no se propone eso.

LE: Muy pesado, ¿no?, casi no queda espacio para trabajar.

JM: Es como un estandarte. ¿Por qué el artista tiene que ser el que cambie al mundo? Puede que lo cambie, de hecho

acciona sobre él, pero no tiene la intención de hacerlo.

LE: La tercera pregunta era sobre tu obra y tu posición en el campo artístico nacional e internacional... ¿en qué tradición te reconocés? ¿Cuáles serían tus referentes contemporáneos? ¿Qué artistas te interesan de las generaciones anteriores y posteriores?

JM: ¿Estamos hablando sólo de Argentina?

LE: No, no sólo lo local sino también gente de afuera, gente que te haya marcado.

JM: Voy a hablar muy en general. Los artistas que más me interesan -me parece medio redundante lo que voy a decir- son los artistas para (hacia?en?) los cuales hay una aproximación formal. Que no dejen de lado esa cuestión seductora; es fundamental sino yo me aburro inmediatamente con las muestras. Me pasa bastante seguido de aburrirme.

LE: Qué horrible, que alguien se aburra en una muestra de arte, con todas las posibilidades del terreno. Puede pasar cualquier cosa, podés hacer cualquier cosa y llega alguien y se aburre. Muy triste.

JM: Yo creo que hay artistas que lo toman como una especie de programa: aburrir al espectador.

LE: A mí el único aburrimiento que me parece totalmente encantador es el de Siquier, que llega pintar por épocas cuadros muy parecidos unos a otros, aburridos de seguir. Pero lo cierto es que, lo sentimos por vos, Siquier, pero no es así, si tu meta es el aburrimiento, no lo lograrás, siguen siendo objetos estéticos trastornantes.

JM: Lo que pasa con Pablo es que uno ve un cuadro particular que tiene una es-

tructura formal complicadísima y muy atractiva. Él maneja eso más allá de que todo su trabajo sea quizás un trabajo obsesivo y carcelario. Lo que provoca en el espectador es placer.

LE: Sí, va directo ahí.

JM: Lo que decía era que me interesan los artistas que sin dejar de lado esa cuestión seductora y sensorial formal son capaces de transmitir contenido. Para mí, uno de los artistas más admirados es Cildo Meireles. Uno ve sus obras y, primero, siente que son super atractivas y, por otro lado, siempre quedan como flotando en la cabeza: son imágenes fuertísimas y siempre queda una reflexión posterior. Es realmente de los artistas que más me atraen. Está ese artista holandés que hace bastante que no veo lo que hace... Mark Manders. Thomas Schutte es otro artista que me deja absolutamente perdido. A veces veo obras de él y digo "¿cómo es posible?" "¿Cómo es que no le importa nada?" Eso es un gran valor (risas) porque conviven en él dibujos de naturalezas muertas con personajes de aluminio de cuatro metros de altura con maquetas de edificios imposibles. Y uno se pregunta qué une todo esto. Pero no me lo pregunto como diciendo "¡qué tarado!, ¿qué está haciendo?" Digo: "qué fascinante lo que hace este tipo". A mí esos artistas me gustan mucho. Después me atrae Tom Friedman, aunque de una fiebre inicial fui pasando a una especie de distanciamiento. Lo que pasa con él es la sorpresa. En muy pocas obras el efecto inicial da lugar a algo posterior. Es una especie de mago de la obsesión.

LE: Formalmente es fuertísimo.

JM: Aunque a veces algunas de sus obras sólo se basan en el título, hay una hoja en blanco y el título cuenta acerca de la cantidad de horas que él miró esa hoja.

LE: Eso es un chiste sobre el resto de su producción, ¿no? Tiene mucho humor.

JM: De los argentinos mis favoritos son Berni y De la Vega. Pero hay una obra de Grippo que me da vueltas y no hay forma, estoy seguro de que para mí es la mejor obra de arte argentino: esos prismas con porotos adentro que explotan.

LE: Ah, ¿fuiste al Malba cuando estaban por estallar?

JM: No.

LE: Creo que había una agenda y calculaban más o menos cuándo iba a ocurrir. Hubiese estado bueno ver eso. En el Malba, a las tres de la mañana esperando...

JM: Realmente esa obra tiene todo. La cuestión formal de la que hablábamos, mucha energía interior.

LE: Literal.

JM: Sí, literal (risas); son de esas obras que digo "qué envidia que me da esto". Bueno, me pasa con las obras que me gustan, me producen una envidia atroz (risas).

LE: ¡A mí también! Es terrible. Además, socialmente no es bueno.

JM: Bueno, ya estamos con la tres.

LE: ¿Querés hablar de algo más, de Matías Duville que tanto nos gusta? La pregunta era sobre artistas anteriores y posteriores. ¿O preferís pasar a la próxima?

JM: ¡No te voy a nombrar a vos, Estol! (Risas.)

LE: No, no, me pongo colorado, voy a tener que hablar de mí en tercera persona.

JM: Vamos a hablar, en general, de la generación de los 20 a los 30 años. Hay muchas de estas cosas que yo admiro

que realmente aparecen. Que es esa cuestión de un poco cagarse en todas esas etiquetas e incluso cagarse en la coherencia; ésa es otra. Y poner énfasis más que nada en hacer y producir imágenes.

LE: Pero, ¿puede haber una diferencia real con la generación anterior? ¿Te parece visible eso?

JM: Lo que estoy notando es una energía impresionante. Tengo la sensación de que la discusión se centra en lo que realmente es importante. No en esa posición de artista como el salvador.

LE: No, por favor. La última pregunta dice algo así: ¿cuáles son los agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino de los últimos diez o quince años a partir de elementos comunes tales como formatos, técnicas, medios y procesos de trabajo, temáticas, estilos, intencionalidades, sensibilidades u otros aspectos que considere relevantes? De los noventa para acá.

JM: ¿Estamos hablando de Argentina?

LE: Sí.

JM: Lo que yo siento de los '90 es lo que uno podría ver en la colección de Bruzzone, ¿no? Todo muy centrado en el C.C. Rojas, con una estética muy clara.

LE: Militante.

JM: Lo que creo es que en contraste con lo que venía pasando antes -los ochentas-, con una cosa seria y heroica de la pintura, los noventa incorporaron esa cosa más fluida y alegre, más jocosa, y realmente hubo una persona que le dio un contexto político claro. Gumier Maier armaba todo un texto para eso, era algo claro, la gente adhería a eso de alguna manera u otra, no sé si hubo algo tan claro en otro momento. Ahora me pre-

gunto si eso me interesaba a mí. No, realmente no me interesaba. Fue la década que yo aproveché para irme de acá, que empecé a hacer residencias afuera porque no me interesaba lo que veía acá. Yo voy a la colección de Bruzzone y me parece de una coherencia apabullante, yo veo el plan del C.C. Rojas y es de una coherencia increíble.

LE: Creo que no hay proyectos locales que se puedan comparar con eso.

JM: Nunca hubo tanta claridad, y como nunca la hubo uno podía fácilmente colgular con eso o no. Era todo muy claro. En mi caso, la reacción que tuve fue hacer viajes. Claro que después empezó otra cosa, empezó a aparecer el arte político impulsado por la Documenta de Kassel que realmente fue el otro extremo. El arte supuestamente comprometido políticamente, el artista como el portador de la antorcha de la humanidad y el que va a salvar al planeta de la destrucción, eso me parece deleznable.

LE: Muchas responsabilidades.

JM: Sí, absolutamente. Y lo que sigue fue muy muy distinto, empezaron a aparecer artistas que decían “yo hablo de los dramas de no sé dónde”. Lo feo de todo esto, que también se ve en bienales alrededor de todo el mundo, es que finalmente están los artistas supuestamente comprometidos pero siempre lo hacen desde sus computadoras mandando mails. ¿Imaginas una manera más desafectada de militancia que mandar un mail para decir “miren que le están pegando a esta chica en Sudáfrica”?

LE: ¡S-o-l-i-d-a-r-i-d-a-d!

JM: Solidaridad. Mandemos un email y vos ahí como un tarado ponés “reenviar”, bien, ahora me siento tranquilo. Esa forma de militancia me parece asquerosa. Realmente vomitiva.

LE: ¿Hay algo dentro de esa línea que te haya llamado la atención? ¿Una buena resolución? Tal vez algo así como arte político (para abusar de la etiqueta) formalmente dotado.

JM: Sí, sí, bueno, es un poco vieja la obra. Lo que hizo Hans Haacke en la Bienal de Venecia. No recuerdo bien cuándo fue.

LE: ¿Cómo era?

JM: Le dieron el espacio del pabellón de Alemania en Venecia y él entró y rompió todo el piso con una masa y quedó todo así. Las baldosas todas rotas y arriba decía “Alemania”. Formalmente era fuer-tísimo. Sin ir más lejos, una obra que entraría bien en esa línea era la de Grippo de la que hablamos.

LE: Sí, totalmente, estaba pensando en eso. ¿Se te ocurre algún otro criterio para armar lineamientos dentro del arte local? Porque el C.C. Rojas y el “arte político duro” son lineamientos que vienen desde afuera. Se le ocurrieron a otros.

JM: Mmm... no, no se me ocurre nada. Me doy cuenta de que no soy curador (risas). ¿Terminamos con esa frase?

LE: Sí, sí, no estoy tan seguro de eso, igual.

Lo colosal hoy: de una deidad inmortal a una silueta hueca

Hernán Marina

1.

Como obra que me represente me gustaría referirme al *Coloso* del Malba. No sé si es especialmente más representativa que el resto, pero supongo que me planteó en su desarrollo muchas de las cuestiones vinculadas a los temas o ítems de la pregunta (relación con el tiempo y el espacio, dudas, problemas, temas relativos a la forma de exhibición, en cuanto al proceso de producción, etc.). Hacer algo que resultara visible en una arquitectura tan pregnante, pero que a la vez “interviniera” el espacio sin obturarlo, me pareció como proyecto un desafío altamente interesante y una propuesta muy poco común en nuestro medio, donde los recursos y facilidades para encarar un proyecto de esta envergadura no abundan. En este sentido, el desarrollo de esta intervención implicó la conformación de un equipo de trabajo conformado por arquitectos, diseñadores industriales, montajistas, artesanos de herrería, pintores, personal especializado en cartelerías pesadas en altura y proyectistas. También implicó el aprendizaje de temas proyectuales y de estructuras, de características de los materiales, el desarrollo de habilidades de negociaciones con la institución y con proveedores que a su vez tercerizaron tareas. En resumen, un esfuerzo que implicó a muchísimos actores en rubros muy diversos y cuya gestión fue una experiencia realmente enriquecedora, y para mí una situación absolutamente novedosa en el campo artístico, en el cual estaba acostumbrado a trabajar en forma relativamente autónoma, con uno o dos proveedores o asistentes, dependiendo de la obra de la cual se tratase.

Respecto de la obra en sí, la elección de la figura del gimnasta esforzado en el momento de máxima tensión atravesando la planta del museo como un puente me pareció idónea por varios motivos. Por un lado, el ejercicio de la flexión de brazos es de los que requiere de una mayor cantidad de grupos musculares trabajando en forma simultánea. Me interesaba esta idea de esfuerzo y fortaleza, resaltada además por la escala monumental de la figura, de diez metros de base y seis de alto. Sin embargo, dada su ubicación, al borde del precipicio, la distensión de este personaje provocaría su derrumbe al vacío. Esta tensión ambigua entre fortaleza y fragilidad me pareció también interesante y se relaciona con el siguiente punto, que es el de la idea de “coloso” y su doble acepción en relación a la escala por un lado y a la representación de lo divino por el otro, que es de donde proviene su nombre original (kolossos). En este sentido, me pareció interesante el reemplazo de una deidad inmortal en posición triunfante, característica de los “kolossoi” originales, por la silueta hueca de un gimnasta ensimismado, anónimo y recostado. Por último, otro aspecto de esta obra que al menos personalmente me resultó enriquecedor es que me condujo hacia líneas de investigación sobre la cultura griega por un lado, hasta a problematizar discusiones estéticas acerca de “lo colosal” en el arte por el otro: desde Kant, quien veía en lo “colosal” a lo casi imposible de ser representado hasta Derrida, quien retomando a Kant y a Hegel se pregunta si lo colosal en el arte es posible hoy.

2.

Honestamente, rechazo absolutamente cualquier sugerencia sobre cómo leer mi

obra. Tampoco le demando nada en espacial al observador. Tengo ideas o conceptos que me interesan y que creo que son relevantes y que se repiten en mi trabajo, pero que no sé si son legibles para tal o cual observador.

3.

Hay distintos movimientos artísticos o tradiciones en los cuales me siento representado, y que tal vez no tienen demasiada relación entre sí. Dentro del siglo XX, me interesan desde la pintura metafísica italiana hasta el arte conceptual y el minimalismo, pasando por las pinturas de Edward Hopper o las fotos de Philip Lorca di Corcia. También siento un profundo interés por Andy Warhol, artista que en ciertos círculos a veces siento que queda mal citar, y cuya tradición es reivindicada principalmente por el diseño como un mero creador del recurso gráfico de la reproducción de la imagen fotográfica. Creo que su valor como artista va mucho más allá de eso, y que cuestiones que planteó sobre visiones de la sociedad y sobre cómo la sociedad se representa a sí misma tienen muchísima profundidad y relevancia, además de su capacidad de generar obra con distintos medios y recursos siendo coherente con su manera de percibir la realidad.

Dentro del panorama nacional, creo que cada uno en su tradición, Berni y Fontana son hitos en los cuales uno no puede sentir algún anclaje, más allá de un mayor o menor interés por uno u otro. Más adelante, creo que el movimiento de arte y medios en los sesenta, o la preocupación de integrar arte y vida de esa década son cuestiones interesantes y vigentes hoy. Más adelante, me interesa mucho la obra de Ferrari sobre las plantas arquitectónicas de oficinas y ese entorno alienante. También me interesaron mucho los trabajos de Porter con muñecos sobre espacios blancos o las fotografías en fondo de color, y su capacidad para generar una obra de alta sensibilidad

y emotividad partiendo de los recursos supuestamente intelectuales del arte conceptual ligado a la problemática de lo representacional.

Con respecto a los referentes contemporáneos, siento que se puede mezclar demasiado lo personal en la evaluación.

4.

Creo que hablar de muestras u obras muy cercanas en el tiempo es difícil ya que se corre el riesgo de mezclar lo personal con la evaluación.

De todos modos, puedo citar, como muestras que para mí fueron significativas, a la retrospectiva de De la Vega en el Malba, que permitió ver el recorrido creativo de un artista muy interesante y no tan conocido en toda su dimensión, la muestra en el Mamba de León Ferrari sobre las oficinas y plantas de arquitectura, o el video *For You* de Liliana Porter, donde lo representacional creo da cada vez más lugar a la reflexión sobre lo personal, a través de la metáfora representada por los muñecos en distintas situaciones. También me parecen muy interesantes toda una serie de trabajos de Guillermo Kuitca, algunos de los cuales se vieron en su muestra del Malba del año pasado. Son cuadros y dibujos sobre la soledad en espacios urbanos como instituciones médicas, gimnasios, oficinas, *glory holes* o cabinas de intercambio sexual, que no son justamente sus obras más conocidas.

5.

Creo que es un tema bastante discutido el del Arte Light vs. Arte Político, muy bien graficado por la frase "Rosa Light vs. Rosa Luxemburgo" ideada por Jacoby. Me parece ya claro y hasta obvio identificar un movimiento vinculado al C.C. Rojas, que con fisuras y contradicciones internas, planteó un anclaje con las vanguardias y la abstracción geométrica de los cuarenta desde un lugar lúdico y original. Si bien no todo el conjunto que surgió de ese movimiento estuvo consti-

tuido por pintores abstractos (Pombo, Schiavi), creo que se puede observar una cierta dominancia en la paleta cromática, en la materialidad, y en toda una serie de variables que no me interesa mucho desarrollar ahora.

Culminado el auge de ese período, una contracorriente pareció emerger en forma virulenta, y fue entonces cuando se plantearon todos esos debates y mesas redondas sobre el Arte Light vs. Arte Político, que durante el 2002 (justo después del estallido de la crisis de diciembre de 2001) fueron la dominante en la discusión de la escena artística local. Junto con las charlas y debates, se multiplicaron muestras en las que cada institución y curador quería mostrar su “aggiornamento” ante la nueva agenda. Fue entonces que el pecado de la cita a lo político pasó a ser virtud, y de esta manera el peluche fue reemplazado por el cartón corrugado, el polvo de brillantina por la pólvora (operación que fue saludada por una encumbrada columnista del “gran diario argentino”), y la *Navidad en Francisco Solano* de Pombo fue desplazada por festejos de cumpleaños de chicos de la calle organizados por artistas que muy poco tiempo antes hacían fotos de su simpático perrito en alguna residencia europea o hacían videos de origamis en papel. “Colectivos” de coleccionistas, curadores, chicos carenciados y artistas llamados graciosamente con su nombre de pila aparecieron encarando acciones sociales de cuya continuidad no tenemos noticia, las cuales fueron fotografiadas

para ser mostradas en un local de la calle Arenales. En algunos casos alguien llegó a decretar la “muerte de la ironía” y su reemplazo por esta vía de acción, que también incluyó solidaridad con tomas de fábricas, desarrollo de cooperativas entre artísticas y proletarias, etcétera. En muy pocos años, la manía de nuestro medio nos trasladó de la dominancia del *Light Art* a la del “Porong Art” (arte por O.N.G.). Es probable que el paso del tiempo nos conduzca a una situación de mayor equilibrio, o que surja una nueva corriente que no sé por dónde pasará.

Otra “tendencia” que ha florecido en los últimos años es el auge de los llamados “nuevos medios”. Más allá de cierta presencia tardía de la fotografía, el arte digital y el video en el circuito del arte contemporáneo local (en los noventa no eran medios demasiado “legitimados” o usados por los artistas que quedaron posicionados como representativos de ese momento), ahora lo que se ve, por el contrario, es cierta explosión hacia el infinito de los llamados *new media*. Seminarios y *workshops* de arte interactivo, *net art*, *hypermedia*, inteligencia artificial, realidad virtual, interfases electrónicas y trabajos con sensores a través de los cuales el espectador afecta el desarrollo de la obra proliferan en distintos espacios e instituciones. Mucho de lo que se ha visto en este sentido hasta ahora son reflexiones del medio sobre el medio mismo. Queda por ver si en algún momento surge alguna obra de interés de este tipo en la escena local.

Hasta sentir una fiebre de la mente

Diego Melero

1.

La obra que me representa no es una

sola, es un período que comienza en 1999 hasta hoy. Consiste en un conjunto de ideas que luego serán pintadas,

continúa >

fotografía



fork es un estudio fotográfico a cargo de fotógrafos y artistas plásticos. Nos especializamos en fotografía digital de obra en dos y tres dimensiones.

_ fotografía-fotomontaje
_ catálogos impresos y digitales
_ diseño de sitios web para artistas
_ presentaciones en powerpoint
_ invitaciones-flyers

<fork>
fotografía, postproducción y diseño

fork

(054 11) 4867.5538
fork.studio@gmail.com

Charlie Espartaco en Arcimboldo

del 2 al 28 de Mayo

“esttico provisorio”

Libro de artista - Instalación

__ Viste Pa que hay gente que no recibe ramona semanal...
__ Ay s Bautista, no entiendo como se pierden los openings, las becas, la agenda semanal, los links y los talleres... ¡Es culsima!
__ Pasa que se creen que tienen que pagar y jajaja no cuesta ni un cobre.
__ Yo la suscribí a madre y no para de agradecerme porque encontr varias amigas del Northlands que estn exponiendo...
__ Viste que Maca se arregl con Augusto en la vernissage de Berni con perdón de la redundancia...

No te pierdas.

Recibí ramonasemanal

en tu compu.

Ni un cobre.

Mand un correo electrónico a
ramonasemanal@ramona.org.ar
y ya!

según la intención, y los temas puede haber algo pintado previamente o en el momento; el segundo caso es el que me permite pintar en público y me siento como pez en le agua. Los materiales son las biromes con las que subrayo y marco todo lo que leo en libros, artículos de diarios, fotocopias -hasta sentir una fiebre de la mente- y luego es el pasaje a la dimensión del plano bidimensional que me genera un placer y alivio, en el que comienzo usando grafitos, tizas, y pintura que la disemino con trapos, palos, cucharas, espátulas, manos, o la tiro a lo "action painting" sobre mi soporte preferido que es el papel. No me gusta la formalidad preocupante de los espacios de arte, detesto el montaje como problema; hay que simplificar por un problema de la división social del trabajo y de costos; en realidad es una relación anti-industrial en sus efectos, pues las causas que justifican gastos y obras complejas no se me aparecen representadas.

2.
Básicamente ninguna.

3.
Mis referentes más carnales son pictóricos a lo largo de toda la historia del arte; pienso en las imágenes abstractas de la cueva de Lascaux, Fantin La Tour, las atmósferas de Corot, los campesinos de Millet, los futuristas italianos, la *Mujer bajando las escaleras* de Duchamp, los retratos de Max Beckmann, los expresionistas abstractos norteamericanos - todos-, Tàpies, los pintores alemanes de la nueva imagen de los '80, etc. Con respecto a la Argentina cada vez me gusta más ver los cuadros de Sívori, Victorica y de Luis Frangella. Para concluir la fuerza

conceptual de Roman Opalka -inolvidable *Reencontre par séparation*- y la materialidad de Anselm Kiefer.

4.
Recuerdo las muestras de Liliana Maresca del Casal de Catalunya, *Maresca se vende*, en 1993: síntesis de concepto y expresión; también la instalación de Liliana en el C.C. Recoleta con los cajones del cementerio.

5.
Los agrupamientos que percibo coinciden con cambios en la relación del sistema social con el sistema del arte a partir de la "transición colectiva" de los artistas en 1998, cuando se cae en un vacío de sentido. El resultado es muy positivo a partir de este punto. Hay una diversidad en los roles del sistema de arte revolucionado por los artistas y no por los críticos o las instituciones que legitiman al "art system". Los artistas son curadores, cada vez escriben más sobre muestras y dan clase sobre cuestiones teóricas, sin dejar las prácticas. Hay un antecedente para apuntar los cambios en la historia reciente que es el rol de Gumier Maier en el C.C. Rojas desde fines de los '80, que inaugura todo un proceso nuevo en el artista-curador; luego la aparición en 1999 de Belleza y Felicidad con Fernanda Laguna al frente, de la revista ramona en el 2000 y como gestión pública la de curador-artista de Marcelo de la Fuente en "La Casona de los Olivera" -a partir de mediados de 2000-. Los estilos de los artistas se diversificaron, apareciendo una pérdida al miedo de mostrar lo que antes parecía un trabajo de entrecasa; y eso sucede con todas la técnicas.



El sonido algunos lo escuchan y otros no

Eduardo Navarro

1.

La obra que me gustaría que me represente es una obra que realicé el año pasado en los lagos de Palermo; ésta consistía en una pirámide de madera de seis metros de altura en donde adentro había un espacio destinado para que aquellas personas que creen en los ovnis puedan convocarlos desde un lugar místico en la ciudad. La pirámide estaba alineada con las estrellas y la experiencia se realizó durante la noche, el día que comienza el verano (fueron más personas de las que creía que irían), adentro había un micrófono grabando todos los sonidos que durante la invocación sucedieran. La experiencia fue interesante, el sonido que se grabó ese día algunos lo escuchan y otros no, y esto sucede siempre que muestro el casete a alguien.

2.

Me gustaría que mi obra pueda ser vista desde un lugar más llano y desprejuiciado, mi espectador ideal sería aquel que posee algo de espiritualidad y se aproxima a todo de la misma manera (sin sacar distintas herramientas o posturas según lo que esté viendo o haciendo).

3.

La verdad todavía soy joven y no conozco muchos artistas; creo que me interesan mucho los artistas que son músicos, no sé exactamente en qué disciplina artística me encuentro pero me imagino que es aquella en la que estamos todos.

4.

Hace poco fui a ver un recital de música experimental en donde había un chico y una chica, él le introducía a ella un micrófono en la vagina, luego él comenzaba a jugar con los pocos o casi inexistentes sonidos que salían de ella al pasarlos por una consola. La verdad, me impresionó muchísimo, luego de 10 ó 20 minutos (no tengo idea de cuánto tiempo pasó), él la tapó a ella con una sábana y el recital terminó. Para mí fue algo que voy a recordar para siempre en todo sentido.

5.

No encuentro tendencias por ningún lado. La única que percibo últimamente es la competencia y la discusión pajera, en la que siempre se tiende a destruir a un artista. Parece que todo tiende a auto-destruirse en la Argentina. No conozco los otros países.

Desarrollar la violencia del corte de atmósferas pictóricas

Luis Felipe Noé

1.

Elijo hablar de *Mambo* (técnica mixta sobre tela y madera, 190 x 192 cm.), cuadro

pintado en 1962 en el departamento que compartíamos (yo, Nora mi esposa y mi hija Paula que tenía entonces dos años) con Jorge de la Vega en Issy les Moulineaux, en las afueras de París. Sobre



ella he escrito lo siguiente en un testimonio sobre mi vida artística, aún inédito: "Recuerdo cuando una noche insomne me puse a pintar y al día siguiente lo sorprendí a Jorge mostrándole un cuadro repartido en dos telas con sus respectivos bastidores (un díptico), pero uno de ellos dado vuelta. En la parte superior, planteada en grises, había sugerido una gran cabezota de mujer, como de comparsa, y en la inferior se hallaba el bastidor invertido: sobre la estructura de madera había puesto un recorte de papel (luego montado sobre una madera cortada según la silueta), en la cual, con fuertes colores, aludía a un cuerpo enanoide de mujer. En esta parte inferior figuraba, como usualmente en el revés de los cuadros, el título de la obra -*Mambo*- más la aclaración *París 1962* y mi firma. Jorge, quien siempre apoyó mi obra, sin embargo exclamó: '¡Al fin hacés algo que vale la pena!' ¿Qué significaba ello en su boca, dado que desde mi primera exposición me había realmente estimulado? Reconocer que había logrado un planteo nuevo, al menos para mí. Era la primera vez que hacía un cuadro dividido, o sea, que desafiaba abiertamente la unidad. A partir de entonces comencé a decir: 'Basta que uno le dé sentido a la asociación para que dos sean uno'. En consecuencia, sin renegar de la pintura, comencé a descubrir a Duchamp. De sus *ready made* prefería aquellos que asociaban dos cosas diferentes: por ejemplo, una rueda de bicicleta sobre un banquillo. Pero a mí me interesaba en especial desarrollar la violencia del corte de atmósferas pictóricas, no de objetos. Empecé hablar de 'cuadro dividido' y más tarde de 'visión quebrada'. Con anterioridad cuando me decían que mis obras hechas a partir de la mancha carecían de estructura, yo solía dar vuelta el cuadro y, señalando el bastidor, decía: 'aquí está la estructura'. Esta ironía del derecho y el revés se convertía en el *Mambo* en una sola evidencia. Con los años leí un artículo de Mariano

Etkin -en el diario *Clarín* del 2 de octubre de 1994- sobre el *Mambo* en tanto música y sobre su creador Pérez Prado, en el que dice algo que me sirvió para entender por qué yo bauticé de esta manera esa obra. Sostiene que las transiciones prácticamente no existen en la música de Pérez Prado y que su efecto de yuxtaposición 'tiene que ver con Stravinsky, pero también con Stan Kenton: continuidad por adyacencia, más que por analogía'. Esto último, creo, fue la clave de mi afinidad intuitiva con el *Mambo* de Pérez Prado.

Pero por cierto mi *Mambo* no era una obra fácil de digerir. Por esos días se realizó una gran muestra organizada por Germaine Derbecq, esposa de Curatella Manes, el iniciador de la escultura moderna en nuestro país. Germaine había sido entre 1959 y 1961 la *curadora* -como se dice ahora- en la Galería Lirloy de Buenos Aires de muchas exposiciones de artistas de la nueva generación, a quienes apoyó entusiastamente, también, como crítica del diario francés en nuestra ciudad (*Le Quotidien*). Ella (asimismo excelente pintora de un gran lirismo geométrico) había concebido esa muestra parisina en la Galerie Creuze (Salón Balzac) con el nombre *Curatella Manes y treinta artistas argentinos* de la nueva generación. La mayoría de ellos pertenecían a la *Recherche Visuelle*. Yo estaba presente con tres pinturas: *la obra en cuestión*, *La Última Cena*, y otro cuadro más: *Ensayo sobre la incongruencia del cuerpo místico*. Recuerdo que, mientras colgábamos nuestras obras un artista próximo al surrealismo se me acercó y me dijo respecto al *Mambo*: 'Yo no vengo a hablarte en nombre de los expositores sino sólo en el mío propio, pero creo que por respeto a la seriedad de la muestra no deberías exponer esa obra'. Por supuesto que la expuse. Pero, por cierto también, Jorge y Greco eran de los pocos que me sostenían a este respecto."

Este cuadro estuvo expuesto ese mismo

año en Buenos Aires en la muestra que a nuestro regreso realizamos Deira, Macció, de la Vega y yo, en la Galería Bonino. La última vez que pudo verse en nuestra ciudad fue en ocasión de la exposición retrospectiva de Jorge de la Vega en el Malba (2003), ya que su curadora, Mercedes Casanegra, creyó conveniente exhibirla porque entendió que era un ejemplo de la “ruptura de estructura”.

2.

Que la miren. Si se detienen a mirarla ya es suficiente. Cada uno interpreta lo que quiere. No puedo dar consejos al respecto. Las obras no van acompañadas de un “modo de empleo”.

3.

He participado entre 1961 y 1965 en un grupo con Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció que no tenía más denominación que nuestros propios nombres, pero su primera muestra en 1961 sí tuvo un título, *Otra figuración*. Al año siguiente el crítico francés Michel Ragon comenzó hablar de Nueva Figuración y entonces así nos llamaron, pero, por cierto, que esa denominación nunca me gustó. Si alguien merece ese término es Picasso. Por otra parte, no me interesa que me vinculen con otras “nuevas figuraciones” que no son otra cosa que agrupaciones de nuevos figurativos. Yo creo que lo propio de nuestro grupo no fue retornar a la figuración sino aunar lo figurativo con lo abstracto, más aun, pienso que la pintura es fundamentalmente abstracta porque sus elementos lo son (línea, espacio, color), lo que es figurativo es el mundo que nos rodea y nosotros mismos. La pintura surge del diálogo entre la naturaleza y la naturaleza propia del lenguaje pictórico. En ello no hay ninguna originalidad en el ploteo neofigurativo. Simplemente lo quiso poner en evidencia, sin ningún prejuicio, permitiéndose todas las libertades. Hablar ahora de nueva figuración tampoco tiene sentido por la simple razón que

prácticamente todos los artistas de una manera u otra lo son, pero a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta cuando figurativos y abstractos se enfrentaban como Montescos y Capuletos, sí tenía sentido. Participé en una etapa de “superación” (en el sentido dialéctico del término) de esa absurda oposición. ¿Cuáles eran mis referentes contemporáneos en ese momento? ¿Goya no es contemporáneo? ¿Grünewald y El Greco también? Bueno... En ese momento me gustaba mucho Dubuffet, pero también Duchamp por extremar planteos. A otros de mi grupo les atraía Bacon. Yo lo respetaba mucho, naturalmente, pero nunca lo sentí un referente, lo sentía demasiado figurativo. Creo, además, que un artista debe tener ejemplos pero no referentes. El único referente que debe tener un artista es el más allá de su obra.

Si la pregunta se refiere a artistas contemporáneos actuales en el terreno internacional, diría que después del fallecimiento de Matta el artista vivo que más aprecio es Kiefer.

Quiero aclarar que la lista de pintores del pasado que admiro es tan extensa que lo resumo en uno solo: Rembrandt, pero... Klee me gusta cada día más. ¡Ah! ¿Y Hokusai?

4.

Me interesaron mucho las muestras retrospectivas que se hicieron de Jorge de la Vega, León Ferrari, Roberto Aizenberg, Alberto Heredia, Roberto Elía. Se leía en todas ellas una coherencia interior más allá de las distintas etapas y me parecieron de gran calidad. Además de muy bien concebidas y montadas como muestras. Pero hay muchas otras que me parecieron ejemplares teniendo en cuenta, en particular, las dificultades que se presentaban para hacerlas, como por ejemplo, las de Federico Peralta Ramos y la de Azaro.

5.

Zapatero a tus zapatos. Esta es una pre-

gunta para críticos e historiadores.

Un ser-espacio inabarcable oculto en un espejo empañado

Oligatega Numeric

1.

Nosotros elegimos la obra *El enorme*, realizada en el mes de febrero en el Festival Verano Porteño de la Fundación Konex. La obra consistía en una habitación cerrada llena de humo que sólo podía ser observada desde el exterior a través de dos ventanas de diferentes tamaños. Una superior de 2 x 1,50 metros y una inferior de 50 x 40 cm., al ras del piso. En el centro de la habitación había una escultura iluminada desde atrás con dos focos, creando un efecto de contraluz, recortando la figura. A nivel del piso había objetos mucho más pequeños que la escultura central: una máquina de humo casera (calentador, jarrito con jabón de glicerina), ramas, una mochila, plástico transparente, cables, telas, tanzas, pequeñas cajas, papel de aluminio, una canilla, hilos, una habitación. Todas estas cosas ocultas tras una cortina de humo. Durante el tiempo que duró la muestra debimos llenar la habitación de humo cada día, que con las horas decantaba. Eso hizo que la instalación transitara diferentes estados, y que a su vez el espacio sea percibido variablemente.

A partir de la invitación que recibimos para trabajar en esta muestra surgió la idea de realizar una obra que partiera de una certeza común. Dejamos la materialidad para un momento posterior, comenzando por el intento de un diálogo que no hiciera alusión directa a la obra, tratando de revelar los sistemas de nuestra comunicación grupal. Para esto desarrollamos distintos métodos de abordaje: orales, escritos, electrónicos y

cibernéticos. Toda esta etapa de desarrollo culminó con la realización de un Chat a través de Internet, donde cada uno de nosotros tenía el mismo apodo, Mobo6. Esto permitió fundir nuestras voces en un texto único consiguiendo la certeza común. Una fantasía ciberpunk no estilizada.

A partir de allí surgió el humo, el nombre, la instalación. Un ser-espacio inabarcable, inasible oculto en una nube de jabón, un espejo empañado.

2.

Una constante de nuestras obras es la intención de generar un foco de atención sobre un diálogo.

Las obras son el resultado de técnicas específicas de trabajo colectivo desarrolladas para cada oportunidad. Ofrecemos un punto de observación o aproximación a la obra, generando un acceso sugerido a la imagen mediante restricciones espaciales, visuales, sonoras. Como en un tren fantasma donde el recorrido oculta los mecanismos que lo hacen funcionar.

3.

El movimiento dadaísta en Cabaret Voltaire, Fluxus, Andy Warhol con la Factory y el Instituto Di Tella en Argentina experimentaban en producciones colectivas e intercambio entre distintos medios, incluyendo tecnologías en desarrollo.

La estética y ficción ciberpunk, William Gibson y el *Neuromante*. La libertad de la información en las redes y las inteligencias artificiales. La posibilidad que da la narrativa del cine de crear un tiempo.

continúa >



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

4759-3528

4759-3537

Psicoanálisis

Del malestar y los avatares de la angustia al singular sendero del deseo y su causa...

Lic. Gabriel Roel
4952-2394 / 15 51575211
gabrieloroel@yahoo.fr

Estudio Jurídico

Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.)
Master En Mercado De Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura)
Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos,
Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

Preferentemente: a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general.

Absoluta reserva

En Buenos Aires:

Lavalle 1438, P.B. "3" (C1048AAJ)

Tel.: 4372-9204

Radiomensaje 24 hs.: 4678-8357

En Punta del Este, Uruguay:

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)Tel.:

00598-42.2.23108/4.45671

E- mail: gerardoterrel@uol.com.ar

Cortar un marco de un escenario. *La Zona* y *Solaris* de Tarkovsky; la forma narrativa de *El camino de los sueños* de David Lynch; Terry Gilliam, *Alphaville* de Godard; Cronenberg; *2001* de Kubrick. El recorte del punto de vista a través de una cámara de *Darkroom*, de Roberto Jacoby. El modus operandi de Diego Bianchi en *Daños*. El manejo e interacción entre materiales de Leo Estol. La manufactura y las tecnologías caseras de Eduardo Navarro. El manejo de la información de Knowbotic research. Jason Rhoades y su afamado scater style. Pierrick Sorin. El punk.

4.

Un cuarto oscuro con actores de cabezas esféricas -que sólo podía ser visto por un visitante a la vez, a través de una cámara con nightshot. *Dark Room* de Roberto Jacoby en Belleza y Felicidad. Figuras e imágenes religiosas sabiamente blasfemadas. Infiernos e Idolatrías de León Ferrari en el ICI. Múltiples representaciones de un mismo artista. *Todo lo que no sé hacer* de Flavia Da Rin en Ruth Benzacar. La performance de Gordín en la puerta del ICI y su forma de bailar.

5.

I. Los proyectos en red y trabajo en

grupo, proyectos comunitarios autogestionados.

II. Las fiestas-eventos.

III. El regreso constante de pintura. El retro en general, el retro a corto plazo.

IV. Proliferación de la clínica de obra.

V. Los pines.

VI. Afortunadamente abandonada, la tendencia del videoarte con agua.

VII. Las muestras rejunte de artistas jóvenes.

VIII. Fotos enormes de aburridas fachadas de edificios.

IX. La palabra "urbano".

X. Discursos antiglobalización e imágenes de la policía golpeando a alguien.

XI. Cumbia experimental europea.

XII. Arte en la calle / Stencil.

XIII. Aparición de gran cantidad de géneros muy específicos y diferenciados en el arte.

XIV. El uso de *loops*.

XV. Un paquete cool de consumo que contiene arte, diseño, moda, música electrónica, éxtasis, objetos tecnológicos personales y restobares.

XVI. Arte feo.

XVII. Arte Flashero.

XVIII. Arte vectorial.

XIX. La tecnovilla.

XX. Chicas tortugueta. Arte Tim Burton.

XXI. Arte aburrido.

XXII. Arte divertido.

Caerse, morir, querer estar más arriba, etc...

Liliana Porter

1.

For You/ Para Usted es mi primer video. Es un corto que dura 16 minutos hecho durante el año 1998. Esta obra es una consecuencia directa de mi experiencia con la fotografía (cibacromos). Me interesaba en ese momento la posibilidad de

incluir movimiento y la de controlar el tiempo durante el cual le muestro la imagen al espectador.

Como la película estaba concebida en fragmentos, hice una lista de estos fragmentos, describiendo todos los detalles de cada toma en un cuaderno. Mi amigo Juan Mandelbaum, que tiene una productora, me ayudó en todos los aspectos

técnicos: armó el grupo de trabajo y filmamos la película (en 16 mm) en dos días. Estábamos en Boston, en el estudio de otro amigo, y casi toda la película se filmó sobre una mesa que tenía un papel blanco de fondo. Salvo la esporádica aparición de un brazo, una mano o unos pies humanos, el resto de los “actores” eran todos juguetes, objetos o figurines inanimados.

Luego vino la etapa de la edición. En el estudio con el editor fuimos armando los diferentes fragmentos. El material filmado tenía una duración de 1 hora y 1/2. Después de la edición y las subsiguientes revisiones, se concretó en 16 minutos. Una experiencia maravillosa fue la inclusión del sonido. En Nueva York conocí a Sylvia Meyer, uruguaya, quien, video en mano, se hizo cargo de traerme la primera propuesta musical. Desde allí, entendí cómo trabajar en eso, las correcciones y las sugerencias, y con Sylvia fuimos afinando la música y todo ese proceso fue de mucho placer y muy divertido. Luego vino la etapa de rearmar el orden de los fragmentos, especificar los títulos, el texto con el que comienza la película que fue tomado del libro de *Las mil y una noches* y que crea un espacio previo a la introducción de las imágenes, un espacio que anticipa una forma de pensar, aquélla que es posible en el lenguaje de un cuento.

En esta obra aparecen todos mis temas, esos diálogos entre personajes disímiles, la idea absurda de ilustrar la “perfección” con un monito a cuerda que recorre un círculo, referencias a situaciones políticas, amorosas o simplemente a situaciones comunes: caerse, morir, querer estar más arriba, etc.

Pienso que el tema detrás de estas puestas en escena tiene que ver con la conciencia de nuestros límites, con la incapacidad de entender y también con nuestra voluntad de suplantar aquella carencia con una alternativa imaginaria. En este proceso es que se involucra el humor -la conciencia de sí mismo-, la

compasión, la piedad.

2.

Un poco está involucrado en las respuestas anteriores. Pero de todas formas, algo que para mí es muy importante es que yo no busco expresar un pensamiento sino generarlo, es decir, que haya un espacio entre lo que estoy planeando y lo que necesita percibir o re-crear el lector.

Creo que no es nada difícil leer mi obra. O por lo menos me gustaría que así fuera. Esa es la intención cuando trabajo.

3.

Mi juventud fue el tiempo de la eclosión del arte conceptual, por lo tanto me identifiqué con ese período y de alguna forma también desde la perspectiva del presente con los artistas post conceptuales. Entre los muchos que me interesan podría nombrar a: Giorgio Morandi, Roy Lichtenstein, Cy Twombly, Tony Cragg, Louise Lawler, Janet Cardiff, Richard Prince, Arturo Herrera, Francis Alÿs, Xu Bing, Yoshitomo Nara.

4.

Como vivo en el extranjero, no vi muchas exposiciones “en vivo” en Argentina. Sin embargo, a juzgar por las obras que he visto en mis viajes o en Ferias de Arte, en catálogos, libros u otros medios, puedo citar algunas que en diferentes épocas vi y me interesaron.

Por ejemplo las de Cristina Pfiffer, Norberto Gómez y Pablo Siquier. Obras reveladoras de un aspecto nuestro, argentino, un poco siniestro. Los tres artistas son muy diferentes, especialmente Siquier. Puede que lo que yo perciba en su obra no tenga nada que ver con sus intenciones, pero a mí me parece muy interesante que esas especulaciones geométricas que hace Pablo disparen dentro de mí asociaciones con cierto espíritu nacional argentino. Es un trabajo que parece diametralmente opuesto al de Gómez, y sin embargo los dos tocan esa

cosa fachistoide que también nos define. Toda obra tiene un contexto ideal para ser leída, yo creo que la de Siquier, cuando es Argentina, es siniestra y en otro contexto puede pasar por un adorno. Siempre me interesaron esas coincidencias y dualidades de la percepción. Por eso los agrupo también con Pfiffer. La crudeza de Gómez (estoy pensando en los chinchulines y en los ornamentos arquitectónicos, no conozco la obra más reciente), se junta con la perfección, y el distanciamiento formal que establece Pfiffer. Los tres me parecen inteligentes y provocadores. Por otro lado me gusta mucho Macchi, que es un poeta. Como tal, arma esas obras-cosas llenas de sensibilidad y con un perfil un poquito amargo.

Hay muchos artistas que me interesan, podría hablar también de los teatros deshaciéndose de Kuitca. Unas pequeñas obras sobre papel muy efectivas que vi hace poco en España.

5.

Realmente, al no vivir en Argentina, no tengo la suficiente información ni conocimiento para contestar bien esta pregunta. Percibo, sí, que las nuevas generaciones circulan más fluidamente a nivel "global". Eso define un poco su sensibilidad, sin embargo, lo que antes pudo ser visto como una aceptación incuestionable del concepto de universalidad hoy es un manejo más complejo, más crítico, y menos subordinado.

¡Hermetismo y gratuidad!

Alfredo Prior

1.

Decididamente: *Dante en Fuerte Apache* (mi próxima performance).

2.

¡Hermetismo y gratuidad! Que en el coro no sobresalga el ventrílocuo.

3.

¿Qué artistas me interesan de las generaciones anteriores y "posteriores"? Sin dudarlo: ¡Un Santoro! ¡¡Dos Suárez!! ¡¡¡Tres Machachuz!!!

4.

Todas las de Roberto Jacoby (especialmente las de Roberto Jacoby). De Roberto podría escribirse con justicia atentando a los rigores de la Ley: Una alegría

que inunda a la ligera sorpresa sin llegar nunca a las inopinadas gallinas del susto.

5.

En el arte argentino de los últimos 15 años se perciben siete tendencias relevantes. A saber:

I. Hernia: expresionismo informaloide (hei - hei - rock and roll).

II. Punto guacho en casa F.O.A. (vertiente telúrica en clave de chacarera y boleadoras).

III. Berni: Benítez en retaguardia no incommoda.

IV. Gutiérrez: Almíbar: no hay mejor píldora que la que se deja torar.

V. Pink Art (el píloro de la felicidad).

VI. Artenchufe (ArTech).

VII. Cualquierismo: lo último de lo último. Tu puedes hacerlo, después hablamos.

Aburridas vernissages y peldaños próximos

Alejandro Ros

1.

Agencia de viajes: djji + Leo García + Gustavo Lamas + Dany Nijensohn tocando música para un grupo de gente recostada en el piso durante dos horas, en museos, parques, jardines, discotecas.

2.

La mejor manera de percibirla es acostado, drogado y en silencio.

3.

Referentes pero no para la obra: Marcel

Duchamp, David Lynch, Tom Friedman, João Gilberto, Eric Satie, Saint-Etienne, Kubrick, Muller Brockmann, Madonna, Caravaggio, Paul Delaroche, mi madre profesora de danzas clásicas, Pet Shop Boys, Olafur Eliasson, Buda, Paul Rand, etc.

4.

Belleza y felicidad, C.C. Rojas, la calle y las discotecas en los '90s.

5.

Vernissages aburridas donde nadie mira la obra sino dónde está el próximo peldaño.

Un espacio íntimo donde se revela la parte constructiva

Cristina Schiavi

1.

Una obra que me interesa particularmente es *La toma*, realizada en el Malba en 2003, y que pertenece a una serie que denominé Construcciones (a partir del 2001).

Surgió de una visita al Museo la idea de apropiarme de un espacio, y el ascensor me pareció que reunía no sólo la condición de espacio a apropiarse sino también de objeto. El ascensor es el eje vertical de Malba, que une los diferentes niveles, al mismo tiempo que es la mirilla por donde se revaloriza el espacio museo. La construcción de cartón lo envuelve como un parásito, aprovechándolo como estructura, anula su función panorámica y lo convierte en un espacio íntimo donde se revela su parte constructiva. Esta

construcción ensamblada se separa de su entorno con la pretensión utópica de permanencia. Su forma constructiva (no hay estructura ya que se apropia de la del ascensor) denota fragilidad pero al mismo tiempo le permite rearmarse en otro lugar.

Fue construida con hojas de cartón de 1 m x 70 que se adhirieron a las paredes de vidrio con cinta y con imágenes digitales impresas en duratrans también adheridas. Se necesitó de un andamio para colocar las partes ya que tenía una altura de 14 mts. Durante los ocho meses de permanencia de la obra, surgieron algunos inconvenientes como deformación del material por acción del calor y humedad ambientales que en un primer momento me incomodaron pero que luego fui aceptando como parte del comportamiento mismo del material que empleé.

Estos imprevistos, que llevaron al extremo el contraste con la arquitectura propia del museo, fueron un detalle interesante.

2.

Espero que mi obra refleje, en parte, ciertas ideas a las que adhiero como la de Gadamer de ver en la obra de arte una construcción permanente del mundo, o de Ortega y Gasset de cómo el arte sirve para irrealizar, transfigurar o trastocar el mundo real, y también (en esta serie en especial) de Bachelard que ve a las construcciones como refugio de la intimidad y el ensueño.

Contradiéndome pienso que el espectador debe ser creativo cuando mira una obra. No creo en las sugerencias interpretativas.

3.

Adhiero a la tradición del humor y la ironía, y últimamente a una cierta geometría que me recuerda al madí. Nam June Paik es un artista que me deslumbró por la fuerza de sus imágenes y por el uso crítico de la tecnología.

Me interesan muchos artistas pero más me interesan ciertas obras.

(Anteriores: Forner, Kosice, Berni, Xul Solar, Ferrari, Suárez, Jacoby, Grippo, Paksa, Noé, Greco, Santantonín, Minujin, etc., y posteriores muchos más que no voy a nombrar para no olvidarme de algún amigo.)

Mis amigos son mis referentes, el más frecuente, Gumier Maier.

4.

En los últimos diez o quince años me interesaron muchas muestras y obras. En un reduccionismo absurdo y veloz quedan en mi memoria cuatro obras: los planos de León Ferrari, la obra *Navidad en San Francisco Solano* de Marcelo Pom-

bo, *Liliana Maresca se entrega todo destino* de L. Maresca y la muestra *En el sexto día* de Alessandra Sanguinetti.

La obra de Ferrari (la vi recién en la muestra del Mamba) expone de una manera inteligente e irónica el mundo moderno, el absurdo de las relaciones y los comportamientos en sociedad utilizando copias heliográficas de planos y elementos de diseño de la época (década de los '80).

Navidad en San Francisco Solano está realizada con cartón de cajas de empaque y decorada, casi un ejercicio de manualidad escolar pero rodeado de una atmósfera de encantamiento y una conexión directa con la realidad.

Liliana Maresca se entrega todo destino es una obra cruda, casi una declaración de principios. Ella es la obra, pero no es una obra que habla de sí misma, una obra encerrada en la exaltación del ego, sino una obra que se brinda al otro, sin condiciones.

La muestra de fotos *En el sexto día* de Alessandra Sanguinetti me sorprendió por la doble lectura: una mirada rápida me devolvía una atmósfera plácida y mágica, y una segunda la anécdota cruel (la matanza de los animales en el campo); en mi memoria: la belleza y la sordidez de un cuento.

5.

Creo que algo recurrente en los artistas de estos últimos años ha sido la utilización de materiales cercanos, cotidianos, descartables, pobres. También el auge de medios como la fotografía y el video. Las temáticas e intencionalidades fueron guiadas por el contexto (tanto del mundo del arte como del mundo real). Estoy comprometida en este recorrido de diez o quince años atrás y me parece muy poco tiempo para hablar de tendencias "reales".

Mis influencias vinieron de la música y la danza, no vengo de la tradición pictórica

Pablo Siquier

1.

La obra 9803, era la época en la que numeraba todo, es una obra de 1,60 x 2,30 mts, que es colección del Mamba, lo elijo porque al estar en el Mamba quizá alguien lo haya visto o lo recuerde. Es uno de los primeros cuadros que boceté con la computadora, así que para mí fue un cuadro de inflexión, de cambio en el sistema de producción, de las variables formales, seguía haciendo los mismos cuadros, siempre pinté el mismo cuadro, pero la computadora me permitió infinitas probabilidades. Fue uno de los primeros cuadros que boceté por completo en la computadora, porque antes pintaba el cuadro después de varios pasos bastante complicados, cuando estaba lo suficientemente terminado para verlo, lo ponía vertical y si no me gustaba era un quilombo para corregirlo, lo corregía, digamos, en la tela. A partir de la computadora, todas las variables, las fallas se corregían en la pantalla, entonces en el momento de hacerlo sólo era transferirlo a la tela, o sea que lo podía hacer otra persona incluso, ya que no se dilucidaba nada en el momento de producción de la tela en sí; toda la batalla se había dilucidado en pantalla. Ese primer cuadro lo había transferido de manera ridículísima, había visto la película de Miguel Ángel con Charlton Heston, una película en la que él hace la Capilla Sixtina y me había fijado que hacía los dibujos en papeles enormes y hacía agujeritos en los apóstoles, en los dibujos y después pasaba una esponja con pintura diluida. Pensando en eso, imprimí en mi impresora pequeña unos 50 papelitos con todo el

cuadro de dos metros y ponía el papel sobre la tela y con un marcador al alcohol apoyaba en cada punto de intersección de línea, entonces se transfería un puntito o sacaba todos los papeles, armaba una constelación de puntos increíble; o sea que estuve cuatro meses con ese cuadro, se suponía que la computadora me iba a facilitar las cosas pero todavía no la tenía muy clara, pero fue un momento de cambio.

¿Referencia a su modo de exhibición? No tengo ningún aspecto interesante en ese sentido.

Fueron dentro de las mismas constantes, por eso digo que siempre pinto el mismo cuadro, esas variantes siguieron, el uso de la herramienta del Illustrator, fue hecha con ese programa, fue más sofisticado y las variantes se multiplicaron, inclusive ese cuadro fue hecho con el Illustrator pero tiene resabios de la construcción geométrica con regla y escuadra; siempre el uso de la tecnología arrastra repertorios formales de la tecnología anterior, después me fui independizando de los recursos geométricos usuales y jugué más libremente con las formas, que básicamente la forma que pude incorporar que antes no podía es la curva regular, que es mucho más difícil de lograr con escuadra, en cambio la computadora te permite hacerlo sin errores.

2.

Para esta pregunta referiría al catálogo de la Bienal de San Pablo que tiene un texto de Nicolás Guagnini (publicado en ramona 48). Con Nicolás nos conocemos hace mucho tiempo y ese texto refleja muchas discusiones que llevamos hace mucho, es un texto que me describe

claramente.

3.

En mis años de formación era difícil en la Argentina ver arte de base geométrico, inclusive concreto, era la época de los milicos y eso estaba vedado... y con lo que se hacía no me sentía identificado y resultó curioso y no tanto, ya que es algo usual en el arte contemporáneo, que mis influencias vinieron de otros lados, del campo de la música, de la arquitectura, inclusive de la danza contemporánea, que en ese momento era lo que más me interesaba; iba a ver todos los cuerpos de baile que visitaban Buenos Aires y un poco después la literatura. Pero al principio las referencias eran de la música y la arquitectura, entonces me resulta difícil insertarme en una tradición, justamente porque las tradiciones que me influenciaban eran ajenas a mí, era extranjero en éstas y en las tradiciones de artes visuales no me sentía identificado. De todas maneras hay obras aisladas que me gustaron y fueron fuertes como la de De la Vega, su obra me enseñó a componer, mi trabajo es básicamente compositivo y él me enseñó todo lo que sé desde el punto de vista compositivo... Antes me gustaba Dubuffet; como el panorama de las artes visuales acá no me era estimulante ni refrescante, estuve investigando bastante tiempo, una investigación bastante poco rigurosa, el arte Bruto en general, el de los borrachos, los locos, los niños, etc. y ahí encontré una libertad expresiva y formal que no encontraba en el arte oficial que se estaba produciendo acá.

Después de ese momento de influencia de la música y la arquitectura, lo que surgió como modelo fue la literatura. En música, alguien que me cambió la cabeza cuando tenía 17 años y me parecía que todo era una mierda y no servía para nada, era Steve Reich, músico repetitivo norteamericano, músico minimalista, que en ese momento él tenía 40 años, hacía algo intenso, que sólo se podía hacer

en esa época y me dije: "si este tipo pudo, se puede", ¡y me salvó! Después Cage en la ligereza en el azar, Brian Eno en el ambiente en la masa sonora. En la arquitectura, influencias de todo tipo, budista, arquitectura italiana, barroca especialmente, la decó con Salamone, ese arquitecto demencial que tenemos en la Provincia de Buenos Aires, también la racionalista, Clorindo; pero una de las primeras influencias fuertes cuando pintaba cuadros de colores era Gaudí, bueno todo esto yo lo veía por libros, pero eran muy fuertes. Después con el tiempo empecé a leer más y el modelo de contención emocional de todo era Flaubert, Robert Walser, Kafka, gente de escritura dura, poco seductora, se podría decir. En este sentido mi trabajo me gustaría que sea fascinante sin ser seductor, casi una paradoja, producción muy seca pero que al mismo tiempo sea atractiva.

4.

Sobre obras de los últimos 10 años elegiría una obra de De la Vega, la que está en la tapa del catálogo de Ruth, esa obra tiene un manejo de las tensiones y del desequilibrio muy extremas, tiene una gran masa de una naturaleza en uno de los extremos del cuadro, semi contrapuesto con el monstruo que tiene de otra naturaleza a la masa de la esquina, es un juego de texturas expresivas y de masas, intenso, pero además elocuente, es expresivamente muy claro.

5.

¿Tendencias que percibís en el arte argentino en los últimos años? Como en cualquier país hay de todo, el arte contemporáneo ha explotado, estalló, hay de lo que quieras, referentes del extranjero, el que quieras, está atomizado.

Justamente lo interesante que tiene la Argentina es que no tiene la identidad clara, como por ejemplo la tienen México o Brasil, que tienen una imagen que presentan al mundo bastante clara de ser interpretada y de ahí el éxito de las

operaciones culturales de ellos, pero a mí me gusta ésta de que no seamos nada, inclusive hablando con brasileños, muchos no se identifican con esa imagen de fiesta, exhuberancia, de baile, porque también es reduccionista y empobrecedor en algún punto. Esta idea de que no somos nada, un amigo me decía "... no somos nada... y vos menos...!" De todos modos hay líneas en los últimos años, como por ejemplo una línea muy intimista y muy cercana a lo que los chicos podían producir, por ejemplo Tucumán fue referente de esa producción, chicos que trabajaban con lo mínimo, sin un peso, con su subjetividad más inmediata, generalmente se relaciona eso a una escala pequeña; me parece que más allá de ciertas líneas formales o líneas de actividad políticas, en la que ahora hay bastante gente trabajando, que me parece que tienen que ver con contextos exteriores, me parece que esa recurrencia a lo inmediato es fuerte, muy fuerte en la

Argentina. Representante de esto es también el C.C. Rojas, el Rojas es subjetividad extrema. Éstas son tendencias muy propias que en otros lados no se desarrollaron como acá. Después desde el punto de vista técnico, puede variar muchísimo, hay de todo. Esculturita, dibujitos, video, pero básicamente, el Rojas tenía que ver con los afectos más directos, me refiero a la gestión de Gumier en los '90, todo lo que pasó dio permiso a muchos chicos para que se concentraran en su subjetividad y que casi cualquier inquietud, vibración, temblor, podía aparecer en la obra y era suficiente, no se necesitaba más preparación ni nada, que hace de conexión con las producciones posteriores, nuevas generaciones, la de Sandro Pereyra, chicos que vienen después, lo que no quiere decir que sea lo único que me gustó, pero me parece que son grupos grandes y generalizados en todo el territorio.

No puedo ofrecerle al observador otra cosa que lo que ve

Pablo Suárez

1.

Elijo la obra *Exclusión*, con la que obtuve el premio Costantini en parte por ser bastante conocida a través de numerosas reproducciones y también por estar exhibida en forma permanente, circunstancia que favorece su visibilidad.

Se trata de un cuadro objeto que relaciona el plano que es sostén y fondo con una figura escultórica que funciona a la manera de los altorrelieves tradicionales. El tren representado en forma bastante verista en el plano del fondo, presenta en el centro del trabajo una de sus puertas cerradas que impide el paso a la figura que pugna desesperadamente por ingresar.

La caricaturización enfatiza la situación enmarcándola dentro de un esquema parodial que facilita la lectura y elude el peligro de una dramatización exagerada. La exclusión social ha sido tema excluyente en cualquier análisis sociopolítico de última data. La patética frase "los que no están conmigo han perdido el tren de la historia", lanzada por un ex presidente no hacía sino corroborar el destino casi apocalíptico del personaje. Aun mi empeño en no violar los límites que las bases del concurso estipulaban, subrayaba la disyuntiva inclusión-exclusión como un plano que baña a todos los planos del vivir cotidiano.

Con respecto a cómo mirarlo, diría que conviene hacerlo de frente, para evitar

los cruzamientos formales que derivan de una visión lateral. La obviedad de la intención temática y de la solución visual empleada anclan cualquier dislate interpretativo.

2.

En líneas generales sugeriría al espectador pararse frente a la obra con luz suficiente.

Por ser trabajos claramente visuales sostenidos por una estructura narrativa que dirige en forma inequívoca la lectura del que observa, intento coartar la libertad de éste en lo que hace a la multiplicidad de posibles interpretaciones. La difundida idea de que “cuando nace el lector muere el autor” suele molestarme bastante.

Uso el título como pie de ingreso, como pauta que determine el “tono” con que fue hecha la obra, para dirigir la mirada del observador.

No puedo ofrecerle al observador otra cosa que lo que ve, y aunque reconozca que la reconstrucción posterior que éste realiza en su memoria suele diferir de lo que ha visto en su primer contacto con el trabajo, intento acotar la variabilidad lo más posible.

El momento en que se consuma la contemplación de una obra visual es único y totalizador.

Es un tiempo vertical muy distinto del tiempo horizontal que signa el uso del lenguaje oral o escrito.

Hay una suerte de intransferibilidad entre el lenguaje visual y el de las palabras. La génesis de ambos es distinta. El visual surge de una sedimentación pre lógica y pre gramatical y el otro nace de la Razón y se desarrolla en el transcurso temporal. Supongo que los conceptos e ideas a que se refiere la pregunta corresponden al lenguaje que yo no utilizo en mis

obras.

3.

Me reconozco ligado a los cuatrocentistas en su concepción plana (*spianata*) del espacio, en la yuxtaposición color-color, contraria a la construcción por “valores” (claroscuro).

Reconozco mi deuda con los gráficos rioplatenses de los años '40, que con su estructura narrativa organizan los elementos visuales en pos de una comunicación directa e inmediata (me refiero a Molina Campos, Medrano, Devoto, Agosti, Calé y otros) y con artistas clásicos que, a sabiendas o no, se inscriben en una línea de gran arte popular latinoamericano como Gramajo Gutiérrez y Juan de Dios Mena.

4.

De los últimos años, llevo en la memoria una muestra que Sebastián Gordín realizara en el Espacio Telefónica, los trabajos de Marcelo Pombo, que tuve la fortuna de admirar en su taller y que constituyeron la exposición que aún sigue colgada en Los Angeles y que allí se llamó *Props*, y no por una obra en particular sino por una obra permanentemente creativa que da a sus acciones y al diseño de toda su vida categoría de arte, a Roberto Jacoby.

5.

En los últimos años parece entronizarse un mecanismo fomentado por instituciones, fundaciones, o agrupaciones de estudio y análisis que financian o consiguen el patrocinio de empresas para realizar proyectos artísticos en cuya calidad estética se hace menos hincapié que en un bien aceitado trabajo de merchandising.

Ese punto de inflexión donde lo propio y lo ajeno generan un suceso nuevo

Suscripción 2003 - 2005

Lo inacabado. Eso que no cierra de forma definitiva. Esto que vamos transitando. Buscamos un título tan acorde a esta experiencia como aquel *Si algo importa, todo importa* de Wolfgang Tillmans. Buscamos, sí, hacer eco a esa convicción donde queríamos -queremos- que las cosas que nos hacen, en su gracia y también en su complejidad dolorosa, tuvieran un lugar. Por momentos sólo somos nosotros, cinco amigos que se mandan por mail una imagen del *Destroy All Monsters* de Mike Kelley o el nombre de una peli de Wes Anderson. Por momentos somos también esos veinte o treinta amigos para los que en verdad uno hace sus libritos. ¿Algo de esto va a seguir ahí mañana para nosotros? Dijimos que nos interesaban más las formas en que las partes se relacionan que el todo que arman. Durante el último año cruzamos dos proyectos: *Algún jueves, un domingo* y *Cuando quieras*. De cierta manera ambos atraviesan el mismo territorio: cómo pasamos aquí nuestros días. Y en ese cómo se instala la plusvalía. Nunca intentamos testimoniar una supuesta cotidianeidad, más bien nuestro desafío se sostiene en erigir otros días posibles. Por cierto siempre que uno sea afortunado, estos abrirán el territorio de lo imaginado.

Desde ese resto funcionamos. Una inevitabilidad compartida. La propia urgencia resonando en una urgencia mayor que entre nosotros se llama Suscripción. Una idea, algo obsesiva y de la que no nos podemos deshacer y que en los últimos tiempos va cobrando distintas formas.

En *Algún jueves, un domingo* abrimos el juego invitando a unas setenta personas a sumarse al proyecto. En paralelo, *Cuando quieras* fue desarrollándose en el núcleo de Suscripción. En uno trabajamos una instalación a partir de diarios personales que otra gente nos acercó y que cada espectador podía leer minuciosamente o darle una mirada fugaz. En el otro, desde imágenes, textos y fotos propuestas por nosotros, invitamos al espectador a armar una edición llevándola con él para que siga su propio camino.

Para nosotros, ambos proyectos son parte de un mismo acontecer que venimos transitando desde 1999 y que, a pesar de seguir siendo incapaces de precisar, confiamos siga su curso. Debemos confesar, todavía temblamos un poco cuando alguien nos pregunta: ¿Pero Suscripción qué hace?

Y en verdad, esa indefinición nos gusta. Y sin duda nos permite movimientos relativamente sueltos, cosa que en este universo no es fácil de lograr. Berger dice que Goya jamás hubiera pintado como lo hizo sin la contundencia de la planicie castellana cercándolo. Nosotros tenemos cierta intuición acerca de cómo el entorno que nos rodea hace a aquellas distintas pantallas que cruzamos. Una canción de Sonic Youth, ser chicos que estudiaron en los '90, trabajar desde la adolescencia, acordarse de cuando oímos por primera vez *Happy happy joy joy*, haber leído *Rastros de Carmín*, seguir trabajando, compartir fiestas y pasarnos discos grabados. Suscripción es en esta ciudad que nosotros nos armamos como un acto de voluntad.

Quizá por todo esto nos cuesta pensar en términos de tradiciones. Preferimos

hablar de cercanías, afinidades o familiaridades que se comparten o nos ligan a otros. A veces con gente que estuvo antes y otras con la gente que vendrá y tal vez transite un territorio cercano al nuestro. Siempre nos preguntamos qué dirán del mundo o del amor los chicos que ahora están creciendo y cada tarde ven Nickelodeon.

Y es que la idea de tradición se erige en un después que difícilmente no esté de alguna forma ligado al canon, al poder. Así que por qué no elegir otro circuito: qué me mostró algo que no hubiera visto de otra forma, quién casi me habló al oído e hizo que pensara eso que si no jamás se me hubiera ocurrido, cuál fue la experiencia que alguien me dio, la posibilidad de compartir y vivenciar a partir de su trabajo. Aunque suene ingenuo o infantil preferimos pensar en relación con aquello que por alguna razón amamos. Tal vez esta posibilidad de elección resulte de forma indudable una de las tantas marcas que signan la contemporaneidad.

Entonces, a pesar de la trivialidad que esto conlleva, nos gustaría más imaginar a quién invitaríamos a nuestra casa a comer, con quién iríamos a bailar o quisiéramos quedarnos una noche de charla de sobremesa. Confesar estos afectos nos parece casi como ponernos un *pin* en la campera con la cara de un artista o decir qué chico nos gusta. Aunque Andi admite que podría usar una remera con la foto de *los hermanos Honda bajo la lluvia de flores de cerezo* de Nan Goldin y en la espalda citaría el *aférrate a lo noble* de la señora Leguín. Gastix una de Christian Marclay y Ceci luciría otra con el *paraguas transparente* que resplandece en *Lost in translation* de Sofía Coppola. A Eubel ya le regalamos el poster flúo *Don't Work* de Daniel J. Martínez y Sebas está ahorrando para que cada uno tenga su edición de *Argentine Hag* de Banana Yoshimoto y Nara. Y claro que a todos nos encantaría organizar una fiesta con los chicos de *Instant Coffee*.

Es que por ahí sucede que el concepto obra no nos resulta demasiado afín. Preferimos reflexionar a partir de sustantivos menores y siempre en plural: relaciones, procesos, experiencias, acontecimientos, ideas, encuentros... un kit que habla de nuestra forma de trabajo. Cierta irreverencia o -mejor-, la decisión de no tomarnos tan solemnemente esto que hacemos. A veces filmamos, a veces sacamos fotos, otras escribimos o dibujamos, en verdad nos interesa cómo esos actos se rozan, casi qué sonido producen al friccionar entre sí. Ese cruce en un momento determinado. Instalaciones, ediciones o eventos son sólo algunas instancias. Aunque nos parece más relevante la intención de movilidad que Suscripción implica, que las detenciones determinadas que cada tanto hacemos. Y de esas detenciones elegimos rescatar aquello que el otro completa y se lleva de ese encuentro. Una vivencia en común. Algo así como un obsequio.

Sabemos que este gesto puede ser más que discutido. Y casi creemos que esa discusión debería ser bienvenida. Aunque aclaremos, sí tenemos cierta clara conciencia de que aquello que otros hicieron y la posibilidad de seguir nosotros haciendo irisa y da un brillo determinado a los días. Un plus por el que nos sentimos más que agradecidos. Y que nos interesa compartir. "Todo arte finalmente es político" dice Orozco mirando a la cámara. Entonces nosotros optamos por la intención de interactuar desde la comunión generando espacios de coincidencia con los otros. "Lo propio y lo ajeno" afirmaría Bellessi. Tal vez ese punto de inflexión donde lo propio y lo ajeno generan un suceso nuevo.

Y a partir de estas formas y desde el acuerdo es que se dan nuestros procesos de trabajo. En el principio hay siempre una imagen o una idea que abre el terreno. Luego llegan las maneras de darle forma a esa intuición. Hablábamos una noche en una EG3 sobre cómo los chicos se apropian de las mochilas que

llevan. Esa conversación desplegó el mapa que visitamos en *¿Vas a estar ahí mañana?*, una instalación que sin pretender alcanzar respuesta alguna, comprendía esos traslados que a través del ahora generan un mañana posible. Como si cada instantánea de aquello que hacemos, loopeara en diálogo constante: “¿Vas a estar ahí?” “Estoy.”

Algo de esto para nosotros está presente en el evento realizado por Agencia de Viajes como tributo a Marosa Di Giorgio en los jardines del Museo Fernández Blanco. En esa oportunidad la música, los textos en la voz de Marosa y el espacio proponían diversas formas de transcurrir esa tarde.

Hacer para nosotros involucra una celebración. No se trata sólo de una instalación, nos importa lo que sucede entre las personas cuando le dan sentido en su estar a esa instalación. Casi como eso que pasa cada año en la Marcha del Orgullo, donde una acción de visibilidad profundamente política se transforma en un festejo de la diferencia.

Igual gesto detectamos en Marcelo López cuando regala alguno de los posters de la serie *No consume homofobia*. O en las chicas de Brandon al cerrar una de las ediciones con el deseo “y que el amor se contagie a todo el mundo”.

Hay un desparpajo que permite extender límites, hacer posible algo que resultaba impensable. Sin duda la producción de Reynolds está marcada por esa voluntad de experimentación y conmoción. También ese ademán titilaba en las acciones de Alix De La Barrière mientras, volcando detergente en las fuentes de los shoppings, con burbujas tomaba por asalto el supuesto bienestar reinante.

De algún modo, esa clase de apertura significaron las presentaciones del Lápiz

Japonés. O en otro registro, la inauguración de *Parsimonia* en Ruth Benzácar, cuando a la vernissage de una galería central se acercaron personas que excedían los límites de la supuesta escena artística. Escena que extiende, y por momentos discute, la existencia de un espacio de las características de Belleza y Felicidad.

Ese tipo de corrimiento también aparece en el ciclo de Nacho lasparra durante un Festival de La Luz, al proyectar sobre el obelisco una compilación de imágenes de distintos fotógrafos jóvenes.

Y también hay producciones puntuales que nos interesan en su desarrollo y que a cada nueva aparición nos sorprenden. Algunas de ellas son las de Daniel Joggler, Wili Peloché, Mariano Grassi, Dani Umpi y Luciana Lardiés. O presencias inesperadas que nos alegran, como la serie de tatuajes que actualmente aparece en las papas fritas y nos acerca unos personajes entrañables.

De todos modos, sentimos que definir un panorama actual sería intentar delimitar zonas o territorios a manera de esos mapas físicos, políticos o geográficos que hablan de montañas, ciudades o lagunas pero de alguna forma dejan siempre algo de las personas afuera. Queremos creer que hay tantos panoramas posibles como agendas y miradas tiene la gente. Y nos gustaría que ninguna de ellas niegue o esté por encima de las otras.

Si ubicarnos concretamente en una zona fuera necesario, diríamos que Suscripción intenta moverse por esa brecha abierta entre el bailarín de Félix González Torres o los ositos de Prior por un lado y el señor que en la estación de Ezpeleta con su puesto de panchos y su grabador al ritmo de la cumbia pegó el cartel: *Cena y Baile por \$1*.

Un brillo especial en los ojos que muy pocos se animan a conservar

Guillermo Ueno

1.

En la fotografía no es fácil separar una foto de todo el conjunto, son tan fáciles de hacer que la posibilidad de escribir sobre la problemática de su producción se torna borrosa, pretenciosa al menos en las fotografías que tomo. Sin embargo, ya que me embarco en este cuestionario elijo una fotografía a la cual le tengo particular cariño, es en blanco y negro, 35 mm, tomada en 1992 durante mi segunda estadía en Japón. *El retrato de Momo chan*, la sobrina de Miki, una amiga que me hospedó en Tokio. Como siempre las fotos salen solas, al volver luego de tres meses, revelar y ampliar quedé encantado con sus ojos, un señor me dijo que todos tenemos un brillo especial en los ojos hasta los tres años y que muy pocos logran o se animan a conservarlo. Sólo eso, además, formó parte de mi primera muestra en la Sala de lenguajes contemporáneos curada por Florencia Braga Menéndez, fue invitación y afiche, fetiche.

2.

Que se lea así:

Ver todas las muestras, publicaciones y ediciones realizadas hasta el momento de una sola vez, en un solo ambiente, ir agregando cada muestra, publicación y edición futura en el mismo cuarto, con el tiempo agrandar el cuarto hacia los costados, no hacia arriba.

No creo demandarle nada a quien mira, me gustaría ofrecer un espacio donde respirar con felicidad.

3.

En Argentina no existe una tradición fotográfica, por lo tanto no puedo enrolarme

en ninguna. La única persona que puede hacer un análisis serio de la fotografía es Esteban Marco, lamentablemente dejado de lado, lamentablemente fuera del país. El trabajo de Fernando Paillet.

Aprendí a limpiar la mirada con Alberto Goldenstein, no sé muy bien qué quiere decir referente; sabe mirar sin encadilarse con las luces del centro.

Me gustan Fernando Fader, Lola Goldstein, Fernanda Laguna, Marina Bandin, el abuelo de Leo Batistelli, Alfredo Londai-bere, Julián Gatto.

4.

Mar del Plata de Alberto Goldenstein en el San Martín. Luego de ver la muestra varias veces, mi taller está frente a esta sala, me dieron ganas de escribir sobre ella, sobre él, sobre la historia de la fotografía, después me di cuenta de que la muestra no tenía que ver con la fotografía, era otra cosa, todavía no sé qué, no pude escribir nada por suerte.

A modo de koan,

Cómo fotografiar los lobos marinos?

Flâneur de Alberto Goldenstein en Ruth Benzacar, ídem ítem anterior.

Otro koan,

Cómo fotografiar Liniers?

La luminosidad implacable de Fernanda Laguna, todo el tiempo brindando aire fresco.

5.

Salgo poco.

Conozco de oído algunas cosas pero se me pierden, sé que hay conceptuales, muchas instalaciones con objetos sucios, el año pasado vi dos instalaciones con un televisor mirando, si es que lo televisores miran, hacia la pared. Vi fotógrafos que se autorretratan desnudos, desnudas, retocados, retocadas, que arman

escenas que parecen no armadas, están los digitales, los que hablan de sexo, los de la beca Kuitca, los que odian a los de la beca Kuitca, los que escuchan cumbia, los que dicen que eso es frívolo. Están los políticos, sobre todo en los últimos tres años, los cercanos a la gráfica, los que parecen del under berlinés, los que viajan a las bienales internacionales y gastan mucha plata en hacer cosas monumentales, los que no tienen mucha plata y están resentidos con los anteriormente mencionados, los nacio-

nales y populares, los que se van a Nueva York, los que quieren irse, los curadores y críticos que quieren ser artistas o filósofos, los artistas que quieren ser teóricos, los que compraban Lápiz y Art Forum, los diseñadores que quieren hacer arte.

En los últimos 15 años cambió mucho todo, podría hablar del tiempo en que salía más pero eso fue hace mucho y tampoco recuerdo y lo que recuerdo no es interesante, las bienales de arte joven por ejemplo.

Las sesiones de pintura suelen convertirse en un convulsionado campo de batalla

Nahuel Vecino

1.

Elegiré para describir algunos aspectos del proceso de mi producción, la última obra que realicé.

Es ésta un óleo sobre tela de 140 x 103 cm y se titula *La visión de Jennifer Vanessa*. la imagen es la de una joven bella entre las bellas en un paisaje urbano.

Creo que el aspecto que más me interesa desarrollar aquí es la extraña circunstancia que determinará el centro de gravedad que definirá el sentido de mi obra. Como es sabido por la mayoría de las escuelas de psicología, muchas personas debido a condiciones neuróticas de existencia, no son una persona sino varias en sí misma; lo que sucede es que los muchos que habitan en nosotros no suelen aparecer todos al mismo tiempo. En mi caso, la pintura tiende a agitar el avispero de las tendencias divergentes de mi personalidad y es por esto que las sesiones de pintura suelen convertirse en un convulsionado campo de batalla. Por ejemplo, el otro día entré al taller y

pronto dispuse todo para el trabajo. Los primeros momentos son tranquilos ya que la calma reina en el ambiente y todavía no se han cometido errores. En este punto el pincel empieza a calentarse y fluye con más fuerza.

Por la gracia divina las musas afluyen a mí y vehiculizan la expresión de mis sentimientos más íntimos. Este estado no es duradero y sorpresivamente ocurre un giro inesperado. De pronto extrañas presencias se agitan en el ambiente. Comienzo a escuchar el rumor de voces que se debaten y contradicen, como un concierto cacofónico que interrumpe mi armonía. Los fantasmas que nos habitan se nos aparecen proyectados de las más insólitas formas, por eso aunque suene extraño mi taller se vio invadido por los más disímiles personajes. Describiré ejemplos de las apariciones de aquel día: Marta Minujin, Florencia Braga Menéndez, Kevin Power, Jorge Porcel Jr, el afamado Carlos Basualdo, casi todos mis compañeros de la beca Kuitca, (no daré nombres para no ofender a los que no aparecieron), Guillermo Kuitca, Javier Barilaro,



Duilio Pierri, Agustina Picasso, Roberto Jacoby, Charles Saatchi, Vito Campanella (él no hablaba, pero su mirada era escalofriante), etc., etc., etc. Todas estas voces hablaban de lo atinado o desatinado de cada movimiento, si era cursi o grasa o demasiado moderno, muy trash, muy obvio, se nota mucho, se nota poco, no dice nada, o demasiado, fascista, machista, re-gay, efectista, no me interesa, ya lo vi. Luego de esto la duda y el miedo me empañan, ¿por dónde seguir? Pero no debo claudicar, en un acto de heroísmo marcial arremeto contra la tela. La lucha es intrincada, y en ese instante surgen nuevamente los fantasmas.

Ahora llegan mis padres, los maestros a los que venero: Miguel Ángel, el Carracci, Corot, Daumier, Fragonard, Piero de la Francesca. Su mensaje es claro: "Oh Nahuel, no des crédito a tus contemporáneos, busca la verdad, la Armonía y la perfección, es lo único que vale la pena en la vida".

El resultado de esta última intervención es terrible. Estoy totalmente paralizado. Parece que todo está cuesta abajo y difícilmente llegue a buen término. Pero es en el punto más alto de la desazón donde surge el germen del triunfo. Quien aparece ahora es la desaparecida voz de Prior que me dice: "Recuerda a Hakuin!!!" El cielo se abre, las dificultades se distienden y recuerdo al gran pintor taoísta y sus sabias palabras: "Todo es pura representación, reflejo del vacío absoluto". "Lo esencial es invisible a los ojos" (¿o no fue Hakuin el que dijo eso?).

2.

Me interesa que el espectador que mira mi obra pueda subordinar todo el aspecto circunstancial, toda la dialéctica espacio-temporal en la que existe la obra, a una conexión un poco más directa, ingenua, sintiendo la obra como la posibilidad de cruzar un puente hacia un sitio misterioso, atemporal, un universo de ideas y formas singulares. La mayoría de la gente se acerca a una obra con dema-

siadas certezas, y eso es como poner vino nuevo en odres viejos.

3.

Para determinar mis coordenadas en la compleja geografía del arte actual habría que trazar una cruz imaginaria. Estaría constituida de la siguiente manera:

Norte: Berni.

Sur: Kuitca.

Oeste: Gumier, Pombo, Harte, Kacero, Gordín, Laguna, De Zagastizábal, Ballesteros, Hasper, Di Girolamo, Compagnucci, Laren, Londaibere, Siquier, etc., etc., etc., resumiendo todos los pintores frívolos (el arte por el arte).

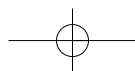
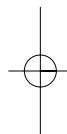
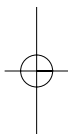
Este: Schwartz, Pino, Pietra, Pirozzi, Santoro, Alonso, Bedoya, Noé, Páez, Bianchedi, Iglesias Brickles, Carpani y todos pero todos los pintores comprometidos. La síntesis de todas estas tendencias soy "yo".

4.

Mi primera muestra individual fue en el 2001 en Belleza y Felicidad. Yo tenía 22 años y anteriormente a esa fecha no mantenía demasiado diálogo con el mundo del arte. Pero desde mi joven perspectiva me parece importantísimo destacar que mucho de lo que sucedió en ByF en esa época generó una impronta por demás significativa en el predecible panorama del arte local. Quiero destacar de ese momento la muestra individual de Agustín Inchausti en 2001 y las obras (que no se circunscriben sólo a formato muestra) de Sergio de Loof (uno de mis maestros). Creo que en los dos casos la importancia de estos artistas es la de trabajar desde una poética individual que intenta forzar la mirada mecanizada y prejuiciosa del público "entendido".

5.

Percibo dos tendencias: los que compraron el libro *Art at the turn of the millennium* (Editorial Taschen, 2001) y los que no.



geométrico, contemporáneo,
socialista, participativo, abstracto,
generativo, conceptual, cinético,
plástico, callejero, concreto,
realista, futurista, digital,
moderno, argentino, político...

Para conversar sobre los temas planteados para este número de ramona, el 18 de marzo de 2005 se reunieron en la biblioteca del Malba Horacio Zabala, Juan Carlos Romero, Fabiana Barreda, Luján Funes, Marcelo de la Fuente, Alicia Herrero, Magdalena Jitrik, Leonardo Solaas, Leo Mercado e Ignacio Amespil. Se reproducen tramos de la charla aunque por razones de espacio se omitieron a los artistas que enviaron sus pensamiento por escrito.

Horacio Zabala: ¿Cuál es la obra representativa que yo elegiría para comentar? Esa que todavía no mostré pero si tuviera que hacer una referencia, la referencia sería a algunas obras de los años setenta con las que pasó algo importante que estimuló respuestas y preguntas del público, la serie de los “anteproyectos”. Y lo actual, estoy trabajando con el lenguaje, con las ambigüedades del lenguaje, con frases que te disparan a diferentes direcciones y que tenés que recrearlas.

Elección de exposiciones recientes. La primera es Soñando con los ojos abiertos. Dadá y surrealismo. Por el carácter histórico y bastante insólito de mostrar obra de los grandes, de las vanguardias, muy bien armado. Realmente era una cosa para estudiar, además de para ver. Ésa es una que me interesó. Luego me interesa otra de carácter histórico que es

“Entre el silencio y la violencia” donde la curadora es Mercedes Casanegra, en Telefónica. Juan Carlos Romero es uno de los participantes de esa muestra, más trece artistas que trabajamos en esos años que, como todo el mundo sabe, eran bastante complicados. Hay algunos artistas que no pertenecen a esta generación, pero que fueron invitados por el carácter de las obras.

La tercera exposición es una donde yo fui curador que se llamó “El modelo reducido”, que se hizo en el Centro Cultural de España, con dieciséis artistas. Yo he curado en muchas exposiciones, pero en este caso particular hubo una gran complicidad entre los artistas y mi manera de encarar modelos reducidos de la realidad, idea con la que armé esta muestra. Respecto de las tradiciones. Todos tenemos una formación similar en cuanto nos limitamos al siglo XX, las vanguardias,

Duchamp y todos los grandes. Luego vienen las neo vanguardias donde está, por ejemplo, Lucio Fontana. Esos son los grandes héroes que nadie puede negar. Además de que hayan sido dogmáticos, hincha pelotas, nadie puede negar la importancia fundamental en el arte del siglo XX. Y que nosotros somos, querramos o no, herederos. Luego en nuestro país tenemos personajes como León Ferrari con más de ochenta años y que siempre estuvieron con una actitud de investigación, de querer probar nuevos medios, y que el interés que yo tengo en el arte siempre pasó por esta manera de criticar, de imaginar, de soñar; la imaginación y la memoria, todo junto.

Artistas más jóvenes: Gustavo Christensen de Mar del Plata, Emiliano Miliyo, Gabriela Torre. Gente que no llega a los treinta años. En general lo que me interesa es una línea post conceptual o post minimalista.

Tendencias en los últimos quince años. Yo creo que la tendencia más importante en el arte, no sólo argentino, es la ausencia de tendencias y yo estoy muy contento. Porque uno antes entraba a un café y: "ah, no, a éste no lo saludo porque es un concreto". Entonces, bueno, eso se terminó. Creo en la posibilidad de que manteniendo una estética se hable de ética. Yo creo en la posibilidad de que la palabra "estética" misma sea una especie de división con guión "est-ética". Eso no significa descuidar la sensibilidad sino que exista la posibilidad de trabajar con valores, ya sean valores, antivalores, nuevos valores, viejos, no importa. No solamente con formas.

Yo creo que mi propia formación me ayudó bastante a canalizar estas cosas en el arte. Soy arquitecto. Básicamente hay una capacidad de proyección. O sea, yo no me enfrento como un pintor se enfrenta con la tela blanca, yo proyecto. Proyectar significa pensar, dibujar, hacer una maqueta, buscar una situación, representarla, etc., etc. O sea que es todo un proceso que no es el

gesto creativo de Jackson Pollock, Sakai, o de tantos otros, sino que es un proceso diferente, que es el proceso del arte geométrico, del arte abstracto de toda la Bauhaus. En mí se dio naturalmente. Mi producción que es en diferentes medios, desde video hasta dibujo sobre calco, hasta objetos, situaciones, instalaciones, trabajos en la red electrónica en internet: se basa en pensar y elaborar racionalmente el producto que yo estoy fabricando. Por supuesto esto no quiere decir que no haya intuición. No. Juega también pero básicamente es éste el procedimiento. Y esto contamina un poco todos mis resultados y me excluye de muchas experiencias. Esas que yo digo como el expresionismo, el gesto. Está mucho más medido y mucho más medido. Y paralelamente a todo eso, esta especie de estructura que yo tengo también es teórica porque yo escribo. Para mí tiene tanto valor publicar un libro como publicar una obra u organizar una muestra. No separo necesariamente las cosas. Por supuesto que escribir un libro no es lo mismo que hacer una instalación, no es lo mismo que trabajar con técnicas de informática para crear un sitio.

Fabiana Barreda: Mi formación es diferente y similar a la de Horacio. Yo vengo originalmente de la teoría. Originalmente me formé en psicoanálisis en un contexto muy interesante con Tomás Abraham y con Edgardo Chibán, que ahora murió, que decía que fue pareja de Foucault (risas). Bueno, yo lo creo. Él y el grupo de Germán García, con los que se odiaban y ahora están todos juntos, y todo el movimiento de la calle Corrientes. Empecé como crítica de arte, emborrachándome en los vernissages. Después de unos años de análisis decidí ser artista.

Al principio me enganché con un chico que hacía video (risas). Sí, pero fue fundamental hablando de cómo llego a hacer una foto o tener una cámara y todo eso. Me refiero a que cuando llego al arte

en los ochenta era un contexto diferente al de ahora. A muchos de los que están acá los conozco más de fiestas que de vernissages. Y en realidad yo quería hacer crítica de video para justamente acercarme a los procesos artísticos, a escuchar a los artistas en los talleres. Yo ya había terminado una carrera, hacía filosofía en paralelo y además empiezo a hacer historia del arte en Puán y fue un fracaso total. El primer teórico fue cuando yo quería conocer conceptualismo argentino. ver a Pablo Suárez en un bar, a Romero. A ir a visitar a Testa a la casa, a Benedit, a ir a buscarlos porque no había exposiciones, no había materiales. Porque en los ochenta también fue el auge de la nueva pintura más que los conceptualismos. Me refiero a una tradición más ligada a la materialidad fuerte. Actualmente Ahora quiero construir un contexto de experimentación para que mi obra tenga una transformación en el tiempo, y no se establezca en un automatismo de proceso de obra. Por eso si yo tuviera que hablar de la materialidad de mi obra me parece que esa morfología amorfa es lo más coherente a pesar de que yo tengo un voluntarismo de representación. Por eso si tuviera que hablar de una obra me tengo que ir a mi casa a pensarlo porque no sé si podría decir algo que me satisfaga plenamente.

Lo que más me preocupa actualmente es el concepto de obra. Creo que es lo que más habría que debatir. ¿A qué me refiero con "concepto de obra"? Como soy docente de historia del arte me sirve formarme con otros artistas más jóvenes o más grandes que yo, establecer un debate de a qué se designa obra. Actualmente estoy muy preocupada por todo el tema de la deconstrucción de los procesos estéticos.

- Te puedo preguntar cuál fue la última muestra a la que entraste y dijiste: "Bueno!"

Fabiana Barreda: A mí la Jumex me gustó más el impacto de eso con el con-

texto que la obra en sí. No sé cómo explicarme. Quisiera hablar de muchas muestras de mis colegas que son muy buenas. Pero digo la Jumex porque por fin llegó un Orozco, por fin llegó un Alÿs, por fin llegaba un Jeff Wall o Rineke Dijkstra. No sé si me interesan los lenguajes, creo que me interesan los procedimientos. Por eso yo lo pongo como paradigma a Matta-Clark o a Lygia Clark porque la mina termina haciendo terapia y además parecía que estaba re loca. Me refiero a que llega un momento en que los procesos estéticos son cada vez más inciertos. Lo que estuvo rebueno de esa muestra es que a veces hablo de cosas que no llegan o a lo sumo los veo por libros o por internet, porque ya ni viajo. O leo, y a la vez me formo con lo que se produce acá, por suerte que es re interesante, y eso es lo que me da la sangre, con mis colegas desde Leonel Luna a Gordín hasta no sé...

- Vos te referiste a la Jumex pero hay cincuenta cosas más que son tan buenas, y quizá mejores que la Jumex, y no tenemos oportunidad de verlas porque ni sabemos que existen o por ahí sabemos existen por referencias marginales. Hay falta de información...

Fabiana Barreda: Y a la vez, en realidad los procesos estéticos son más complejos y eso hace que la complejidad de la obra y -como decía- de la obra y de vida y de estética y de ética. Yo conocí obra de Alÿs en el '92, en México. Me refiero a que de golpe accedés. Ahora por ejemplo me encargaron una nota sobre artistas latinoamericanas. Todo mal: mujeres, latinoamericanas, artistas. Todo mal. Yo decía: "¿qué mierda escribo para esta puta nota?". Que a la vez está buenísimo, porque dije: "bueno, entonces aprovecho para pensar, plantear estas cosas". Pero son procesos estéticos lo que me gustaría debatir. Eso es lo que me gustaría debatir. Lo planteo acá porque me parece que es un tema con

mucha riqueza.

Juan Carlos Romero: El papel del artista sería ése: romper ese control, trabajar sobre ese control. Digamos, denunciar ese control, marcarlo, para poder entenderlo e invertirlo. Y para poder decidir quién soy yo, que no se puede hacer nada cuando se está permanentemente señalado y marcado por las instituciones que nos orientan en lo que debemos hacer.

Cuando uno ve la historia del arte se da cuenta de que desde Miguel Ángel en adelante muchos artistas escribieron y hablaron de sí mismos y de la obra de arte. Nosotros ahora hemos relegado el papel a los críticos, los historiadores del arte, los investigadores, periodistas de cuarta (porque viene cualquier tipo y dice cualquier barbaridad). Creo que tenemos que retomar esa experiencia del papel de los artistas de poder expresarnos y decir lo que sentimos en relación a nuestra propia experiencia y producción. Por eso creo que hablar de arte y política es una redundancia.

Yo voy a hablar de la obra. Violencia, que se expuso ahora en la Fundación Telefónica.

En el año 1972 Glusberg me invita a hacer una exposición, yo iba a hacer una exposición sobre la violencia. Eran tres pisos del CAyC que estaba en la calle Viamonte, entre los cuales en un piso había toda una cantidad de textos que definían la palabra violencia. En el otro piso había fotos de una revista que se llamaba Así, que era una revista de páginas amarillas que hacía tres ediciones semanales. Siempre aparecía una foto violenta con la palabra "Violencia en Rosario", "rosariazo", "Catamarca", etc. En un solo piso todas las fotos, que eran la ampliación de las fotos de los diarios. Y en otro piso había un cartel gigante con la palabra "violencia". Yo había ido a encargar unos carteles gigantes que eran afiches de baile con la palabra "violencia". En ese momento yo lo llamaba

"ambientación" porque no tenía otro nombre, hoy sería una instalación, porque estaban el piso y las paredes cubiertos con la palabra "violencia".

Yo me quedé con un solo ejemplar, los demás los tiré. Vino el Proceso y como mucha gente tiró cosas, yo tiré los cuarenta afiches que tenía y me quedé con uno solo que es el que ahora se expuso en Telefónica. Cuando la mostraron en Arte y política mostraron un pedazo de la exposición. Y ahora en Telefónica pusieron un poquito más, pusieron unos libros que tenía yo. Porque yo tenía toda una colección de libros que había comprado y había leído para hacer la exposición, libros sobre el tema de la violencia desde el psicoanálisis, de la sociología, de política, de la literatura.

Con Violencia empecé a trabajar con los medios. Sigo trabajando con los medios, sigo trabajando con los diarios, mi proceso visual tiene que ver con recortes. Todo el tiempo estoy recortando frases, palabras, fotos, básicamente, que después me sirven para trabajar en mi obra. Los medios de información me dan mucha materia.

Con respecto a artistas. Me reconozco en el arte conceptual. El arte conceptual para mí fue un gran descubrimiento y algo que transformó mi forma de hacer arte. Yo estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de La Plata y mi maestro era Fernando López Anaya, un grabador, el padre del crítico que nos trajo información de artistas contemporáneos entre los cuales se encontraba Vasarely, que me interesó porque tenía una idea del arte que era participativo y que tenía que ver con lo social. Empecé a hacer arte geométrico donde el público tenía que moverse alrededor de la obra para verla o se transformaban las imágenes. Parecido a lo que después o simultáneamente hizo Le Parc y todo su grupo. Arte del movimiento arte, arte cinético.

Es bastante ecléctica mi selección. Hay artistas que a mí me impactan muchísimo como por ejemplo los artistas alema-

nes de la generación de Baselitz, Im-mendorf. Me interesaba mucho el carácter salvaje de su pintura y el cuestionamiento a la pintura, a la imagen. Bueno, todos los conceptualistas con Kosuth a la cabeza. Y todo lo que se refiere al arte político nacional e internacional incluyendo a Goya o a Callot. Me interesa Boltanski, un artista que yo amo, amo la obra que hace. Y luego una selección de artistas argentinos, de generaciones anteriores y posteriores, siempre voy a dejar a alguien afuera. Los Artistas del Pueblo Argentino, el Grupo de Artistas del Pueblo: Bellocq, Arato, en los años '20. No sólo son artistas sino también comunistas. Por esa particularidad, básicamente porque hacían arte concreto y porque estaban comprometidos políticamente, como Hlito, Maldonado. Luego voy a mencionar a León Ferrari y a Luis Felipe Noé. A mí Felipe Noé me interesa mucho por la frescura con que sigue pintando. Yo lo considero tan excepcional como León Ferrari, es un artista que sigue trabajando y sigue creando e inventando casi permanentemente. Un artista que me interesa mucho que hace una pintura gestual es Ricardo Roux -no Guillermo Roux-. De esa generación, Graciela Sacco, Hilda Paz, Gustavo Romano (más reciente, un artista contemporáneo), Augusto Zanela, Jorge Macchi. Me gusta muchísimo lo que hace Jorge Macchi. Me interesa porque yo digo muchas veces que sonamos casi en el mismo tono con Macchi, haciendo cosas distintas. Pero yo lo siento muy familiar conmigo en las cosas que hace. Fernando Traverso, un artista rosarino que trabaja haciendo arte y política en la calle, con una obra muy importante que hace años que viene haciéndola, que es pintar una bicicleta en la vía pública en la ciudad de Rosario, recordando a un compañero desaparecido de él.

¿Qué obras o muestras fueron fuertemente significativas? La obra Identidad. Las Abuelas y el C.C. Recoleta habían convocado a unos diez artistas. ¿Y cuál

fue la muestra? Eran las imágenes de los desaparecidos y los nietos de las Abuelas, los hijos de los desaparecidos. La imagen de un desaparecido, la esposa y un hijo o un nieto, y al lado un espejo. Entonces era todo una especie de tira que tenía casi treinta centímetros de alto que rodeaba toda una sala del Recoleta. Entonces uno lo que veía era gran cantidad de imágenes de los desaparecidos y gran cantidad de las personas que estaban mirando los espejos. Y esto se multiplicaba como una especie de sala mágica de los espejos. Era muy fuerte la sensación que causaba esa exposición. Una obra muy conceptual, para mi gusto personal.

La otra exposición que me interesa que es reciente y muy fresca, es la de León Ferrari. Y creo que es una lucha que tenemos que dar los artistas permanentemente. La lucha contra la censura y contra la autocensura. Ya vimos que en Telefónica casi levantan la exposición Entre el silencio y la violencia. Creo que eso le costó la cabeza a la curadora.

En relación con los agrupamientos y las tendencias. No hay tendencias. Me parece que es una época bastante compleja, rica, en la falta de tendencias y en el exceso de tendencias. Y si yo tuviera que decir qué cosas me preocupan más en este momento diría la poesía visual, que en la Argentina se conoce poco, que está instalada entre la literatura y las artes plásticas; los libros de artista; y una preocupación que tengo de alguna manera porque yo también trabajé con el grupo Escombros y trabajé mucho en la calle, los grupos que trabajan en la calle. Después del 2001 aparecieron una cantidad de grupos que trabajan en la calle, algunos conocidos, otros no conocidos. A medida que uno habla con los grupos o la gente se va enterando que hubo muchos que trabajaron casi en el anonimato. Los artistas están necesitando extenderse o expandirse. Para eso yo voy a hacer un homenaje a los grupos que están trabajando en la calle. El grupo CAPaTa-

Co de los años ochenta. Quiero mencionar especialmente al grupo Escombros, hasta el año que estuve yo, hasta el '90, hoy no me interesa lo que hace. Carlos Filomía, un artista individual, es un artista que trabaja solo desde hace veinte años, que hace performances en la calle, el trabaja con una especie de disciplina y rigor en cuanto a la obra que hace. El grupo de Trámite de Rosario, el grupo Arde, el GAC que ha trabajado mucho durante los escraches. El Taller Popular de Serigrafía que me interesa como está trabajando ahora y básicamente cómo trabajó en las primeras épocas con los piqueteros. El grupo Etcétera que también trabajó con los escraches. Y un grupo cordobés que no se conoce en Buenos Aires pero hace unas performances muy interesantes en las peatonales de Córdoba, el Grupo Magia.

A mí me interesa el arte político, a los jóvenes stencileros no les interesa la política. Se divierten, les gusta, pero no es arte político.

Luján Funes: Pero de todo lo que se ha dicho me parece que lo mejor que puedo exponer como artista es cuando muestro mi proceso. Lo mejor que veo en los demás es el proceso. Cuando yo voy a ver una muestra de un artista veo a través de su producción el proceso de su cabeza, su persona, cómo ha trabajado en ese tiempo, es lo que más me gusta. Cuando yo logro mostrar en el proceso, cuando junto que soy maestra, que soy bioquímica y que empecé casi en algún momento por la artesanía y puedo contar todas esas cosas, todos esos perfiles es cuando yo me puedo mostrar. Cómo organicé por ejemplo mi última muestra, La señora. La señora es una muestra que yo la tuve mucho tiempo en stand by porque había encontrado en 1999 una foto de una mujer en un mercado de pulgas. Bueno, yo voy bastante a los mercados de pulgas como si fuera a comprar lápices de colores, pinturas. Y sabía más o menos lo que quería

encontrar. Buscaba fotos y encontré fotos de una mujer que durante varios meses fui juntado y las dejé esperando. Las clasifiqué, las armé. Y ahí me encontré con una obra-vida que no la quise sacar durante mucho tiempo porque era políticamente incorrecto sacarla. Además la susodicha pertenecía a la oligarquía argentina y yo estaba haciendo arte político, en realidad estaba haciendo arte desde hace bastante tiempo con respecto al país, y mostrar a una señora de Barrio Norte me parecía irrespetuoso. Entonces la dejé durante mucho tiempo guardada. Guardada pero en el proceso, que me parece lo rico que puedo contar, es que yo desde el vamos a esta señora, al encontrarla adentro de los cajones, viví la paradoja de cómo ella se había sacado doscientas cinco fotos que encontré, siempre igual, casi siempre igual, en un noventa por ciento estaba delante de un monumento histórico de París, de Bruselas, de cualquier lugar del mundo, donde iba la oligarquía argentina. La señora esta viajaba seis meses. Entonces iba un mes en barco de ida, y un mes en barco de vuelta. Entonces estaban las fotos arriba de un barco en primera y después estaba ella delante de todas las cosas. Pero esa señora yo la encuentro en un lugar más ignoto como ustedes no se lo pueden imaginar, en el mercado de pulgas de Dorrego, antes de ser más o menos arreglado, tirada dentro de un cajón terrible. Y en los cajones de abajo encuentro también papeles de ella, con lo cual empiezo a coleccionar esa obra-vida. Pero lo más loco es que yo le empiezo a comprar ropa. Le empecé a comprar ropa, le compré valijas, le armé instalaciones de algunas cosas que me encantaban. La fui vistiendo y la armé y la dejé. Estuvo en mi casa. Cada vez que yo hacía un pequeño viaje, me iba a Córdoba, a La Cumbre o a algún lado, iba al mercado de pulgas y buscaba algo que pudiera pegársele a esa mujer. Y así durante un tiempo hasta que al final vi que había hecho Los caminantes, que es una

obra de un piso de suelas que fue bastante conocida en Harrods.

Hice participar a bastante parte de la familia en esa obra. Y recorrí los barrios donde creo que ella podría haber vivido. Y me mostré como una artista invadida. Juan Carlos fue el curador y me ayudó a mostrarla porque era en el Museo del Grabado y tenía que mostrar grabados. Entonces mostré una instalación de grabados con video, para moverla un poco más y mostrar la trayectoria de una artista invadida por un personaje. Creo que fui, realmente, invadida por ella. Esa fue una forma también de sacármela de mi vida. Como hacer un exorcismo y poder sacármela. La mostré también para El Molino, que también fue un poco dificultoso, creí que podía andar bien pero al final me costó adaptarla. Pero toda esa ropa que yo tenía, como a mí me gusta. Juan Carlos decía que sobre todo a él le interesa el público. A mí me interesa que el público sienta mi obra, que se meta en mi obra, para eso creo que la escultura y la instalación me parecen bárbaras. Porque me parece que una persona logre meterse en mi obra y que la transite, y que ya no sea más mía sino que pertenezca a los demás, tengan sensaciones por el audio, los videos, o las diapositivas, o algo que se pueda tocar. Por ejemplo en La señora se podía tocar la ropa, se podían tocar los zapatos, las fotos. Pero se podía tocar todo y meterse. En El Molino podían abrir la heladera para ver los objetos. Me parece que hablar con la gente y poder participar me hace bien a mí, pero me parece que la función del artista también es didáctica. Poder hablar con ellos. Creo que ha habido un cambio impresionante en la gente desde Harrods a Estudio Abierto. Pude encontrarme con gente que había ido a Harrods y había ido al Molino y habían aprendido muchísimo. O sea, la presencia del arte contemporáneo en un lugar de la ciudad de Buenos Aires abre otra perspectiva.

Magdalena Jitrik: Voy a tratar de ser lo más breve posible porque en realidad son muchísimas preguntas. Pero, bueno, la pregunta uno es con respecto a mi propia obra, una obra que me represente. Yo vengo de la pintura, es como el territorio real para mí. Es decir, las otras obras que no son pintura y forman parte de mi obra fueron concebidas pintando prácticamente, es como el basamento de donde surge lo demás. Y la pintura, las técnicas y el aspecto manual de la obra es algo que me preocupa mucho. En el sentido de que me fascina mucho en el arte la cuestión de la transformación de la materia; y en la pintura eso sucede. Yo empiezo a buscar ese tipo de transformación de la materia con otros materiales. Pero eso es lo que me gusta muchísimo del arte, el aspecto casi artesanal, el tema de la manualidad.

Proceso de producción. Bueno, basándose en la manualidad y mezclando con cosas que uno va viviendo y sintiendo en la realidad cotidiana e histórica, y al mismo tiempo las lecturas que uno hace. Esas tres cosas son el proceso de producción. Digamos que desde la pintura en un momento dado quizás no relacionado estuve desarrollando mi trabajo pictórico interesada en leer sobre historia en general, y sobre historia del siglo XX en particular, y sobre historia argentina un poco y en el mundo, y sobre todo la historia de las revoluciones, las revueltas, los movimientos políticos, sociales en el mundo. Entonces ahí hay unos diez años de mi producción en los que yo estoy pintando y simultáneamente estoy estudiando una serie de cuestiones de la historia y todo eso se va filtrando en mi obra. Se filtra en forma de títulos primero. La pintura titulada con algo que tomé de la lectura y que no hay una relación directa. Pero, bueno, yo empecé forzando esa relación. Y el proceso de producción, en ese clima de lectura ligada con historias, momentos sociales y políticos y momentos de revolución, los momentos revolucionarios como se desarrollan

y todo. En ese momento sucede diciembre de 2001. Entonces eso me posibilita a mí alimentar una situación de radicalidad política. Y estos últimos cuatro años esa circunstancia de estar haciendo esas cosas también me ha brindado mucho material para mi trabajo, muchas ideas relacionadas con eso que aparece en la pintura, en los objetos o en la fotografía. Creo que una muestra donde yo siento que toqué muchos temas y formalmente lo pude resolver y que generó un diálogo con todas las personas que la vieron fue la de la Federación Libertaria Argentina. Esa muestra creo que es un antes y un después en mi devenir porque aparte la realizo en un lugar sin ninguna expectativa de tipo institucional, puesto que era un lugar totalmente fuera del circuito. Y recibo tantas repercusiones de esa exposición que me libero para siempre de toda expectativa de ingresar a los museos y a las galerías.

Yo vengo de la pintura, pinto cuadros y la participación es que alguien vea el cuadro y sienta una comunicación por el lenguaje que es la pintura misma. Entonces esa fue, sin proponérmelo, muy participativa porque la gente venía y se ponía hablar. Más que yo hablar de la obra, escuchaba lo que a todas las personas les evocaba la exposición. Era una cosa muy catártica. "Ah, mi abuelo fue socialista", "Ah, mi papá hacía huelga en tal lado". O sea, toda persona que iba de algún modo recuperaba algún pasado de tipo socialista, de tipo libertario, de alguna lucha. Eso se logró en esa muestra. Y cosas emocionantes que pasaron como el hallazgo de una carta oculta dentro de una máquina de escribir, un impreso de los años treinta. Cosas que sucedieron y que fueron muy importantes para la casa en sí también: valorizar esa serie de objetos que tenía, momentos audaces desde mi punto de vista, porque había un arma con dos balas y estaba al alcance de la mano. La gente agarraba la pistola. Algunos apuntaban. Las balas nadie las tocó pero estaban ahí. Un arma con dos

balas que había pertenecido a una persona de la casa, un militante de la casa. Creo que esa muestra fue muy completa, muy intensa. Todas mis muestras, obviamente, me encantan, quizás me gustan más mis muestras de pintura. Pero esa muestra la tengo en un lugar donde la experiencia de hacer esa muestra me transforma a mí mucho. Con respecto a dentro de mi propia obra la puedo ver de otra manera. Es más, fue una forma de mostrar pintura contextualizándola de otra manera porque hay una parte ficcional donde había pinturas mías como si hubieran sido pintadas en la época de la cual se hablaba de los objetos.

¿En qué forma preferiría leer mi obra? En ninguna. A pesar de que yo también estoy involucrada con el arte y la política o hay bastante contenido político o histórico en mi obra personal y, obviamente, en mi obra con el grupo. Y quizás esto no me lo va a creer nadie pero tampoco busco que la obra tenga un carácter formativo o "normativo", un deber ser. Simplemente intento que sea una reflexión para los demás y para mí misma. Pero no podría decir con qué conceptos, cómo me gustaría que fuera leído. Porque a veces hay muchas flojedades teóricas en mi obra que provocan lecturas que yo me tengo que bancar. En la Federación Libertaria se veía eso. Casi todo el mundo tiende a ver mi obra como nostálgica, y eso tampoco lo puedo evitar. Bueno, yo no la veo así.

¿En qué tradición se reconoce? Bueno, soy fanática de todas las vanguardias. Soy como una agradecida a las vanguardias. Me interesa principalmente siglo XX en arte. El siglo XIX también me gusta bastante pero pienso que el siglo XX es una gran liberación de todo el lenguaje. En particular, por supuesto, todo el arte concreto, el arte futurista. Me impresiona mucho toda esa impronta manual que tienen esas pinturas. Cuando yo veo esas pinturas como que de verlas y verlas empecé a pintar de otra manera. Son pinturas muy desprejuiciadas en cuanto

a cómo están pintadas. Y con respecto a la Argentina, diría que hay tres artistas muy influyentes en mi obra, que son: Roberto Aizenberg; Grippo, a pesar de que la relación formal con Grippo es muy lejana, pero esa parte de la transformación de la materia me la enseñó él, que me fascina, del oficio; y también León Ferrari, para no dejar de mencionar “el más nombrado” (risas). Y también a León tuve la suerte de conocerlo cuando yo apenas empezaba a estudiar dibujo, cuando tenía diecisiete años, en la casa de Marta y Víctor en México. Y él me dijo: “vos lo que tenés que hacer es caligrafía” (risas). Ésa es la lección uno y la lección diez de León: hacer caligrafía. Eso era todo lo que había que practicar, lo demás después viene. Y tenía razón.

Artistas de generaciones anteriores y posteriores. Bueno, en esto adhiero a lo que dijo Alicia. Me gusta mucho en general, más allá de si son jóvenes emergentes o maduros consagrados. lo que me gusta en muchos artistas es que te sacudan, que te sorprendan. Por suerte me gustan muchas cosas. No voy a mencionar nada en especial pero soy una súper entusiasta de lo que veo en la Argentina. No sé si es un delirio pero cuando paso unos meses acá en la Argentina, veo muestras buenísimas todo el tiempo.

Muestras de otros artistas en la Argentina. Diría la de León Ferrari pero no la retrospectiva. O sea, la retrospectiva sí naturalmente porque estaba todo junto. Pero la de los brailles me parece que la elegiría como una obra que me hizo reflexionar.

Bueno, no, ésta no la puedo responder. No la puedo responder porque quince años es demasiado. En este momento tengo una laguna como si no hubiera visto nada.

Agrupamientos o tendencias. Creo que hay una emergencia muy grande del conceptualismo. O sea, esta misma mesa lo demuestra. Algunas tendencias yo podría definir. Hay también toda una par-

te de gente que está muy anclada en la pintura y el color, que a mí me gusta que exista ese contrapunto. Sí, existen por lo menos esas dos tendencias. Y también está la cuestión del arte político que toma mayor relieve. Puede ser que haya mayor producción en este sentido que hace unos años pero siempre la hay. No sé si alcanza a ser una tendencia. Porque yo puedo identificarme con artistas que están trabajando en arte y política y con otros que están trabajando en arte y política no tengo nada que ver.

Leonardo Solaas: Me parece que lo que yo puedo dar es la visión del recién llegado al campo del arte. Porque me interesa, naturalmente, desde hace mucho tiempo pero en realidad hace poco más de un año que empecé a tomar contacto con gente que hace arte, a intercambiar. Habiendo transitado por otros medios, por ejemplo estudié filosofía, tengo un interés por la ciencia, la literatura, etc., como una particularidad que me llama especialmente la atención del arte es como una especie de inquietud de sí, como estas permanentes preguntas por qué somos, dónde estamos, qué es el arte, qué es una obra. Con algunas palabras que están incluso fetichizadas. La palabra “obra” cabe vez que la escucho noto un tonito especial, como que estamos diciendo una palabra importante. Incluso que tiene un valor medio mágico o performativo. Parece que el arte consistiera en decir: “es esto y esto es una obra”. Entonces ese performativo de definir una cosa como obra en realidad es el gesto artístico por excelencia.

Porque “obra” en un sentido literal, fuera del campo artístico es todo lo que uno hace. En ese sentido yo laburo como diseñador, estoy laburando en el sitio del proyecto Venus. No sé qué pensarán mis compañeros de trabajo pero para mí eso es una obra mía. Después cómo lo tomará la institución artística que seguramente no lo tomará como obra es otra historia, en todo caso de relación con las

instituciones que es más una cuestión de RRPP, de cómo me presento. Otro trabajo que estamos haciendo con un grupo de arquitectos y urbanistas que está en una zona indefinida entre la política, la urbanística, el arte digital, son zonas medio ambiguas que en realidad son las que me parecen más interesantes. Una cosa que vengo trabajando -que tampoco sé si es una obra o en realidad son varias obras, es un poco difícil cortar y hacer unidades- es con arte generativo. Haciendo programitas que en realidad, la obra propiamente dicha o el producto final lo hace el programa. Entonces es como una autoría con intermediación.

- ¿Te puedo preguntar por la instalación que hiciste en Estudio Abierto, en el Barolo?

Leonardo Solaas: Sí, eso es como lo opuesto. Eran como unos seres de porcelana fría de color blanco, muy sencillitos, tenían dos o tres curvas. Y había muchos como trepándose por las columnas, los tubos y las barandas. Brotaban de la pared o eran una especie de fauna autóctona. Esa obra a pesar de que era totalmente artesanal, muchas horas de taller, en realidad tiene que ver con lo que estaba contando del arte generativo porque en definitiva es un poco la idea de la vida, los seres autónomos, las multiplicidades. Esto de arte generativo, unos bichitos que se mueven y en su trayectoria van dejando partículas. Y la trayectoria de cada partícula no es al azar sino que se decide por relación a la posición de todas las otras. Entonces todo el conjunto tiene un comportamiento emergente, como una población o una manifestación. En algún sentido, al mismo tiempo es como un organismo múltiple, disgregado.

Es la idea de la vida artificial, de las entidades autónomas, de los comportamientos emergentes, todo el tema de la multiplicidad. En realidad es una zona medio limítrofe entre la física, el arte, el

análisis de la información. Yo estudié académicamente en la facultad filosofía. Y después en realidad en casi cualquier otra cosa soy autodidacta.

Si yo tuviera que dar una definición mía del arte diría que es como una forma de pensar, un modo de percibir. Con lo cual naturalmente me interesan más las obras que tienen un cierto contenido de pensamiento o permiten disparar el pensamiento. Al mismo tiempo -voy a ser un poco contradictorio- me interesa que la obra en su constitución física o visible tenga cierta sensualidad en un sentido casi erótico, que sea atractiva, que seduzca. Entonces yo intento lograr eso en lo que hago, y por otra parte me gustan las obras que se pueden ver en ese sentido. Un ejemplo que descubrí hace poco, gracias a las personas aquí presentes, es Rebecca Horn, que me dejó absolutamente maravillado. Me parece que es el ejemplo perfecto de ese encuentro muy potente, que tiene mucha fuerza, entre la idea y una encarnación de la idea. Una encarnación que le va como un guante porque es perfectamente apropiada. Pasa también que de muchos de los artistas que me gustan o que tengo como referentes no vi nunca las obras en vivo, no las vi personalmente. De Kieffer por ejemplo vi las reproducciones en los libros y me parecen maravillosas.

Y para seguir en la línea esta de borrar un poco los límites, yo también pondría entre mis artistas favoritos a Thomas Bernhard, a Spinoza, a Deleuze, a Badiou. Entre los argentinos pensaba, tal vez por la influencia del lugar en el que estamos, en Grippo que me parece que tiene cierta cosa de la idea y lo sensual.

Leonardo Mercado: Yo voy a responder todas rápido así no es denso. Una obra que lo represente, como decía Zabala, las últimas o la obra que no hice pero como no puedo explicar una que no hice voy a explicar una de las últimas. Es un autorretrato que no tiene título y

nace a partir de una imagen que tenía en la mente: una postura de una persona sentada, una imagen que me apareció de repente, y es un autorretrato mío, sentado en mi casa, en mi living, cubierto por una cantidad de fotocopias que repetían un patrón específico que había dibujado. La idea era ésa: construir una escena rápido. Me gusta ese tipo de obra a mí. Por eso la fotografía estaba bien, ayudaba, porque era una escena que podía construir rápidamente en mi casa, armarla, sacar la foto y ya está. Algo casi teatral. Y me gusta porque discute con el tema de la foto de retrato de estudio, con fondo blanco y como medio de publicidad que es algo que no me interesa. Me interesaba hacer algo que se viera sucio a nivel de imagen, como home-made, algo así como trucho a propósito. Las últimas dos muestras que hice fueron en Proyecto A. Y esta muestra estuvo ahí. Y Miguel Harte me dijo que le gustaba y que le daba la sensación casi certera - no sé cómo lo adivinó al ver sólo una foto- que era como una especie de mecanismo de juntar cosas de distintos lados, y armar una escena y ponerla ahí. Y que en un sentido era una escena obediente para él y que en un punto por eso le había ido bien a la foto. Me parecía que estaba bueno. Y se armó una especie de discusión entre él, Tulio de Sagastizábal, que es mi maestro ahora, y yo. Y Tulio le contestó que para él era una escena más que obediente, rara. La foto si la ven es una escena que no se sabe qué quiere decir y por eso tiene algo interesante. Tengo la cara tapada con un papel que tiene dos agujeritos. Y no sé. Yo realmente todavía no sé qué quiere decir y me parece que eso es interesante, una escena como rara. Sobre todo porque tengo referentes que no son de las artes plásticas sino de otros lados que me interesan más hoy, como el cine. Para mí por ejemplo David Lynch es un gran referente que me parece que crea este tipo de escenas que tienen una profundidad y generan una tensión pero que

no llegás a entender bien cuál es la verdad de la escena o si hay una verdad. Técnica: es una foto. Es una toma directa. Trabajo en digital porque lo afilo rápido, porque es más barato y permite sacar fotos en condiciones más raras que una cámara normal; con una cámara analógica hay que tener luz y demás. La forma en la que sugeriría leer mi obra. No sugeriría ninguna. Me parece que está bueno que las obras mismas sugieran formas de leer. Y a mí me interesa un espectador que se tome más de un segundo para mirar una obra. Me interesa el espectador que participa, que se tome cinco minutos, por lo menos.

¿Cuáles serían sus referentes? ¿"Referente"? ¿Qué son, como artistas de otros lados?

- O filiaciones, lo que vos quieras.

Leonardo Mercado: Me gustan cosas que no tienen nada que ver con lo que hago. Me gusta terriblemente Martín Kippenberger y me gusta terriblemente Franz West. Y después referentes de cine me interesan mucho, de poesía y de otras disciplinas.

Y de arte de acá, me gusta mucho el grupo Suscripción. Me gusta esa postura porque tienen una obra buenísima pero a su vez están medio como en el borde, hacen la suya, están como medio automarginados y no tanto.

Muestras significativas de artistas argentinos. La muestra de Prior en el Museo de Arte Moderno. Fabiana Barreda nombró la de Jumex pero la muestra no me gustó a mí. Las muestras grandes no me gustan pero las obras de Francis Alÿs que estaban ahí adentro eran increíbles, en cada obra te desmayabas. Y la muestra de Román Vitali, que acaba de sacar, la segunda, Brumas, me gusta mucho. Agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino. Por mi formación lo sé. Yo estudio historia del arte en la UBA. Eso lo tengo claro pero me parece poco interesante. Me parece interesante

que los agrupamientos se hagan -como dice acá- a partir de intencionalidades y sensibilidades. No a partir de formatos. Es más vago agrupar por formatos. Decís "vanguardia" y había varios pintores, y claro, eran pintores. Entonces prefiero agrupar por sensibilidades. Como estoy en taller con un montón de gente, con Tulio también vemos un montón de cosas nuevas. Y en general hay grandes condicionamientos en la gente que está empezando a hacer obra y son esos: ser light, ser no light, ser político. Pero me interesa otra diferencia que propondría yo -que yo trabajo de esa forma-: la división entre las obras solemnes y no solemnes. A mí el arte solemne no me gusta. El ejemplo más fácil se puede ver en otra disciplina, en teatro, cómo representa la pobreza una obra de teatro que está en el teatro de Romay y cómo la representa una obra del circuito under. Cuando se trata un tema de manera solemne me parece que es como mersa. Como alguien que trabaja con sal y entonces tiene que enterarse del uso de la sal. Bueno, es una obra con sal. Está bien hacer referencias y estudiar porque eso hay que hacerlo. Una compañera mía de taller trabaja con eso y se armó todo un lío por eso. Digamos, lo solemne me parece que está de más.

Ignacio Amespi: Bueno, yo voy a elegir la última obra que mostré en La Casona. Mi idea era hacer un supermercado, un negocio. Entonces la forma de construirlo fue la siguiente: hice listas de supermercado, las repartí entre gente que era conocida mía -más que nada para simplificar y porque me sirvió, me daba datos para saber cómo pensaban, ya sabía más o menos la forma de pensar de mis amigos-. Distribuí la misma lista para todos como un estudio de mercado. También a mí me interesa cómo catalogar cosas y cómo coleccionar y catalogar. En un supermercado hay muchas formas de catalogar. Y para armar un supermercado me gustaba la

idea de hacerlo al revés: hacer compras minoristas en distintos supermercados para armarlo. Como encuesta tenían que respetar ciertas reglas: una cantidad de plata para comprar todos los mismos productos y evaluar calidad-precios. Y después con eso lo que hice fue armar tres góndolas.

La muestra de La Casona se trasladó completa a Estudio Abierto. En el lugar de la muestra lo que seguía era rearmar eso que había sido hecho por partes, por las seis o siete personas que habían hecho las compras, reunirlo todo. En la inauguración estaba armado el supermercado con los productos puestos en su lugar, en las góndolas. Y durante la muestra fue ir haciendo como testeos de productos de la forma más casera posible, como uno probaría para comparar en su casa, y de la manera que se pudiera, con pocos elementos, que no fuera una experimentación científica de cada cosa, como de los fideos por ejemplo. Después había un microondas como cosa casera para producir cambios rápidos. Y después lo demás eran cosas para cortar, etc. Era eso, una experimentación de investigar qué producto era mejor o cuál pesaba más. A los papel higiénico se les notaba pesándolos cuál era mejor. Porque los metros vienen todos iguales pero la diferencia está en el gramaje como en las hojas de acuarela. Bueno, y esas fueron distintas por cada una de los productos, eran veinte por siete personas, ciento cuarenta. No llegué a hacerlos todos. Y como estaba también el tema de catalogación, primero podía estar ordenado como fue comprado cada set de productos en cada supermercado; y si no ordenados todos los productos de un mismo tipo junto como están en los supermercados. Y así distintas formas. Y después se terminaron desordenando porque para probar un producto de limpieza, una lavandina, había que usar algo que ensucie que eran los comestibles. Entonces se empezaba a mezclar todo.

No estaban a la venta. Sólo para el teste. Era como si fuera una canasta familiar. El primero en comprar fui yo para ver que diera la lista y la máxima suma que había que completar, cuarenta pesos cada compra. Y después con lo que sobraba hacer lo que uno quisiera. El tema era algo comprensible: ir al supermercado y cómo elegís las cosas. Lo que pasaba con eso del límite del precio, es que si el que compraba a más bajo precio le iban a sobrar diez, quince pesos. A la que más le sobró, quince pesos. Con ese sobrante podían comprar todos los productos que quisieran fuera de lista.

- ¿Estaba el tiempo que tardaban en conseguir los productos?

Ignacio Amespil: La parte de análisis de mercado era reglamentado, entonces no quise reglamentarlo mucho. Después a mí me interesaba en el mes y medio que duró la muestra hacer los testeos de los productos, era mi parte creativa de ver cómo podía mezclarlos. Entonces no quería que todo el peso cayera en eso como de procedimiento conceptual. Saqué fotos caseras que no las mostré. Las saqué porque no quería arrepentirme de no haber sacado fotos. Y estaban ahí como dato. Había también muchos diarios de los supermercados. Era parte de lo que yo usé para informarme mientras estaba pensando en hacer la obra. Entonces iba a acompañarlos a que hicieran las compras, les sacaba las fotos y agarraba el diario.

- ¿Lo importante era lo que te pasaba a vos con la obra o a la gente que la veía?

Ignacio Amespil: A mí me parecía importante que fuera sobre algo cotidiano. Eso era importante. Entonces para los que lo veían me parecía que era importante la participación. El microondas, en principio, la idea era que se pudiera participar. Claro, yo siempre pienso en cosas en las que se pueda participar pero

después proponer participar no me gusta. Poner un cartel para que se participe no me gusta.

Entonces estaba todo a la mano. Y la participación estuvo, me robaron muchas cosas. Cosas de súper es robar. Ves cosas y decís: "uy, esto me lo robaría". Todos los que estaban montando lo primero que me decían era: "Te van a robar todo porque ponés todo ahí al alcance de la mano". Y sí, algunas cosas se robaron y eso es como parte de una estadística. Me di cuenta de qué cosas se pueden robar. O sea, las golosinas son fáciles de robar, y de hecho son cosas que se compran al final de la caja. Es lo que pasaba con ese ahorro en el que gastaba menos en cumplir la lista, que podía comprar lo que quería. Y eso se hace mucho en el súper. La compulsiva del final, todo lo que rodea a la caja que suelen ser cosas baratas para redondear, chiquitas, brillantes. Y eso fueron las cosas que más se robaron. Las latas de atún como la cosa chiquita y cara.

Para completar también lo que había llevado eran bolsas de basura de cada supermercado porque era una especie de a dónde va a parar todo. Si vas alrededor de Carrefour a cinco cuadras a la redonda todas las bolsas dicen Carrefour. Entonces llevé un poco de cada uno de los supermercados que había usado.

La forma de leer la obra. Creo que se adaptarse a lo que creés que el otro va a leer. No es proponer una forma de leer obra, sino si querés que algo se lea tratar de ponerlo en relieve. No dar como una instrucción al costado sino ponerlo de relieve. Y si es una instrucción al costado siempre va a terminar siendo parte de la obra. No creo que haya una forma más allá de la obra o que sea interesante dar más allá de la obra una instrucción de cómo leerla.

Artistas. A mí me gusta mucho Gripipo. Lo que me pasa ahora es que al verlo en la muestra grande, lo que no tengo es tanta curiosidad por Gripipo.

Como muestra importante... a mí la

muestra de Ferrari del ICI me generó mucha más curiosidad que la muestra total en Cronopios. Y también de esa muestra me gustaba la forma.

- Yo creo que la retrospectiva de Grippo fue muy especial. Yo escuché esto de que muchos se desilusionaron, porque todos lo teníamos muy alto, no lo habíamos visto en su contexto nunca todo entero. Estaba como muy desvalorizado en Argentina, en el sentido de que no se veían muchas muestras. Y de golpe lo vimos todo en conjunto o casi todo y la verdad que... Juan Carlos Romero también me decía que lo desilusionó verlo todo blanco. Yo creo que pasó por ahí.

Ignacio Amespil: A mí no es que me desilusionó. Sí, hay como de toda una gran cantidad de obras algunas que te gustan más que otras. Y es lógico. Y lo todo blanco apoyaba porque era un espacio muy grande y tal vez no todas las obras eran para ese espacio. Las mesas gigantes estaban pensadas para un espacio grande y había otras obras que no estaban pensadas para espacios de esas dimensiones. Pero lo que yo digo con curiosidad es que hay otros artistas que sí me dan curiosidad. Vigo me da mucha curiosidad, porque la cosa era nombrar artistas. Después me interesan otros coleccionistas como yo: Haim Steinbach.

Lic. LAURA B ATKIS
Cursos de Historia del Arte

Cervix y Sinclair - Tel: 4777 8915
E-mail: laurabatkis@ciudad.com.ar

<p>Belleza & Felicidad</p> <p>Acuña de Figueroa 900 4867 - 0073 www.bellezayfelicidad.com.ar</p>	<p>Ad-Hoc S.R.L.</p> <p>La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos www.adhoc-villela.com</p>	<p>Baracchini & Co</p> <p>Relaciones públicas</p> <p>Marcelo T. de Alvear 612 2º C1058AAH - Buenos Aires (54-11)4311-2782 - 4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</p>	 <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>
<p>rafael cippolini</p> <p>clases individuales y grupales</p> <p>arte & literatura</p> <p>arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES</p> <p>Programa de Estudios Analíticos Integrales</p> <p>Billinghamurst 901 4861 - 6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI</p> <p>Disponible el Anuario de Investigación n 5</p> <p>Políticas de la Memoria</p> <p>Fray Luis Beltrán 125 4631 - 8893</p>	<p>Taller de pintura Clínica de obra</p> <p>Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar</p> <p>4862-5284</p>
<p>Fundación Espigas</p> <p>Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales</p> <p>Santa Fe 1769 P 1 4815 - 7606 arte@espigas.org.ar</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos.</p> <p>Suipacha 1087 3º "B" (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>paralelo < servicios editoriales ></p> <p>< edición > < corrección > < redacción ></p> <p>Contáctese con nosotros vía e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto venus</p> <p>tecnología de la amistad</p> <p>www.proyectovenus.org</p>
<p>silvia leone</p> <p>no más que DISEÑO</p> <p>WEB - editorial</p> <p>pitypu@hotmail.com</p>	<p>qué lindos los cuadraditos éstos!</p> <p>mándele un mail a milagros y pregúntele cuánto cuestan.</p> <p>milagros@proyectovenus.org</p>	<p>"Pinceladas y otros condimentos"</p> <p>Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales</p> <p>FM 97.9 - Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>ACADEMIA START</p> <p>Cursos intensivos y prácticos</p> <p>Informes: 4953-2696</p>

muestras

	Matías Duville inaugura el 12 de Mayo Curador: Jorge Macchi Mauro Giaconi y Juliana Iriart - el 30 de junio		
Arcimboldo	Charlie Espartaco Del 2 al 28 de Mayo "Estético provisorio" - Libro de artista		
arteBA	arteBA 2005 14 feria de arte contemporáneo inauguraciones privadas 18 y 19 20 al 25 de mayo		
<i>belleza y felicidad</i>	Ruy Krieger videos Francisco Solano López dibujos inauguración 7 de mayo 19 hs		
Allochis, Leandro Miranda, Viviana	Boquitas Pintadas Boquitas Pintadas	Fotografía Técnicas varias	19.3.05-15.5.05 19.3.05-15.5.05
	arteBA 2005 stand C03 Carolina Antoniadis - Natalia Cacchiarelli - Mara Facchin Laura Glusman - Jimena Lascano - Matilde Marín Martín Reyna - Carlos Trilnick		
Aulet, Conesa	Escuela Argentina de Fotografía	Fotografía	5.11.04-4.5.05
E S P A C I O Fundación Telefónica	EN MAYO: ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS Premios MAMba Curadora: Laura Buccelatto VÍA SATÉLITE Panorama de la Fotografía y Video Peruano Contemporáneo Desde el 23 de Junio al 21 de Agosto de 2005		
D'Arcangelo, otros.	Galería de la Recoleta GR	Pintura y Escultura	29.3.05-8.5.05
	14 de abril al 8 de mayo Ana Seggiaro 10 al 29 de mayo Felipe Gimenez, Poemas de Oficina 31 de mayo al 14 de junio Ana Noya y Patricio Bosch		
	3 de mayo Beatriz Rico 26 de mayo Eduardo Newark		
Iommi, Enio Schiavoni, Augusto Izuel, Estela	Muntref (Caseros) Museo Castagnino (Mar del Plata) Tono Rojo	Esculturas Pintura Fotografía	2.4.05-30.6.05 1.5.05-1.6.05 9.3.05-4.5.05
	Malba - Colección Costantini Del 6 de mayo al 27 de junio Kuropatwa en technicolor hasta el 16 de mayo Antonio Berni		

Ecléctica Serrano 1452 Bs As
Escuela Argentina de Fotografía Campos Salles 2155 Bs As lu-vi 15-21


E S P A C I O
Fundación Telefónica

ESPACIO FUNDACIÓN TELEFÓNICA
Arenales 1540- Capital Federal
Tel/Fax_ (5411) 4333-1300 /4333-1301
espaciodfundacion@telefonica.com.ar
www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio


Galería de la Recoleta GR Agüero 2502 Bs As lu-vi 12-19; do 14-19

 **Juan Segundo Fernández 1221**
San Isidro | 4723.3222
www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar


Juana de Arco El Salvador 4762 Bs As lu-sa 11-20

 **KARINA PARADISO**
- Galería de Arte -
Av. Del Libertador 4700 P A Esq. Jorge Newbery
(1426) Buenos Aires - 4776 3109
karinaparadiso@uolsinetis.com.ar
Horario: lu - jue 14 - 20; Vie 16 - 22; Sa 11 - 17

La Casona de los Olivera Av. Directorio y Lacarra Bs As ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19

 **malba** Colección Costantini
Malba - Colección Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500


Muntref (Caseros) Valentín Gomez 4838 Bs As lu-sa 11-20
Museo Castagnino (Mar del Plata) Villa Ortiz y Basualdo Mar del Plata lu- sa 17 - 23
Museo de Arte Moderno San Juan, Av. 350 Bs As ma-vi 10-20, sa-do-fe 11-20
Museo Quinquela Martín Av. P. de Mendoza 1835 Bs As ma-do 10-18

 **pabellon 4** MULTIESPACIO

Lo invita a la muestra de los artistas **Leo Robertazzi / con T Martín Linarzi / con T T**
17 de Mayo 20 hs Urdiarte 1332 tel.: 47728745 lunes a sábados 16 a 20 hs
www.pabellon4.com - pabellon4@firelink.com.ar

Praxis (Arenales) Arenales 1311 Bs As lu-vi 10:30-20; sa 10:30-14

 **PROA**
FUNDACION
Av. Pedro de Mendoza 1929 - [C1169AAD]
Buenos Aires - Argentina
t/f [54-11] 4303 0909 - info@proa.org - Mar. a Dom. 11 a 19 hs.

 **RUTH**
BENZACAR
GALERIA DE ARTE
Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Tono Rojo Eduardo Schiaffino 2183 Bs As
Vermeer Suipacha 1168 Bs As lu-vi 11-19, sa 11-14

 **Víctor Najmlas-art gallery international**
martes a viernes 11.30-13.30 - 15.30-19.30 - sábados 11.30-14.00
Costa Rica 4688 | 48 31-72 38
info@vn artgallery.com.ar | www.vn artgallery.com.ar

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.

www.fundaciontelefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

Arenales 1540 - Martes a Domingo de 14 a 20:30 hs. - 4333 1300/1301
espacio@educacion@telefonica.com.ar - ENTRE CALLE LIBRE Y GARILHIA.

Del 6 de mayo
al 27 de junio de 2005

KUROPATWA

en technicolor

Curador invitado
Andrés Duprat

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425EJA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4800-8500 | [+54 11] 4800-8580 / 89
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini