

ramona

52

revista de artes visuales
www.ramona.org.ar

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

Otras novedades sumergidas. Editorial invernal > Ramón & Ramón resisten
Art & Language o el conceptualismo inoxidable > Marcelo Gutman
Condiciones de emergencias > Art & Language
Políticas culturales y artes visuales: Larrañaga, Lóizaga y Lebenglik > Mariano Oropeza
Arte, crimen y electrodomésticos. Una teoría del arte por el delito > Rafael Cippolini
"Textos sobre la obra de Gabriel Orozco" > Mariano Mayer
Dejar metafóricamente Londres y volver a usar el mapa real y mental de Bs. As. >
Melina Berkenwald
¿Estuvo Ud. en ARCO? > Gustavo Marrone
Un texto histórico: Los judíos y el Arte Moderno > Aldo Pellegrini
Más Comisariado de Argentinidad Inmanente > Lux Lindner
Transversalidad del arte y acuerdos regionales > Justo Pastor Mellado
La poesía como objeto de arte > Ana Lema
El sistema de becas y residencias europeo para artistas > Timo Berger
Cómo hablar en voz baja a los muertos de Berlín > Estela Schindel
Esto no es pintura ni nada. Los Salones Nacionales y las vanguardias (1924-1943).
Parte IV > Mario Gradowczyk
El Pequeño Daisy Ilustrado presentado en sociedad > Diana Aisenberg, Diego Tatián,
Gabriel Gutnisky, Christian Ferrer, Flavia Da Rin y Gustavo Pablos

Y otras tantas maravillas para gozar del invierno



LA FUNDACIÓN OSDE INVITA A PARTICIPAR DEL



PREMIO
ARGENTINO
DE ARTES
VISUALES
— 2005 —

FECHA DE RECEPCIÓN
DEL 1 AL 15 DE AGOSTO

SECCIONES

PINTURA | ESCULTURA Y OBJETOS | FOTOGRAFÍA | GRABADO Y DIBUJO

ORGANIZADO POR
**FUNDACION
OSDE**
Suma Conciencia

BASES Y CONDICIONES

EN LOS CENTROS DE ATENCIÓN PERSONALIZADA DE OSDE DE TODO EL PAÍS
O EN WWW.FUNDACIONOSDE.COM.AR

AUSPICIADO POR



OSDE.binario
COMERCIO ELECTRONICO

ARAUCA y BIT
COMERCIO ELECTRONICO

BINARIA
COMERCIO ELECTRONICO

INTERTURIS
COMERCIO ELECTRONICO

TodaVIA



ramona

revista de artes visuales

n° 52. julio de 2005

\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador

Gustavo A. Bruzzone

Editor

Rafael Cippolini

Concepto

Roberto Jacoby

Colaboradores permanentes

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

Secretarios de redacción

Laura Las Heras
Augusto Idoyaga
Julieta Constantini

Coordinación

Patricia Pedraza

Rumbo de diseño

Ros

Diseño gráfico

Silvia Leone

Publicidades

Milagros Velasco
milagros@proyectovenus.org

Suscripciones

Mariel Morel

Distribución y Ventas

Mariana Jubany

Prensa y organización de eventos

Julián Reboratti

Colaboración en organización de eventos

Virginia Muñoz

ISSN 1666-1826 RNPI

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

www.ramona.org.ar

ramona@proyectovenus.org.ar

Fundación Start

Bartolomé Mitre 1970 5B (C1039AAD)

Bs As

Los colaboradores figuran en el índice.

Muchas gracias a todos

ramonasemanal

Concepto

Roberto Jacoby

Coordinación

Milagros Velasco

Producción

Nadina Maggi, Mariana Rodríguez Iglesias

Optimización web

Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb

Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales

Julieta Regazzoni

Cadetería

Gastón Cammarata

índice

- 5 **Otras novedades sumergidas**
por Ramón y Ramón, los editores de siempre
- 6 **Art & Language o el conceptualismo inoxidable**
por Marcelo Gutman
- 8 **Condicionales de emergencias**
por Art & Language
- 16 **En la tradición de Schiaffino: Larrañaga, Lóizaga, Lebenglik**
por Mariano Oropeza
- 24 **Arte, crimen & electrodomésticos**
por Rafael Cippolini
- 30 **En un momento determinado me encontré en la situación de que el cuaderno era mi estudio**
por Mariano Mayer
- 36 **Dejar metafóricamente Londres y volver a usar mi mapa -real y mental- de Buenos Aires**
por Melina Berkenwald
- 42 **¿Estuvo Ud. en ARCO? ¿Qué sabe de The Black Box?**
por Gustavo Marrone
- 46 **Los judíos y el arte moderno**
por Aldo Pellegrini
- 58 **COMARGIN Nr. 4: Ya tiene COMARGIN el pueblo**
por Lux Lindner
- 62 **No me refiero a pesquisar una esencia identitaria de reminiscencia ontológica**
por Justo Pastor Mellado
- 70 **Si existe una similitud entre imagen y realidad, esa similitud es muy reducida**
por Ana Lema
- 72 **«Creo que aún la gente sigue haciendo cualquier cosa para poder estar por ejemplo en la 'verdadera Europa'»**
por Timo Berger
- 78 **“No me olvidés”: o cómo hablar en voz baja a los muertos de Berlín**
por Estela Schindel
- 80 **Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943): Eso no es pintura, ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte**
por Mario H. Gradowczyk
- DOSSIER PEQUEÑO DAISY ILUSTRADO**
- 93 **Historias del arte: El Pequeño Daisy Ilustrado presentado en sociedad**
- 94 **Me gusta sentir que alguien que vivió en otra época me habla**
por Daisy Aisenberg
- 96 **El doble genitivo**
por Diego Tatián
- 102 **Palabras con pollerita**
por Christian Ferrer
- 104 **Iban y venían, pedazos de artículos, canciones, fórmulas, links**
por Flavia Da Rin
- 107 **Deseos, temores, gustos, recuerdos**
por Gabriel Gutnisky
- 108 **La obra declara en sí misma que el arte excede al medio**
por Gustavo Pablos
- 111 **muestras**
- 112 **galerías**

Otras novedades sumergidas

Por Ramón y Ramón, los editores de siempre

Ramón: ¿Por qué estás tan contento?

Ramón: Por dos razones. Razón uno: acabo de leer el índice de este número. Razón dos: la sola idea de pasar tantas horas leyendo todas esas notas me resulta afrodisíaca.

Ramón: ¿No es una paradoja poder construir una conducta desde una inconducta? Porque la conducta de ramona consiste en zigzaguear, dinamitar los planes, borrarlos y escribirlos, lanzarse a la ruta y comenzar a recolectar las maravillas que nos esperan.

Ramón: Es que el camino siempre está rebosante de huellas sorprendentes, pérdidas entre una multitud de signos. ¡Qué bueno que miremos siempre a los costados, a los rincones más perdidos y no estemos imantados con el pizarrón de las novedades! Siempre tuve la impresión de que nuestras novedades también eran nuestros ready-made.

Ramón: Ready-made submarinos. ¡Cuánto admiramos a Steve Zissou! Las novedades son milenarias y nos aguardan bajo la superficie. Nada más novedoso que un tesoro.

Ramón: Es que el sambenito posmoderno parece funcionar en todo menos en el mercado. ¿A cuánto está el kilo de instalaciones?

Ramón: Ahora más devaluado que el kilo de trementina. ¡Qué excitación! ¡Vuelven los *Art & Language*!

Ramón: Nunca se fueron. Son como el *Pequeño Daisy Ilustrado* que acaba de cumplir cuatro años y está de festejo. ¿Y qué me decís de los rescates de Aldo Pellegrini, del misterioso proyecto de *Arte, crimen y electrodomésticos* que el Malba rechazó, de las radiografías regionalistas de Pastor Mellado y de los objetos poéticos como obras de arte?

Ramón: No hay nada mejor que el presente para disfrutar de un pasado que a veces se le parece tanto. Y al revés. ¡Cuántas novedades y crónicas europeas! ¿Será lo mismo ser artista en el viejo mundo que en éste?

Ramón: ¿Y ser artista de esta parte del mundo en aquella parte del mundo? ¿Y ser artista de allá pero acá? Otro que persiste es el *Comisariado de Argentinidad Inmanente*. Comar-gin tampoco descansa.

Ramón: Y el muchacho Oropeza tampoco. Se nos vino con las tres "L": Larrañaga, Lóizaga y Lebenglik. Esto se pone picante.

Ramón: ¿Ahora entendés por qué estoy tan contento?

Ramón: Dale, dale, no me mantengas más en ascuas. Da vuelta la página.



Art & Language o el conceptualismo inoxidable

Marcelo Gutman

ART & LANGUAGE desempeñó un papel fundamental en el nacimiento del arte conceptual tanto en el plano teórico como en el tipo de trabajo producido en aquel momento.

El primer Art & Language conocido fue el desarrollado en colaboración por Michael Baldwin, David Bainbridge, Harold Hurrell y Terry Atkinson; desde 1966 compartían proyectos en común.

En 1968, en Inglaterra, registran el nombre *Art & Language* y comienzan la publicación dedicada a las aplicaciones teóricas y críticas del arte conceptual, *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, publicada por vez primera en Coventry en mayo de 1969; en el segundo número, editado en febrero de 1970, ya había quedado claro que había algún arte conceptual y más artistas conceptuales para los que y a los que la revista no hablaba. En consecuencia el subtítulo se abandonó. Art-Language había reivindicado, sin embargo, una finalidad y unos receptores. Este principio de colaboración se expandió y creció entre 1969 y 1971 hasta incluir entre otros, a Mel Ramsden, Charles Harrison, Ian Burn y Joseph Kosuth, convirtiéndose este último en el editor americano.

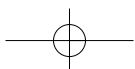
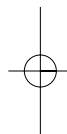
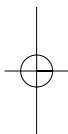
Esta publicación común se concibió como la propuesta de investigación crítica, social, filosófica y psicológica de los propios artistas.

Era la primera publicación que reconocía un fenómeno público llamado *arte conceptual* y la primera en servir los intereses teóricos y conversacionales de una comunidad de artistas y críticos que fueron sus productores y usuarios. Aunque aquella comunidad distaba mucho de tener una opinión unánime sobre la naturaleza del arte conceptual, los puntos de vista de los editores y de la mayoría de los colaboradores iniciales guardaban un extraordinario parecido familiar: el arte conceptual criticaba la modernidad por su burocracia e historicismo y al minimalismo por su conservadurismo filosófico; la práctica del arte conceptual era fundamentalmente teoría, y su forma, predominantemente textual.

A mediados de los setenta el trabajo crítico y teórico sobre las relaciones entre el arte y el lenguaje se presentó bajo formas muy diversas como publicaciones, índices, expedientes, textos, instalaciones y pinturas. Hacia 1976 una confusión fructífera dialécticamente se había convertido en un caos de individualidades e inquietudes en pugna, su importancia (o instrumentalización) variaba de persona a persona, alianza a alianza, (sub)discurso a (sub)discurso.

Se había hecho necesario emprender acciones decisivas si quería preservarse algún rasgo del *ethos* original de Art & Language.

En los últimos tiempos, Art & Language se identifica exclusivamente con



el trabajo de colaboración de Baldwin y Ramsden y con las aportación teórica y crítica de Harrison.

La revista *Art-Language* se sigue publicando hasta el día de hoy.

Art & Language ha sido incluido en numerosas exposiciones internacionales tales como las Documenta de 1972, 1982 y 1997.

También han tenido varias retrospectivas en los últimos años como las del Jeu de Paume, París, 1993, MOMA-P.S.1., New York, 1999 y Museo d'art Moderne de Lille en 2002.

Agradezco a los integrantes de Art & Language y a Ana González del CAC Málaga el permiso de publicación de la conferencia *Condiciones de emergencias*.

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.

Condicionales de emergencias

Ponencia llevada a cabo por Art & Language (Michael Baldwin, Charles Harrison y Mel Ramsden) en el Congreso Philosophy and Conceptual Art (Filosofía y Arte Conceptual), celebrado los días 4 y 5 de Junio de 2004 en el King's College de Londres.

Art & Language

Michael Baldwin: A modo de apertura necesitamos preguntarnos qué es lo que se supone que engloba el término *arte conceptual*. En los últimos tiempos, ha venido a significar más o menos cualquier tipo de arte que no busque adherirse explícitamente a ninguna tradición técnica y que no esté condicionado por el medio. El arte ya no se concibe a partir del principio básico de un eje pintura/escultura, sino más bien como un producto actual, continuo y genérico que puede instalarse y distribuirse dentro de una institución del circuito artístico.

Mel Ramsden: Como alternativa, podríamos considerar el arte conceptual como un desarrollo crítico específico dentro del marco histórico de la tardomodernidad durante la segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años setenta. Cuando hablamos de *tardomodernidad* no sólo nos referimos a una selección de arte trasatlántico creado retrospectivamente según una teoría greenbergiana depurada -no sólo las pinturas de Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski y las esculturas de Anthony Caro-, sino también las obras que eclipsaron y compitieron con las de éstos, como las de Frank Stella, Don Judd, Dan Flavin, Robert Morris o Sol LeWitt. Un movimiento de arte conceptual concebido a partir de estos criterios va asociado a un periodo histórico específico, pese a que se podría discutir la definición de dicho periodo así como las obras que englobaría. Así pues, por analogía, mientras

que el cubismo fue un movimiento de fronteras borrosas, y mientras que el epíteto cubista fue utilizado por no profesionales hasta tan tarde como a mediados del siglo XX para referirse al arte vanguardista de aspecto extraño, podría decirse que una pintura cubista realizada en la década de los cincuenta tenía pocas probabilidades de que la crítica la tomase demasiado en serio.

Charles Harrison: Quizás parezca que estas dos maneras de utilizar el término *arte conceptual* se reconcilien fácilmente. Podemos sencillamente entender el arte conceptual continuo y genérico como el resultado a largo plazo del movimiento históricamente específico del arte conceptual, o como el resultado de lo que ha venido a denominarse la *crisis nerviosa de la modernidad*. Sin embargo, debemos ir con cuidado, ya que la disconformidad práctica con la modernidad hegemónica no sólo podía tener un único resultado. Durante un tiempo hubiese podido parecer que todos se dedicaban a desenterrar a Marcel Duchamp y jugar al mismo juego de gestos apropiativos y nominativos, época que entiendo como *cuando las actitudes toman forma*, que duró aproximadamente hasta el verano de 1969. Sin embargo, al cabo de muy poco tiempo se hizo evidente, por lo menos para Art & Language, que podía evolucionar de varias maneras distintas, de las cuales escogemos dos que se oponen.

MR: Podría derivar en una especie de *teatro institucional*, de Joseph Beuys y Daniel Buren a

las más recientes pero a su vez célebres obras de Ilya Kabakov, o más o menos en cualquier cosa que pueda instalarse en el Turbine Hall de la Tate Modern.

MB: Si no, podría conducir a una especie de *práctica ensayística* que reflexionase sobre sus propias condiciones y tuviese en cuenta el lenguaje y el vocabulario así como la historicidad del propio gesto apropiativo.

CH: Pero éstas no eran posibilidades con los mismos apoyos pragmáticos. La primera podría haber sido el afable cliente de teoría institucional divulgativa. Sin embargo, a comienzos de la década de los setenta, las versiones informales de esa teoría iban proliferando a un ritmo trepidante tanto a través de los sectores vanguardistas del mundo del arte como de los círculos universitarios americanos. El arte del teatro institucional se respaldó en y fue respaldado por varias clases de teoría posmoderna de moda, especialmente por parte de las que ejercían de vehículo para las preocupaciones virtuosas sobre las consecuencias y desigualdades de clase, raza, sexo y debidas a la expansión de los medios de comunicación. Sus distintas vías prácticas quedaron unificadas bajo la figura del comisario, y recibieron el apoyo del mundo de los estudios culturales y del radicalismo corporativo.

MR: En este clima de buen gusto, esta alianza ha servido para estimular. Modernos patéticos como Cy Twombly y antimodernos como Francis

Bacon o Lucien Freud pudieron recuperarse junto con recién llegados tan interesantes como Damien Hirst o Tracey Emin. "Tienes que elegir entre Mondrian o Duchamp", dijo Ad Reinhardt en 1967. Ahora, en cambio, *elección* significa el derecho a consumirlo todo indistintamente.

MB: Hace relativamente poco estuvimos participando en un simposio en torno a la pregunta "¿Qué obra hace la obra de arte?" En esa ocasión sugerimos que, para generar una discusión, debería establecerse una distinción a partir del siguiente criterio: por una parte, existen obras de arte -así como teorías sobre obras de arte- basadas en la premisa de que la obra es lo que el espectador crea dando vida a la obra variadamente a través de la interpretación y la exégesis. Debería quedar suficientemente claro que el arte del teatro institucional tiende a amoldarse a esta vía así como a someterse al periodismo, sea éste popular o académico.

MR: La crítica basura influenciada por los medios de comunicación tiene más tendencia a centrarse en lo ligero y trivial en vez de en lo complejo y articulado.

MB: Por otra parte, existen obras de arte, así como teorías sobre obras de arte, basadas en la premisa de que la creación de cualquier obra está íntimamente relacionada con el carácter intencional de la obra de arte, y esto es lo que ésta hace para estimular al espectador debidamente sensibilizado y receptivo.

CH: Quizás debería quedar claro que en este

punto no pretendemos invocar a ese caballero wollheimiano que es el ángel de la guarda del artista. Sencillamente queremos sugerir que existe la posibilidad de una equivocación interpretativa, y que en cierta medida la obra será el árbitro de ello. Cuando nos referimos al carácter intencional de la obra, no queremos sugerir que ésta sea la intención de un único individuo, sino que se establece un diálogo crítico entre la obra y el espectador, quienes pasan a tener en cuenta lo que es relevante y resonante en una interpretación concreta, y que uno de los participantes en este diálogo será la propia obra, concebida como intencional.

MB: La segunda clase de arte conceptual, de tipo ensayístico, tendía a tener en cuenta la segunda de estas vías. Se distanciaba de esta mezcla permisiva de *cuando las actitudes toman forma* en un momento en que ya no parecía tener sentido defender la crisis nerviosa de la modernidad como ocasión para la oportunidad. Esta vía generó una especie de ansiedad relacionada con la práctica relajada y ostensiva de la desmaterialización como liberación. Era imposible limitarse a vivir en un mundo relajado de premeditada ostentación artística. Nos preguntábamos cómo podía hacerse una obra con detalles bajo circunstancias en las que la posibilidad de detalle no forma parte de los recursos de un medio específico. Lo que entendíamos por detalle era algún aspecto o conjunto de propiedades interrelacionadas que requiriesen y arbitrasen una descripción compleja, una descripción que no fuese un mero informe de cómo la obra interactuaba con el mundo del arte.

MR: El problema no era que se estuviese en contra del arte escapándose con cosas bajo las formas artísticamente populares de la teoría

institucional: “Si alguien lo llama arte, es arte”, etc. Generalmente, el vacío del arte conceptual sometido a esta teoría parecía inofensivo desde el punto de vista crítico.

CH: Tampoco representaba ningún problema tener un cierto interés estético, en el sentido wollheimiano, que, no obstante, carecía de las propiedades físicas de las que se suponía que derivaba dicho interés. En cierta medida, la cuestión del interés estético simplemente no venía al caso. Siempre que alguien diga estar viendo o sintiendo algo ante el arte, el arte estará cargado tanto de teoría como de conceptos, y no sólo de viejos conceptos y teorías. Peter Lamarque ha afirmado algo similar respecto a la obra de Rembrandt. Podría decirse que el arte conceptual ensayístico insistió en este aspecto.

MB: La dificultad era que ninguno de los sentidos de lo problemático tenía debidamente en cuenta las consecuencias del colapso de la corriente greenbergiana; asimismo, tampoco reconocían adecuadamente las inseguridades relacionadas con la teoría institucional: la preocupación de que esta teoría podía estar sencillamente equivocada a la hora de justificar las relaciones entre percibir y describir o que, al aceptar la teoría, los artistas pueden encontrarse ante una situación ingrata con respecto a lo que son las instituciones, o en un callejón sin salida por lo que se refiere al arte.

MR: De hecho, podría decirse que una consecuencia de la teoría institucional ha sido permitir una obsesión por la idea de arte como genérico, cuando mucho de lo que se produce en el nombre del arte genérico podría perfectamente explicarse como continuación de las preocupaciones críticas de la tardomodernidad.

Después de todo, hoy en día se hacen muy pocas cosas como *la pala de nieve* y sí muchas pinturas con palabras o arreglos exquisitos de objetos, lo cual no resulta más perjudicial para las ideas modernas sobre la especificidad del medio que las pinturas negras de Frank Stella.

CH: Tal como ya hemos sugerido, las vías alternativas que hemos etiquetado como *teatro institucional* y *práctica ensayística* no eran procesos equivalentes ni paralelos. Las consecuencias del desarrollo del arte conceptual genérico fue la supresión de los discursos de autonomía e internalidad y la ocultación del sentido de un desarrollo paralelo que retenía alguna inversión en su continuidad. Se hizo mayor a causa de todos los recursos teóricos que decía haber trascendido. En la nueva hegemonía, incluso el discurso modernista demodé sobre la autonomía quedaba de algún modo incorporado y representado.

MR: Sin embargo, identificamos claramente la práctica de Art & Language con la alternativa ensayística. Así pues, nos negamos a aceptar la idea de que el arte conceptual genérico es el resultado inigualable del movimiento original de arte conceptual. Esto no significa que lo que hemos hecho y estamos haciendo sea resucitar la modernidad greenbergiana, o reincorporar sus conceptos de autonomía e internalidad. Quizás nuestra forma de arte conceptual tuviese en común con la pintura el hecho de que no necesitaba ninguna clase de teoría institucional para explicar de qué se trataba. Sin embargo, teniendo en cuenta cómo iban las cosas, la autonomía siempre iba a ser un proyecto rebatido e inseguro. No era que la pregunta "*¿Qué obra hace la obra de arte?*" fuese a quedarse fijada de un modo u otro. De ser así, no cabe duda de que el arte pasaría a ser un asunto sin interés

alguno.

CH: Deberíamos repasar ciertos problemas y sus características. Uno de ellos es que la negatividad crítica [¿la quiebra?] de la modernidad formaba parte del motivo que daba pie al arte conceptual.

MR: Un segundo problema sería que la institucionalidad es o se ha convertido en una suerte de esclavo de la administración.

MB: Un tercer problema sería que sólo mediante algún tipo de internalidad combinada con una cierta capacidad para el detalle podría resistir efectivamente la muerte por parte de los comisarios.

MR: Un cuarto problema es que los habitantes del feliz mundo de la ostentación intencionada no lograron comprender las complejidades y dificultades del mismísimo lenguaje a través del que se estaba creando la ostentación. En lugar de ello, se contaba con el artista, a quien se le concedía una especie de autenticidad "romántica" y se contaba con la aceptación afable de la transparencia de sus palabras.

MB: Un quinto problema es que esta autoridad y mistificación sólo podía resistirse mediante la descripción o mediante una teoría que de algún modo fuese inherente a la obra en sí. Lo que se pedía era un mundo social en el que y a través del que la obra pudiese expresarse verbalmente.

CH: De hecho, no queda exactamente claro qué vino primero, si la necesidad de cargarse al comisario mediante la creación de una circunstancia o la necesidad de algún tipo de complejidad interna en la obra.

MB: El mejor modo de resolver esta cuestión es decir que este tipo de contexto de concentración conversacional quedaba establecido “de modo natural” tan pronto se reconocía que el arte está vacío a no ser que pueda describir y ser descrito.

MR: Y una vez que se ha puesto en marcha un proceso, éste tiende a adquirir un carácter similar al de un proyecto con bastante naturalidad: siendo conversacional, tiende a tener en cuenta el mundo del que, con dificultad, forma parte, y mediante el cual es expresado verbalmente. Así pues, se vale, como si de una pista de carreras se tratase, del terreno en el cual el concurso reivindica la internalidad de sus propios resultados. Esto viene a decir que una práctica conversacional estará dispuesta a sostener un grado de tensión entre, por un lado, sus circunstancias contextuales e institucionales, y, por otro, el tipo de reivindicación que pueda hacer respecto a la internalidad (el hecho de tener una obra y de que en ésta exista un cierto grado de integridad formal en sus productos, etc.).

CH: De hecho, la práctica conversacional tiende a militar contra cualquier sentido depurado de lo que es la obra, así que su capacidad para constituir la queda severamente obstaculizada. Existe una idea popular de Art & Language según la cual se considera que hemos llevado a cabo una reivindicación vanguardista en el sentido de que nuestras conversaciones y actos son arte, algo que no tiene nada que ver con la realidad y que resulta muy molesto. Se trata de una idea que nos ubica en el punto original de bifurcación y nos asocia al teatro institucional de figuras como Ian Wilson, quien en 1970 sí afirmó que sus conversaciones eran arte.

MB: Recordamos haber tenido alguna conversación con Ian Wilson, aunque no recordamos el contenido. La presuposición era quizás que, como piezas de arte, no necesitan contenido. La “conversación” era un *readymade* casi duchampiano, en este caso una categoría apropiada, o... ¿qué? Si de hecho uno pudiese recordar una conversación con Ian Wilson, uno tendría menos probabilidades de recuperar la conversación en sí como un *readymade*.

MR: Para nosotros, el proceso conversacional no era un gesto duchampiano. A pesar de poder tener influencias en este sentido, también las tenía de la crítica interna de la tardomodernidad y su penumbra. Pero ante todo era un medio de intercambio y producción. Lo que pasaba era que nosotros no estábamos capacitados para imponer un sentido de jerarquía artística por lo que se refiere a las distinciones entre las discusiones verbales, los intercambios informales sobre papel, los ensayos, y las hojas de papel pegadas en las paredes de la galería. No cabe duda de que algunas jerarquías se establecieron para ser publicadas y expuestas, aunque se trataba de aspectos de contingencia práctica.

MB: Sin embargo, no estaría bien sugerir que no había consideraciones estéticas normales en juego. Si lo hubiésemos admitido o no, algunos aspectos de gusto tenían importancia, y estos eran más o menos de tipo wollehimiano; es decir, relacionados con las propiedades físicas de las cosas.

MR: Lo que se producía para ser distribuido y mostrado no carecía de vestigios estéticos. No existía arte conceptual rosa, y todavía menos arte conceptual verde. Lo que tendía a predominar era el negro, el blanco y el gris de la ofi-

cina así como de lo socialmente poco espectacular. En esto existía una especie de verdad hacia los materiales, ya que por aquel entonces no existían las fotocopias a color. En el caso de mucho del arte conceptual, incluyendo parte del nuestro, al final puede que se recuerde poco, una vez tenidas en cuenta las consideraciones del gusto gráfico. Todavía es una pregunta abierta hasta qué punto el Wittgenstein en la pared se escapa del tipo de representaciones estéticas asociadas con la obra de Don Judd sin estar en el proceso, sino simplemente quedando reducido a una forma ineficiente de Wittgenstein en la página.

MB: Por aquel entonces esto era algo que nos preocupaba. Lo que vino luego fueron textos impresos en verde, rojo, etc. Se trataba de huir del mito de que el gusto neutral se extendía simultáneamente con la desmaterialización críticamente considerable, y que en ambos existía un aspecto político progresivo.

CH: Conocíamos perfectamente estas hipótesis sin sentido. No cabe duda de que algunas de las ideas que circulaban sobre la desmaterialización enredaron las cosas. De hecho, fue con las cosas enredadas cuando vimos nuestra obra como en constante transición entre la conversación, o la teoría que ésta provocaba, y la pared de galería que había sindicalizado o de la cual había tomado el relevo. En la medida en que había logrado una cierta independencia de las consideraciones gráficas que la obra misma se ponía en el camino de las virtudes estéticas que eran literarias, ya fuesen teóricas o descriptivas.

MR: Sin embargo, no se sometió a que, en cierta medida, mientras iba consiguiendo una cierta ventaja, debía acoplarse en los discursos

teóricos de la literatura y de la filosofía. Decir que era teoría era falso, ya que la obra que hizo como arte lo absolvió de las suposiciones habituales de que se trataba de contar la verdad, de manera coherente o extensible tal como se supone que son la teoría y la filosofía. Tampoco era literario en el sentido normal. Al espectador no le pedía ni podía pedirle que se convirtiese en un lector de literatura.

MB: Esta sensación de transición permanente e inestabilidad nos llevó a lo que llamamos un *condicional de emergencia*. La obra era teoría (o algo) por si acaso se trataba de arte, y era arte sólo por si acaso era teoría. Podríamos decir, entonces, que, en su extrañeza, resonaba con ambos.

CH: Asimismo, la transición permanente y la inestabilidad requerían otros condicionales de emergencia. Nosotros éramos artistas por si acaso éramos críticos y críticos, o profesores, o historiadores del arte, por si acaso éramos artistas. Esta "indigencia" otorgó a la obra una breve independencia, paradójicamente, un lugar de producción que no se sometía por completo a las instituciones o disciplinas.

MR: ¿Y cuál es el problema si alguien está en contra de que la obra es, de hecho, "teoría", que podría entenderse y, de vez en cuando, utilizarse como tal? ¿Se destituye o descalifica como arte en este caso? No estamos seguros de lo que se trata. Como *Madame Bovary* de Flaubert, puede ser que termine siendo una especie de libro sobre nada. Pero si se trata de teoría, en este caso terminará siendo teoría sobre algo, sobre algún objeto, relación o proceso; por lo que esto volverá a reflejarlo en las circunstancias de la bifurcación original consecuencia de la crisis nerviosa de la modernidad.

CH: Lo que quizás tenga todavía más relación con el tema -y que incluso pueda ser más problemático- es la idea de que hacia los años 1968 y 1969, las obras de arte originales ontológicamente dudosas -salas con aire acondicionado, columnas de aire, etc.- habían quedado desbordadas por la teoría que se suponía que debía "tratar" de ellas. El *Air Conditioning Show* de 1967 es un ejemplo de ello: consistía en un texto que proponía el aire de una sala con aire acondicionado como objeto de arte y, a partir de allí, trataba los problemas que esta propuesta comportaba. La pregunta que se generaba era la siguiente: "¿Resulta necesario hacer una instalación de aire acondicionado, como describe el texto, o el texto ya será suficiente?" ¿Se identificaría el texto como el arte -el significado- que hacemos y habría alguna "realización" concreta de ello que meramente se describiese como una cautelosa distracción contemplativa?

MB: Podemos considerar esta pregunta como la que establece la diferencia que ya hemos propuesto entre el arte conceptual pensado, por un lado, como una especie de extensión duchampiana del minimalismo ocasionalmente fuera del reino de los objetos de la cotidianidad y, por otro lado, como una práctica cultural.

CH: Pongamos que alguien afirma que "Todo lo que hay en el inconsciente percibido por los sentidos pero desapercibido por la mente consciente durante los viajes a Baltimore en el verano de 1969" es su obra de arte, y que alguien replique: "¿Qué quieres decir?" Este "¿Qué quieres decir?" es asumido por el artista y sus seguidores no en el sentido de incidir en la afirmación. Tratar la afirmación como si de un acto de habla se tratase -o su equivalente textual- es cometer una especie de falta. No

obstante, parece necesario tratarlo como el acto de habla que en realidad es. Pero hacerlo es obstaculizarlo. Lo que teníamos en mente era un tipo de texto en el cual el interrogativo quedase incluido junto con la reivindicación apropiada, y un texto que, por lo tanto, fuese un objeto de un orden bastante distinto. La consecuencia era la de aumentar considerablemente el detalle del gesto apropiado, el contenido teórico evidente en su rostro.

MB: La diferencia que implica no es solamente cuantitativa. El espectador se convierte en una especie de lector, de conversador, lo que no parece un resultado indeseable. Se trata de un resultado a través del que hemos intentado convertir nuestra práctica subsiguiente en algo consistente. El arte conceptual puede implicar un modo de hacer arte. Si se trata de un arte en el que la pintura, desde el punto de vista tradicional, sólo puede llevarse a cabo sentimentalmente, no tiene por qué ser un arte que descarte la posibilidad de la internalidad. Lo que puede descartarse es la idea de una obra como algo unificado mediante un estilo biológico autenticado. La práctica conversacional tenderá a gobernar contra ciertas clases de consistencia y purificación.

MR: Si el arte conceptual tal como lo entendíamos hubiese tenido futuro, no lo hubiese tenido como arte conceptual, por lo menos si lo que esto comporta es simplemente el modelo duchampiano vacío de su potencial transgresivo y convertido en algo agradable para los representantes de la interdisciplina.

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

Plebella
apoya a Ramona

PLEBELL
REVISTA DE POESÍA ACTUAL

delinfinitoart 

Av Quintana 325, PB

4.813.8828 / 4.815.5699

Lunes a Viernes de 11 a 20 hs

En la tradición de Schiaffino: Larrañaga, Lóizaga, Lebenglik

Políticas culturales y artes visuales. Tres directores tres: Las artes visuales en el laberinto.

Mariano Oropeza

Cuando en 1889 el Congreso de la Nación otorga a Eduardo Schiaffino un fondo para la compra de obras en el extranjero se inicia una relación fallida entre las artes visuales y el Estado. Schiaffino viaja con fondos obtenidos de la Lotería Nacional y también con una idea de didáctica de las imágenes que impulsaba el proyecto de Estado-Nación de la generación del 80. A pesar de que esta política de compras pública prácticamente se detuvo hacia mediados del siglo pasado, el proyecto se fue ampliando a través de los años, con premios, salones o becas, pero en el fondo continuó con un esquema que Marcelo Pacheco, curador en jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, representa en la mentalidad de funcionarios anacrónicos. “Los funcionarios parecen vivir en un mundo que desapareció hace 50 años” (ver entrevista en ramona 49). Para el crítico e investigador universitario las perspectivas de un cambio en la gestión pública de las artes visuales, algo que excede la cuestión del presupuesto, “que justifica todo el desastre en las políticas públicas”, afirma, son más bien limitadas: “Dentro de un país tan perverso, con dirigentes, entre cosas, ajenos al desarrollo cultural, a mí me quedan pocas esperanzas de que las artes visuales dejen de ser consideradas las hermanitas pobres de la política cultural”, sentencia.

La inversión estatal en las artes visuales representa aproximadamente el 17 % de las partidas destinadas a Cultura, si contabilizamos el mantenimiento de museos como de premios y becas, mientras que en México o Brasil la inversión global duplica o triplica ese monto según la directora del Museo Eduardo Sívori, María Larrañaga. Como un síntoma de una consideración diferente, los presidentes de los países mencionados suelen tener como prioridad en las agendas diplomáticas acompañar importantes muestras de sus artistas por el mundo, al tiempo que la Argentina tiene una conducta errática o nula al respecto. Algo que no extraña si pensamos que sólo el 0,1 % del gasto público total se destina a la Secretaría de Cultura dentro de un presupuesto global en donde Educación y Cultura se llevan poco más del 7 %. El director del Palais de Glace, Patricio Lóizaga, recuerda que algunos argumentos que defienden un flaco manejo de recursos económicos y políticos hacia la cultura es fruto tal vez de la opinión de intelectuales y artistas que sostienen que “cuando más lejos se encuentre el Estado de la cultura, mucho mejor”.

En contrapartida Lóizaga afirma en un estudio realizado por la Universidad de Tres de Febrero, en la cual participa como profesor, que el financiamiento propio de las instituciones culturales, como el caso de los impuestos tributarios destinados al Fondo Nacional de las Artes, supera con creces a los aportes del Tesoro Nacional. El análisis estima que sólo alrededor del 36 % del gasto público en las áreas culturales es solventado por el Estado. Por lo tanto parece que los datos de la realidad confirman las predicciones de los pensadores de siempre: efectivamente el Estado se encuentra lejos. Muy lejos. Basta decir que de los 111 millones de 2000 destinados a la función cultural en la nación se pasó a 70 millones para este año.

Un punto a aclarar es que este panorama no es igual en todo el país. En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, que destina a cultura más del triple que el gobierno central con 216 millones, la atención a las artes visuales se muestra con los apoyos concretos tanto en dinero como en presencia, aseguran gestores culturales locales. "Me sorprendió gratamente que el secretario de Cultura, Gustavo López, asista a una de las reuniones del jurado del premio Manuel Belgrano. Y me sorprende porque en los diez años de mi gestión nunca había venido un secretario al museo. Siento que ahora existe un cambio en la gestión cultural y, ojo que no soy radical!", exclama Larrañaga. El director del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires, Fabián Lebenglik, opina que este tipo de gestión "renovadora" ha sido imitado a nivel nacional: "Creo que hubo un cambio en la política cultural impulsado desde las experiencias de la ciudad. En ese sentido Buenos Aires traspasa a nivel nacional gestiones probadas y eficaces que redundan en una mayor claridad de acción", enfatiza el crítico, periodista y editor. Una de las acciones de la ciudad con mayor aprobación entre los consultados es la remodelación y ampliación del Museo de Arte Moderno, que insumirá 11 millones y que se estima concluida el año próximo.

Sin embargo el escollo que Lebenglik encuentra en la acción cultural porteña es la falta de iniciativa para trasladar modelos que generen "a la manera del país vasco -el representante europeo que más invierte en cultura en el continente- una política de estado que fomente las inversiones en arte y asiente el mercado" con el compromiso de cualquier

institución pública de “llevar cada vez más los accesos a la gratuidad”. Para la arquitecta Larrañaga, responsable del Sívori desde la intendencia de Jorge Domínguez, los puntos discutibles de la gestión porteña son dos: una estructura que califica de “gallinero burocrático” como la Dirección General de Museos, dirigida por Mónica Guariglio, y la negativa de devolución por parte de la Legislatura de las obras pertenecientes al patrimonio del museo Sívori. La arquitecta sostiene que la Dirección, “un invento para complacer a Inés Pérez Suardi en tiempos de (Carlos) Grosso”, asegura, tal vez tenga una saludable intención de fiscalizar las cuentas pero el exceso de centralización y el exceso de personal la transforman más en una dificultad que en una ayuda para los directores de los museos. “La Dirección se convirtió en un gallinero burocrático. No hablo de ningún nombre en particular sino de una pesada estructura que dificulta nuestra labor. Cualquier director se pondría contento si dispusiera de los fondos propios que genera y no esperara la rueta de la dirección. Una vez le comenté a Jorge Telerman que esta política estaba cortando la sana “emulación” entre los museos y él me dijo que tenía “pensamientos comunistas”, destaca la directora quien brega por una dirección “volante” que sirva, entre otras cosas, de nexo entre los museos municipales, nacionales e internacionales.

Otro punto conflictivo en la acción cultural porteña es la falta de voluntad de restituir un valioso patrimonio que se haya inexplicablemente en salones de la Legislatura. “Este es un problema que conocen todos los artistas, muchos políticos, pero nadie nos da una mano. ¡Me quieren decir qué hacen un (Ángel) Della Valle o un (Prilidiano) Pueyrredón en las oficinas de los legisladores!”, afirma Larrañaga a la par que indica que más de 90 obras de la colección del Sívori están en poder de la Legislatura, incluyendo *Los Chacareros* de Antonio Berni en la biblioteca del edificio de Perú.

Las miradas sobre el presupuesto, las perspectivas de una ley de las artes visuales, las problemáticas particulares de sus gestiones y un diagnóstico de las políticas culturales son algunos de los tópicos que repasan Larrañaga, Lóizaga y Lebenglik, y se agregan a las puntas que Pacheco había anticipado. Voces para una discusión que siempre enciende pasiones con ánimos de cambio, una disputa que queda bien en cualquier sobremesa de dirigentes y aspirantes al poder. Es claro que en los últimos años es más amigable agregar cultural a la política, dejar a la disputa política evanescente, y al final diluir ambos términos en el arcano de política cultural, ese último grito de la moda en la enseñanza pública y privada. Lejos del café cultural y de los actos con cintas los 60 mil artistas a lo largo y ancho del país siguen construyendo identidad.

María Larrañaga - Directora del Museo Eduardo Sívori

Con la llegada de José Nun se hace un poco más clara la intención del gobierno nacional. Nun es un hombre lúcido que tiene en claro lo que se debe hacer en una gestión que quiere renovar las políticas culturales. En

artes se perfila una mayor vinculación con las artesanías y las producciones regionales.

En la ciudad me sorprendió gratamente que el secretario de Cultura, Gustavo López, asista a una de las reuniones del jurado del premio Manuel Belgrano. Y me sorprende porque en los diez años de mi gestión nunca había venido un secretario al museo. Siento que ahora existe un cambio en la gestión cultural y, ¡ajo que no soy radical!

De todas formas no quiero hablar de la política cultural en general porque si no sería la secretaria de Cultura. Sí puedo decir en cuanto al Sívori que el presupuesto es el tema a lidiar a diario. En la actualidad recibimos una caja chica anual de alrededor de 10 mil pesos. Ante ese panorama resulta redundante decir que la existencia de este museo se la debemos a la Asociación de Amigos. Pero esto limita mucho la gestión ya que tenemos exposiciones completas de (Eduardo) Sívori o (Ramón) Gómez Cornet para las cuales no alcanzamos ni hacer un catálogo. Cualquier política cultural debería rescatar a nuestros "muertitos ilustres", algo muy importante para la educación de una nación.

Lo curioso es que en el último trimestre recaudamos 30 mil pesos, el triple de lo que nos destina la Dirección General de Museos. La Dirección se convirtió en un gallinero burocrático. Cuidado que no hablo de ningún nombre en particular sino de una pesada estructura que dificulta nuestra labor. Cualquier director se pondría contento si dispusiera de los fondos propios que genera y no esperara de la ruleta de la dirección. Una vez le comenté a Jorge Telerman que esta política estaba cortando la sana emulación entre los museos, y él me dijo que tenía "pensamientos comunistas".

Asimismo la gran deuda de la ciudad con el Sívori es un problema que conocen todos los artistas, muchos políticos, pero nadie nos da una mano. ¡Me quieren decir qué hacen un (Angel) Della Valle o un (Prilidiano) Pueyrredón en las oficinas de los legisladores! El gobierno de la ciudad debería restituir las 90 obras del patrimonio del museo que permanecen en la Legislatura.

Yendo más a lo macro en nuestro país no pasa como en otros países latinoamericanos en donde los presidentes acompañan las muestras de sus artistas. Históricamente nuestros dirigentes no vieron que la semilla de la resolución de los problemas estéticos, y también sociales, está en las artes visuales mucho antes de que en el cine o la televisión. Hay mucho que hacer con el interior, visitar a los artistas en su medio e invitarlos a mostrar en la capital, hacer publicidad como la montada para los megaeventos que organiza la ciudad.

Un eje esencial a apuntar en una política cultural es cambiar la mentalidad de muchos artistas que son antipremios. Los muchachos de la Nueva Figuración eran todos de ese estilo y terminaron perjudicando el patrimonio público. Pienso que difundiendo las posibilidades de circulación y penetración de los museos, muy superiores a cualquier galería, los artistas participarían con asiduidad.

Otro punto central de cualquier política pública es una ley de artes visuales que asegure una mayor difusión, un mayor cuidado y distribución organizada del patrimonio. Además que les dé a los museos una prioridad en la gestión, continuar con la política de premios -retocando los reglamentos para actualizarlos-, promover áreas como arte textil o fotografía, empezar un programa de adquisición de material fotográfico, impulsar la adquisición de obras de arte. Igual pienso que más allá de una cuestión de leyes es un asunto de acción política. Para moverse en el mundo de la cultura hay que tener convicciones porque se da más de los que se recibe. El funcionario no va a recibir los méritos, el legado y los laureles quedan para el país.

¿Por qué no puede cambiar el olvido de las políticas de Estado hacia las artes visuales? Colocar nuestro patrimonio no sólo en ferias internacionales sino en instituciones públicas extranjeras es un paso posible. La experiencia impulsada por Teresa Anchorena de arte argentino en los museos norteamericanos se puede repetir tranquilamente. Hace poco en México contaba los artistas exhibidos en una sala muy importante y no pasaban los diez. Argentina cuenta con una cantidad y una calidad impresionante de manchadores, clásicos, modernos, abstractos, cinéticos, que hay pocos países de la región que tienen tal oportunidad. Brasil tiene tres o cuatro y los pone en el candelero. ¿Y quién pone en el candelero a (Lino Enea) Spilimbergo? ¿Quién pone en el candelero al propio Berni? ¿Solamente los privados pueden?

Patricio Lóizaga - Director del Palais de Glace

Uno de los ejes de cualquier política de Estado para las artes visuales es generar una sensibilidad en el público que permita expandir los criterios de legitimación. Ocurre que en los últimos años los códigos de legitimación han pasado principalmente por tres nombres: Ruth Benzacar, Jorge Glusberg e Ignacio Zaldívar. Esto produce que la retrospectiva en el Palais de uno de los principales artistas abstractos argentinos, Juan Mele, se convirtiera en una muestra de culto. Hay una crisis de legitimación y debemos buscar un equilibrio que ayude a democratizar la circulación de las obras y las estéticas. Solamente un Estado fuerte puede intervenir en la escena para compensar un cuadro patético de glamorosos *vernissages* con artistas que penosamente sobreviven con la docencia.

Dentro de este marco la experiencia del Malba es un caso interesante de una nueva propuesta de gestión privada pero que se ve limitada por el financiamiento. Como ocurre en las artes en general, existen pocos sponsors que aportan poca plata, y de hecho (Eduardo) Costantini realiza un gran esfuerzo para sostener el museo. Como ejemplo pensemos que este museo tiene un presupuesto anual de 12 millones y que el mayor sponsor que pudo conseguir aporta 10 mil pesos anuales. Si me contaban que cuando se reinauguró el Teatro Argentino de La Plata una empresa quería máxima visibilidad en contraprestación a los diez mil pesos que iba a poner.

Volviendo al tema Malba, creo que en el momento inicial fue funcional a la estrategia de negocios de Costantini, pero ahora debería pensar en un fideicomiso para garantizar los costos operativos.

Muchos proyectos privados fracasaron porque empezaron financiados por empresarios que no lo sostuvieron en el tiempo. Eso genera un gran ruido y termina potenciando al Salón Nacional, que por otra parte, es la misión principal del Palais.

De alguna manera siempre se cuestionó al Salón por anacrónico pese a que en las últimas ediciones se han incorporado las manifestaciones contemporáneas. De todas formas nunca una política estatal se puede reducir a los salones. Eso habla de una desidia frente al campo artístico. Incluso por momentos el Estado pareció un enemigo de los artistas.

Sin embargo esto no autoriza a opinar como hacen algunos intelectuales y artistas que “cuanto más lejos del Estado, mucho mejor”. Ellos siguen mirando con la óptica de los cincuenta. El Estado era un problema para la Unión Soviética, para el socialismo real stalinista, pero hoy el problema es bien distinto: es compensar las diferencias que produce un mercado que anula toda distinción, que produce una profunda inequidad e injusticia. Hoy el problema es la ausencia del Estado.

Cualquier política cultural deberá fomentar el emplazamiento público de las obras y vincularse con premios, becas y subsidios de una manera genuina y democrática. Coincido mucho con la apertura democrática que propone (José) Nun. Además pienso que hemos superado la ecuación hambre o cultura que proponía Torcuato Di Tella, que era comprensible en los inmediatos meses posteriores a diciembre de 2001, pero que lentamente ha ido cambiando a favor de una mayor disponibilidad de recursos.

Una arista fundamental de la gestión cultural es la continuidad que garantice a la cultura como un agente de desarrollo e inclusión social. Resulta complejo para los operadores culturales trabajar con el Estado cuando en 20 años han pasado 13 secretarios, con decenas de anuncios rimbombantes y pocas concreciones. También asegurar el recambio dirigenal que augure una total transparencia de los directores. La idea es que el director trabaje para una buena gestión y no para agrandar el curriculum. Basta de directores que curan muestras o escriben prólogos o reciben obras. Ahí es el comienzo de la degradación, de la perversa mezcla de la ética pública y la ética privada.

Otra es la defensa del patrimonio que no sólo se preocupe por una ley de tráfico de bienes sino que supere la anquilosada concepción de la conservación y que sirva de plataforma para un desarrollo sustentable de la actividad cultural y social. Me gustaría desde la dirección del Museo de Bellas Artes saldar una deuda pendiente que es la construcción de identidad a través de las artes visuales. Sueño con unas artes visuales circulando activamente en la sociedad civil. No como ahora que algunos críticos festejan una “renovada” actividad artística y así demuestran en realidad vivir en una cápsula. Es la Argentina que se muere la

cola. Nosotros celebramos que cien mil personas visitan una muestra pero olvidamos los 37 millones que tienen una fuerte producción simbólica, lejos de la escena de moda porteña o rosarina. Pertenecemos a la sociedad bienpensante y clasemediera que se pone feliz con su ombligo. Mientras tanto hay otro país.

Fabián Lebenglik - Director del Centro Cultural Rojas

Los cambios con la llegada a la gestión pública de Néstor Kirchner se relacionan con cierta transparencia institucional. Durante los 90 las instituciones estaban cargadas de corrupción. Igual no puedo dejar de considerar que la primera salida democrática después de la hecatombe de 2001 fue la elección democrática del rector de la Universidad de Buenos Aires en marzo del año siguiente. Esta designación abierta fue el primer recambio en la función pública desde un punto de vista que privilegia la honestidad. También debemos pensar que Buenos Aires a partir del status de ciudad autónoma impulsó de manera central la gestión cultural y elevó la atención en consiguiente a todas las manifestaciones estéticas. Creo que hubo un cambio en la política cultural impulsado desde las experiencias de la ciudad. En ese sentido Buenos Aires a traspasado a nivel nacional gestiones probadas y eficaces que redundan en una mayor claridad de acción.

De todas formas queda para la gestión porteña como una cuenta pendiente una acción cultural que tienda a trasladar los modelos probados y que generen a la manera del país vasco -el representante europeo que más invierte en cultura en el continente- una política de estado que fomente las inversiones en arte y asiente el mercado. Claro que esto no quiere decir una mercantilización de los bienes culturales sino una oportunidad de reafirmar el compromiso de cualquier tipo de institución pública de llevar cada vez más los accesos a la gratuidad.

Siento que el actual clima favorable me ayuda a gestionar un centro que había caído en la inercia a mediados de los noventa. Una de las explicaciones de esta situación se argumenta en que se había convertido el centro en un trampolín para la política nacional. Por otra parte estamos recibiendo una herencia complicada en donde en la última década las artes visuales se transformaron en una caja negra sin fondo.

En la primera gestión de Gumier Maier se cambió la geopolítica en las artes de la ciudad y los artistas pudieron encontrar canales alternativos a partir de la experiencia en el Centro. Pero repetir esta movida, que tuvo réplicas públicas y privadas, sería como un alzheimer institucional. Ahora nos interesa trabajar más sobre el cruce y superar la idea del artista que viene con una carpetita. Queremos que los artistas se incluyan efectivamente en la gestión y producción tal cual lo hicimos en el teatro o en el cine. Como exhibir arte ya lo hemos hecho y resultó exitoso, ahora estamos con una idea más ambiciosa que es llevar al nuevo espacio que disponemos una serie de experiencias que se encadenen a otras formas culturales y generar una síntesis entre acción y reflexión.

Pretendemos proponer un vaso comunicante más diagonal con los saberes pero a la vez más interactivo como únicamente el ámbito universitario puede hacerlo. Buscar nuevas formas de combustión social y política que aprovechen esa ambigüedad bien entendida que permite el Rojas. No separo las artes visuales de un todo porque reniego de la especialización y la fragmentación tan en boga en el campo de la cultura. Para mí las artes son un campo integrado que tiene que ver con una concepción integradora de las políticas culturales.

Una buena gestión cultural es aquella que hace lo que tiene que hacer y se limita a organizar dentro de sus responsabilidades con la conciencia que los funcionarios son personas que pasan. Estamos en una situación repudiable en la cual los directores de museos o centros a veces son más importantes que las mismas instituciones. Yo antes de llegar a la dirección tenía la voluntad de cambiar un centro en donde algunos coordinadores estaban hace 18 años. Es que para hablar de revolución y juntar cenizas en el pelo...

En la gestión nacional me produce profundo respeto el trabajo de Américo Castilla en los museos por su calidad intelectual y técnica. Sin embargo los funcionarios públicos debemos evitar declaraciones irónicas como las del (ex) secretario Torcuato Di Tella: una de las misiones del funcionario es transmitir lo más llano posible sus intenciones a los ciudadanos. Podría resumir las dificultades del Rojas en un punto con el que deben batallar a diario las administraciones culturales públicas. El insalvable axioma de que por cada peso que debe controlar el Estado se gastan cien. Cada vez que veo un nuevo expediente me gustaría cerrarlo con el "pase y no vuelva" porque en estas cuestiones se malgasta energía, tiempo y dinero. A pesar de que tenemos mayor autonomía -desde 2002 el centro depende directamente del Rectorado-, y que perfectamente se puede "sobrevivir" en la función estatal, digamos que la administración pública es bastante arcaica y reactiva. Necesita modernizarse y así también acrecentaría las posibilidades de maximizar los fondos que se destinan a cultura.

Lidia Blanco del Centro Cultural de España tiene que renovar	Patricia Blanco también
Silvia Chemez no sale más a buscar a ramona por los quioscos porque le llega a su casa	María Rosa Andreotti está chocha con su ramona
Gerardo Jorge lee su ramona calentito al lado de la estufa	Lucia Seijo recibe a ramona en su casa

Arte, crimen & electrodomésticos

Tanto sabemos, tanto se ha explorado de la relación del arte y la locura, pero ¿cuánto hemos avanzado en la relación arte-delito? En las páginas que siguen, el boceto de un ensayo de exhibición y los merodeos teóricos correspondientes.

Rafael Cippolini

Prolusión

En el otoño de 2002, Eduardo Costantini Jr. nos convocó y nos invitó, a Pablo Siquier y a quien esto escribe, a presentar un proyecto de muestra a realizarse en la planta baja, en el espacio donde, unos meses después, comenzaría a desarrollarse el Proyecto Contemporáneo. Por supuesto, hablo de una prehistoria reciente en la que no existía aún el Proyecto Contemporáneo y Marcelo Pacheco todavía no había sido nombrado curador del Museo. Yo tenía en carpeta (y aún sigo teniendo) investigar y escenificar a fondo la relación de las artes visuales con el delito. Con Siquier nos entusiasmos mucho con esta idea y desarrollamos una propuesta que interesó a Costantini, pero que fue rechazada por otras autoridades del Museo de ese momento y que a Pacheco, ya en funciones, tampoco atrajo. Lo que sigue es el primer boceto de aquella idea, en la que sigo indagando y que hoy ha crecido monstruosamente.

Teoría del Arte por el delito

En 1827 y 1839, es decir, respectivamente, a los 43 y 55 años, Thomas de Quincey, a la sazón autor de los *Prolegómenos para todos los sistemas futuros de economía política* así como de *Confesiones de un comedor de opio inglés* (1822 en su versión original) publica sus célebres *Memorias*, reunidas bajo el título de *Sobre el asesinato considerado como una de las Bellas Artes*.

Allí, la invención de un grupo de eruditos estetas (*La Sociedad de los Peritos Asesinos*) inspirados en un tal Mr. Williams, coincide con la articulación de un gusto que califica la monstruosidad de un crimen con la sutil gracia de una peculiar fenomenología artística: el delito siempre es bello a posteriori, una vez ejecutado y libre de toda carga moral.

“(…) En la composición de un asesinato bello -escribe de Quincey- entra algo más que dos imbéciles, uno que mata y otro que es matado, un cuchillo, una bolsa y una encrucijada oscura. La finalidad, señores, la disposición de las figuras, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento, son ahora estimados como indispensables para los ensayos de esta naturaleza. Mr. Williams ha elevado en todos nosotros, el ideal del asesinato y

particularmente para mí ha hecho que aumente la dificultad de mi tarea. Como Esquilo o Milton en la poesía, como Miguel Ángel en la pintura, Williams ha llevado su arte a un punto de colosal sublimidad, y, como observa Wordsworth, ha “creado el gusto por el que gozaremos de él”.

En estos textos, el motor de la Historia del Arte (una disciplina entonces en pleno crecimiento) imanta toda una producción que entonces permanecía por completo ajena a su objeto. La Historia, a secas, puede ser revisitada en sus asesinatos y así lo propone de Quincey, comenzando nada menos que por el bíblico Caín.

Para el crítico Joel Black (*The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, 1991) de Quincey “llevó el concepto de Kant a lo sublime de su conclusión lógica, al plantear la relación del crimen con la experiencia estética de lo sublime, y al asesino como artista, o antiartista, cuya especialidad no es la creación sino la destrucción. En un ensayo titulado *Crímen*, de Quincey dijo que los crímenes más brutales pueden apreciarse como obras de arte si son vistos desde una perspectiva estética, desinteresada, amoral”.

Veinticuatro años después de la última de las *Memorias*, Karl Marx escribió, para su *Historia Crítica de la Teoría de la Plusvalía*:

“Un filósofo produce ideas, un poeta poemas, un clérigo sermones, un profesor tratados, y así siguiendo. Un criminal produce crímenes. Si observamos de más cerca la conexión entre esta última rama de la producción y la sociedad como un todo, nos liberaremos de muchos prejuicios. El criminal no sólo produce crímenes, sino leyes penales, y con esto el profesor que da clases y conferencias sobre esas leyes (...). El criminal produce además el conjunto de la policía y la justicia criminal, fiscales, jueces, jurados, carceleros, etc; y estas diferentes líneas de negocios, que forman igualmente muchas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas”.

Antes incluso, apenas una veintena de meses más tarde del último de

los citados textos del ensayista inglés, Edgar Allan Poe dio a imprenta, en 1841, la narración titulada *Los crímenes de la calle Morgue*, con la que hoy sabemos que nació el género que conocemos como relato policial. La literaturización del delito, finalmente, modificaría la percepción de las industrias que el criminal provoca.

Ya en el Siglo XX y en Argentina, en la popular revista *Caras & Caretas*, Juan José de Soiza Reilly hace público su relato *Historia de un espíritu* en el cual describe los momentos finales de un pintor de telas famosas, de treinta años, condenado a muerte: un “pobre artista moderno, cuyos cuadros fueron siempre geniales porque tuvieron mucho de locura” y al ser entrevistado por el periodista, confiesa los motivos de su condena: este artista, para poder ejecutar la imagen de sus telas, había torturado a sus *modelos vivos* (siempre indigentes) hasta dar con la espantosa gestualidad que diera cuenta de la belleza por él buscada.

Con las décadas, el retrato de las tipologías delictivas consumadas por la experiencia estética, habrían de desplazarse del inicial núcleo del asesinato hacia la exploración de otros delitos, centrándose ante todo en la falsificación y el robo. Poéticas como las del cine de Alfred Hitchcock y la novelística de Patricia Highsmith proporcionan un profuso catálogo de lo que digo.

Incluso retrospectivamente, muchos delincuentes fueron, ya por sus *modus operandi*, ya por la suma de operaciones formales con las que construyeron sus peculiares estilos, sospechados de artistas.

El modo en que estos relatos, tan a menudo biográficos, fueron desplazándose y entrometiéndose en algunos de los enunciados más convocantes de la Teoría del Arte, constituye ni más ni menos que la arqueología de una disciplina que aún no posee nombre definitivo.

Los Objetos del Arte

De regreso de Londres, en octubre de 1913, Marcel Duchamp realizó su primer *ready made* en el estudio de la rue Saint Hippolyte: una rueda delantera de bicicleta, sobre su horquilla en alto, montada boca abajo sobre un banco de cocina.

Con esta pieza, quizá la primera escultura móvil, el concepto de Obra de Arte, tal como se lo conoció en los siglos XVIII y XIX, tuvo que reformularse drásticamente.

En cierta lectura, no estamos sino ante una sumatoria de sustracciones: cada una de las partes de esta obra se resignificó por completo al inscribirse en otro orden, al apartarse de los usos para los cuales fueron creadas.

Así el gesto define al artista como un *despojador*: de cualidades, de utilidades, de exhibición y circulación (esto es, mostrar como arte lo que nunca antes había sido definido como tal).

Ahora bien ¿cuáles son los motivos por los que un objeto cualquiera es despojado de su condición original para transformarse en algo tan diverso como un objeto de arte?

Tratándose de Duchamp, sabemos que su premisa parece haber sido la obliteración del gusto:

“La mezcla del gusto dentro de la definición de la palabra arte es para mí un error: el arte es una cosa mucho más profunda que el gusto de una época y el arte de una época no es el gusto de esa época. Es muy difícil de explicar porque la gente no piensa que se pueda hacer algo que no sea por gusto: uno vive a través de su gusto, uno elige su sombrero, uno elige su cuadro.

Por otra parte, la palabra arte sólo quiere decir “hacer”. (...) No quiere decir que se trata obligatoriamente de un hacer artesanal. (...) Ahí yo intervengo quiero decir por ello: no admito este tipo de intervención del gusto. La cosa hecha existe por ella misma y, si ella sobrevive, es porque tenía algo distinto, más profundo que un gusto momentáneo”.

En este sentido, la consecución del arte admite (y en la definición duchampiana obliga a) una posibilidad que oblitere al gusto, encontrando una necesidad más allá de éste, determinable sólo por y en la singularidad del artista.

¿Qué sucede, por lo tanto, cuando el objeto del arte, despojado de la dimensión gustativa, es invadido o al menos se confunde con ese otro objeto que resulta propio de la materia penal?

De manera que, regresando a las consideraciones de Thomas de Quincey, luego de Duchamp ya no se trata de administrar los contenidos estéticos de un delito, de indagar a la Belleza en los efectos de ese mismo delito, sino de preguntarnos por las razones de esta coincidencia, la de dos objetos tan disímiles como el artístico y el delictivo.

Sinopsis Vitae

Superabundantes resultan la bibliografía y las experiencias (artísticas, curatoriales) tendientes a la indagación y tesis sobre las sinuosas relaciones entre arte y locura (bien desde la clínica o la antropología, bien desde tendencias incluso históricas como es el caso del *Art Brut* de Jean Dubuffet). No así, repito, entre arte y delito. Por supuesto, las perspectivas vinculativas entre uno y otro despliegan un abanico de razones, tan matizadas como el creciente número de ejemplos que progresivamente construyen todo un campo.

Hoy nos interesa, particularmente, la poética radical que advertimos en una obra signada por rasgos insistentes y multiplicativos de obsesión. Obsesión que constituye y contribuye, nítidamente, a la superposición objetiva de un hecho delictivo y una producción estética liminar.

Una peculiar manía y una alambicada obsecuencia formal definen los cientos de dibujos (dispersos en cuadernos y papeles de los más variados tipos) y la decena de pinturas con las que un delincuente de casi 28 años, detenido hoy (otoño de 2002) en prisión preventiva en la U5 de Mercedes, provincia de Buenos Aires, ha conformado una singularísima obra que bien puede entenderse, incluso a su pesar, como un sistema. Durante años, este sujeto al que por razones procesales llamaremos A. K., insistió en la confección de imágenes de una taxonomía muy delimitada: sólo piezas de la llamada *línea blanca de electrodomésticos*, o sea: dibujos y pinturas de heladeras, de cocinas y lavarropas, más un muestrario más o menos copioso de logotipos y marcas de artefactos de esta clase de fabricación local.

Luego de trabajar durante algún tiempo como peón en un comercio de artículos del hogar en su ciudad natal (General Belgrano, provincia de Buenos Aires), A. K. terminó por convertirse en un pirata del asfalto.

Ahora bien: de los seis asaltos realizados antes de su detención, cuatro corresponden a transportes que distribuían en la ocasión nada más y nada menos que *línea blanca de electrodomésticos* (heladeras, lavarropas y cocinas; los dos restantes fueron un camión de mudanzas y un reparto de sustancias alimenticias).

A su modo, A. K. consiguió que sus imágenes adquieran tridimensión. De inmediato, continuó con la graficación de sus modelos.

La fijación de estas figuras resulta ejemplar en su cantidad, en su insistencia ensayística. La continuidad biográfica entre dibujos, pinturas y robos redonda en la intromisión objetiva que describimos: ¿cuáles son los claros límites entre la incitación icónica y la motivación delictiva?

Ready made delictuosos, la familia de electrodomésticos que proponen la forma de su sistema, tanto en sus gráficas y pinturas como en el producto de sus atracos, resultan en la oportunidad un testimonio indispensable de una de las modalidades más interesantes y marginales del arte de nuestro tiempo.

Algunas fuentes utilizadas además de las expresamente citadas:

Rest, Jaime: *Thomas de Quincey ante el magisterio de la prosa*, Revista "La Biblioteca" (Órgano de la Biblioteca Nacional) Dir: Jorge Luis Borges, Tomo IX - Número 3, Segunda Época, Buenos Aires, 1958

Ludmer, Josefina: *El cuerpo del delito. Un manual*. Libros Perfil S.A., Buenos Aires, 1999;

Gold, Laurence S.: *A Discussion of Marcel Duchamp's Views on the Nature of Reality and Their Relation to the Course of His Artistic Career*, Princeton University, 1958;

Bruzzone, Gustavo A.: *El principio de culpabilidad penal. Una aproximación desde el krausismo*. AD - HOC editora, 1993.



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

coleccioná ramona coleccioná arte

Todos los meses recibí ramona en tu casa por sólo \$ 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 dejá mensaje en el 4953 6772 (de 20 hs a 10 hs)

En un momento determinado me encontré en la situación de que el cuaderno era mi estudio

De la presentación del libro *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, 10 años de documentación, crítica, entrevistas y conferencias.

**Mariano Mayer
desde la Madre
Patria**

Cada vez hay más. Más nombres, más cámaras, más pedidos, más libros por firmar. Desde que Gabriel Orozco abrió su exposición en el Palacio de Cristal, no se trata de una retrospectiva sino de un conjunto de piezas "es sólo un nuevo diálogo", cada intervención suya duplica público, fans y hasta prensa especializada. Hoy toca la presentación de su libro *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, una selecta antología que abarca 10 años de documentación crítica, entrevistas y conferencias. Es temprano, de momento estamos los carteles indicadores correspondientes a cada protagonista y unas pocas personas. El espacio dedicado al Foro de Arco es inabarcable como un aeropuerto. Como era de esperar, ya quedan unas pocas sillas vacías, Orozco se demora una hora y una vez en la mesa arroja la misma elegancia que viene ofreciendo desde hace cuatro días. En un clima que mezcla la formalidad propia del papel impreso y el murmullo expectante de un concierto, anuncia: "Hablar de una estética es extraño, es hablar de una forma y entra uno en el terreno de la belleza y suena a estética filosófica. Entramos en una abstracción total del pensamiento, porque estamos hablando de las cosas y no experimentándolas. Pero ya en el arte contemporáneo es muy difícil reconocer la palabra estética relacionada a un pensamiento filosófico, porque ya nada tiene que ver con la idea de belleza estética. Esta palabra ni siquiera funciona". Y continúa.

Cuadernos

"En un momento determinado me encontré en la situación de que el cuaderno era mi estudio, entonces las notas, todo el material geográfico o de apuntes con el que contaba iba a parar allí. Una especie de archivo y de estudio ya que no tengo un espacio físico como tal. Los cuadernos al estar fechados y repletos de elementos importantes con los

que trabajo hace un poco de estudio. Es mi manera de trabajar, no hay nada personal allí, no es un diario, sino una actividad cotidiana. Con el tiempo esto se volvió algo metódico, ya tengo 15 cuadernos de 100 páginas cada uno.”

“Para mí lo importante es cómo se produce el arte, no cómo se distribuye. Yo creo que el problema moral o político es cómo el artista trabaja, si en su trabajo diario está reproduciendo el sistema de distribución capitalista, si está explotando, si está desarrollando un vínculo con la fabricación y hay unos desplazamientos de otro orden, yo creo que ahí hay un problema. Ya que eso hace que el arte distribuya estos problemas del mundo. Creo que una de las cosas interesantes de investigar es cómo un artista empieza a reproducir o añadir el sistema de distribución que genera la explotación para luego desarrollar un valor. Es muy importante generar obras a partir de imperfecciones aún no resueltas y de cierta desprotección.”

“Creo que lo exótico está fundamentado en el prejuicio del otro, en el de uno mismo que hace que ese algo distinto se transforme en exótico. Como decía Borges: sólo vemos lo que comprendemos, lo exótico es una manera de ver algo que no entendemos. Creo que mi trabajo es el borde de algo que estoy explorando. Trabajar para mí es viajar sin hacer cosas raras, sino hacer lo que hace el resto de la gente del lugar, esto me permite sentirme un ciudadano del mundo.”

Arte y literatura

“En el caso de Pablo Soler Frost es especial, ya que no tiene un vínculo muy directo con el arte. Pablo es un gran, gran escritor y lo considero el mejor de su generación, el prólogo que realiza en este libro habla de un interés mutuo entre nuestros trabajos y de su generosa atención

hacia el mío, pero no pasa de allí, es un aspecto casi amistoso. Pero el agravante de los escritores y artistas, es que en un momento el escritor intentó suplir al crítico de arte, al historiador de arte, yo diría que en los 50, 60 ó 70. Y no siento que haya ejercido una visión importante, como fue en un momento dado la crítica, la historia del arte que apareció como un medio que permitía entender ciertos funcionamientos. En México, y yo creo que en muchos lados, la relación entre literatura y arte se desgastó un poco en que tomó demasiado protagonismo, se transformó en algo demasiado subjetivo, demasiado usurpado también. Las relaciones entre literatura y poder son muy interesantes o muy clarificadoras para ver estos aspectos. Un literato es una figura muy importante en un país y como puede transmitir su poder a un artista es algo arbitrario, ya que no siempre tiene la razón el literato, en el sentido que no siempre se vincula de manera tan estrecha al arte. Esa relación de poder se traduce en la intención de algunos escritores en suplir al crítico de arte y pienso que este aspecto está un poco saturado. Aunque hay colaboraciones muy creativas en este aspecto.”

Hace un momento, Hans Ulrich Obrist te propuso relacionar la actitud del ajedrez con el aspecto circular de la conversación. ¿Cómo se aplica al libro?

Hablando del libro, son textos de libros, es decir no pertenecen a un único punto de vista. Lo que me hace disfrutar en la crítica o en la historia del arte, que me suceda naturalmente cuando juego al ajedrez, es el tiempo que me exige. El ajedrez se juega por un tiempo determinado, cuando ese tiempo es menor el juego se transforma en otra cosa, en algo más ágil si se quiere, pero cuando se aplica ese rigor se puede ingresar en una zona de reflexión mayor. Es un poco lo que sucede cuando el crítico tiene que escribir para los periódicos, es decir la actividad crítica del periodista. Es curioso pero al final a esa actividad constante le sucede lo mismo que a los jugadores de ajedrez rápido: dejar de tener mayor profundidad, perder la posibilidad de analizar cada jugada o tener una visión de tiempo largo. Por eso creo que sucede un poquito esto mismo en los periódicos, se pierde cierta visión panorámica, cierta lentitud en el pensar, que haya tiempo de relecturas, es como que son textos pensados desde su inmediatez. De todas maneras y volviendo al ajedrez estos jugadores rápidos son observados por los jugadores profesionales, porque pueden adquirir destreza en estas prácticas. La inmediatez de escribir sobre lo que esta pasando es también interesante, sólo que muy distinto a esa práctica académica que requiere de un tiempo mayor de concentración, de ir a las bibliotecas, etcétera. Me interesan esos choques con la reflexión, pero también me interesan las relecturas. Este libro esta pensado desde esa posibilidad, ya que es un recorrido de diez años de producción y de textos que fueron pensados para otros contextos. Sería muy interesante poder realizar un seguimiento en

prensa para otro libro, poder ver qué textos periodísticos sobreviven al tiempo y pueden transmitir el interés de ser leídos en otro tiempo.

La pieza arquitectónica que presentás en tu exposición (*Sombra entre los aros del aire*) es la reconstrucción a escala de un espacio diseñado por Scarpa en 1952...

La arquitectura ha suplido políticamente la función de la escultura como monumento público, la arquitectura ha intentado y es lo que está haciendo adquirir ciertas características que antes tenían las esculturas, en el sentido que podían representar un evento histórico. El edificio se transforma en monumento, la arquitectura como estructura pública es un fenómeno muy complejo. Y al trasladar una reliquia como es este pabellón de Scarpa, al hacerla en madera es como estar haciendo el modelo de lo que la pieza original transportaba e indicaba en otro material. Este pasaje le permite formar parte de la escultura. Al mismo tiempo, puedo hablar del tiempo, sobre todo porque esta pieza fue concebida para ser presentada junto a la pieza original en el Pabellón Italia de la última edición de la Bienal de Venecia, y al presentarla junto al original, al tener que atravesarla literalmente para poder ingresar al espacio donde estaba mi instalación, es posible establecer una relación con el tiempo, con la erosión, con las marcas físicas de los materiales.

Solés referirte al objeto como algo activo, donde la contemplación es una actividad...

Bueno, sobre todo me interesan las posibilidades de poder continuar la funcionalidad del objeto a través del trabajo. Lo que no me gusta para nada es cómo el arte convierte un objeto útil, un objeto que funciona de varias maneras y en distintas direcciones, en algo inútil para ser nada más que contemplado. No hay que sacralizar a los objetos. Me parece que lo interesante es dar con los modos que permitan poder continuar esa funcionalidad o utilidad del objeto. Estas funciones no tienen que ser sólo físicas, estamos hablando más a nivel conceptual que tenga cierta lógica, que siga manteniendo esa razón original del objeto.

¿No documentos sino imágenes?

Si hay algo de eso, pero evidentemente tienen que tener ciertas cualidades, sobre todo las impresas, cualidades estéticas para que se sostengan como imágenes, entonces no es nada más que un documento tipo *snapshot*, aunque es bastante simple la manera en que hago mis imágenes, ya que siempre enfoco un solo lugar, pero hay algo de icónico, es importante que las imágenes tengan cierto nivel icónico que las diferencie de esos *snapshots*.

Decís que no soportarías ver una imagen fotográfica colgada en el mismo sitio mucho tiempo, como opción proponés la

idea del pergamino.

Creo que la fotografía no es algo definitivo sino móvil, por eso digo lo de cerrar y abrir, además duran mucho. Las fotografías funcionan en el libro, tiene que ver con el tiempo de pasar una página a otra, de no verla por un momento, que es todo lo contrario al muro donde las imágenes te obligan a permanecer, el libro te da otra posibilidad. Por eso me gustan tanto los pergaminos japoneses, esa idea de dejar una imagen guardada un tiempo. El libro se convirtió en el mejor vehículo para transmitir esa narración de fenómenos que yo encuentro en la calle, que suceden, es el mejor espacio para mostrar esa obra. Y con el tiempo hemos hecho varios de esos libros donde en ocasiones la fotografía permite ser utilizada como texto, facilita una narración, esa es su peculiaridad... Oye ya me cansé, si no te importa, es que estoy mareado.

DABBAH TORREJÓN
arte contemporáneo

Anuncia la realización del curso Fundamento de Estética a cargo de Lucas Fragasso.

Los encuentros tendrán lugar en la galería los días lunes de 19.00 a 21.00 hs a partir del 1 de agosto durante doce fechas sucesivas.

La bibliografía será proporcionada por la galería.

Cupos limitados.

Consultas e informes:

4963-2581 o por e-mail a info@dabbahtorrejon.com.ar

Sánchez de Bustamante 1187



Vinos de selecci3n

Lo invitamos a disfrutar de nuestra cuidada selecci3n de vinos argentinos, elaborados para la exportaci3n por las mejores bodegas boutique del pa3s.

pedidos@coyanco.com.ar

tel / fax 4331-2000



Dejar metafóricamente Londres y volver a usar mi mapa -real y mental- de Buenos Aires

IDA Y VUELTA. RTN & O/W. Local 2 - Visitante 2.

Melina Berkenwald

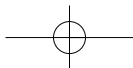
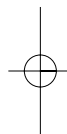
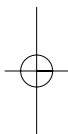
Melina Berkenwald y Jaime Gili son dos artistas que llegaron hace unas semanas (octubre 2004) a Buenos Aires desde Londres, lugar al que fueron a parar en 1996. Para Jaime, esta es la primera vez en la ciudad, en donde está como artista en la residencia El Basilisco de Avellaneda; mientras que para Melina, el viaje representa un reencuentro con su país y su ciudad, territorios que para ella hoy se sienten propios y extraños a la vez. En esta charla descubren y elaboran en varias facetas lo que representa la ciudad como material y contexto desde dos puntos de vista distintos pero similares: el de quien pasa y visita, y el de quien regresa y transita.

Melina Berkenwald: El otro día salió el tema de cómo estamos viviendo este tiempo en la Argentina y cómo estamos trabajando nuestra obra. Me refiero a la problemática, para vos, de llegar a un lugar que no conocés pero que a la vez lo sentís cercano por ser venezolano y también por tu conexión con España. Y para mí, lo que significa el volver a mí país luego de llevar ocho años viviendo fuera. Hablamos de cómo para vos lo familiar, y hasta lo que para algunos es obvio, puede parecer como novedoso. ¿Cómo está avanzando tu relación con la ciudad con esos elementos que se te deben estar haciendo cada vez más familiares?

Jaime Gili: Sin duda hay cosas a las que accedo por su familiaridad con lo conocido desde Europa o Venezuela -la familiaridad que hace más deliciosas las pequeñas diferencias- y otras cosas a las que deseo entrar justamente por lo nuevo que presentan. Afortunadamente la residencia es en Avellaneda, al otro lado de lo que es un límite de la ciudad para muchos. Estoy disfrutando cada vez más esta periferia, porque acá todo se me aparece más como resultado de la reciente radicalización de los problemas. Los locales cerrados, la ausencia de gente joven. Toda iniciativa parece más grande, todo obstáculo mayor.

MB: O sea que hay como dos espacios de trabajo dentro de la misma ciudad que coexisten y que generan proyectos y temáticas de obra.

JG: Quizá por eso estoy trabajando en varios flancos. Por un lado estoy



imprimiendo carteles y trabajando en la calle. Tomo imágenes de lo local para ser devueltas al paisaje local. Por otro lado estoy trabajando con los graffiti tomados de las paredes de Avellaneda. Fotografío la escritura callejera y la limpio en la computadora para crear una tipografía del barrio. Lógicamente que el graffiti, los tachos, las mierdas de perro, los carteles de cumbia y las calles desiertas con las que haré más carteles, se dan por sentado para los artistas locales, pero eso no quita que cualquiera les pueda ver el jugo como material de trabajo, supongo.

MB: Parte de esos trabajos fueron generados al llegar, pero sé que también tenías pensado hacer, desde antes de llegar, un proyecto de rastro sonoro.

JG: Sí, otra idea tiene que ver con las bandas de música que estoy contactando para grabar una pieza conjunta, una especie de cadáver exquisito. Por la cantidad de material sonoro argentino que he consumido en mi vida, sabía de la vitalidad de la ciudad en este aspecto, y quería conocer a la gente joven que sigue haciendo esto posible. Estoy grabando a varias bandas tocando, cada una en su estilo, una línea de una letra de The Clash para recomponerlo en Londres. Espero hacer lo mismo a la inversa una vez allá, posiblemente con una letra de Sumo. Estoy jugando con la idea de ser un inglés de mentira aquí. También hago cosas automáticas como escribir en un cuaderno todo nombre de banda que veo en las paredes. Eso para mí es de una lógica apabullante, como novato en la ciudad, ahí sí que no me imagino a ningún artista local haciendo lo mismo, por obvio. Es una labor de archivero, de simple coleccionista que quiere enumerar para poder creer que puede llegar a abarcar algo. En ese coleccionismo es donde veo mayores diferencias con tu caso. Creo que tú puedes ver mejor la dimensión de las cosas, del mundo del arte aquí, de la música, de las calles. Es como si se te hiciera más grande, porque tu mapa está más formado que el mío.

MB: Es la posibilidad que tengo de rever la ciudad, porque la conozco,



en donde tal vez se agranda la dimensión de mi mirada, una dimensión en la que se mezclan tiempos y territorios diferentes. Veo la ciudad de hoy como está hoy, pero no puedo evitar compararla con el recuerdo nublado de la memoria de Buenos Aires de antes de irme a Londres, y sumarle la experiencia de Inglaterra que bien o mal dejó mi mirada con algo extra, añadido. De todas formas, la mirada siempre cambia, aunque estés siempre en el mismo lugar. El ir y venir no es sino parte de mi experiencia, y así aparece otra ciudad, un nuevo mapa, y otro universo lingüístico que a veces me hace falta. Recuerdo que antes de tomar el avión a Buenos Aires tuve que tirar cosas por exceso de equipaje y lo que más me dolió dejar fue mi A-Z (Filcar) de Londres, que usé desde que llegue allí. Fue incluso como un acto necesario, como dejar metafóricamente Londres para poder llegar y volver a usar mi mapa -real y mental- de Buenos Aires. Al llegar y usar mi Filcar sí me resultó divertido que alguien lo asociara con el hecho de que yo estuve viviendo afuera, como si una hubiese perdido el mapa...

JG: Hace un año pasé por Caracas después de una década, y sentí que el mapa que tenía en la memoria estaba desdibujado, y con mi paso por los lugares todo iba tomando color, encajando con el borrón. Entonces la gente me preguntaba si no me sorprendía verlo todo tan cambiado. Yo respondía que lo que me aterraba era ver cosas que estaban igual que antes. Esperaba no reconocer tanto la ciudad.

MB: Depende de por dónde pasa el cambio. Si se trata de tirar bares tradicionales y hacer vidrieras de colores, yo me alegro cuando encuentro sitios que no cambiaron y nuevos espacios interesantes que suman sin destruir. A nivel general me parece que pasó más lo primero que lo segundo, pero en arte me encuentro con lugares que no conocía que hablan de movimiento. Es difícil encuadrar qué es lo que me va ocurriendo, porque mi interacción con Argentina cambia semana a semana, y seguro que mi mapa también, aunque siempre hay una actitud de rastreo con el lugar, la gente y los objetos, que no sentía tan marcada en Londres. Lo puedo pensar como un reenamoramiento con la ciudad y el país. Es probable que sea más un redescubrir que un mero descubrir, porque en mi rastreo del lugar por lo general aparecen las cosas que siempre me gustaron y que estoy archivando para trabajar en una nueva obra. Las baldosas, las rejas de las casas, los ornamentos de la arquitectura, las servilletas de los bares. A la vez me estoy apropiando de paisajes que aparecen en algunos detalles de la ciudad, imágenes de casas, barcos y flores decorando medios de transporte, vidrieras, lugares de tránsito. Son imágenes que sí estoy juntando como un coleccionista que merodea por las calles, para un proyecto sobre ciudades. Al tomar estas imágenes me siento como una detective o una intrusa que, por ser de acá, no tendría tanto derecho a apropiármelas. Ahí veo una diferencia en cómo nos sentimos en nuestros modos de rastreo.

JG: Es curioso que en Londres vos vivías en un apartamento de bloque,

tipo cuadrado, en un barrio donde es evidente la multiculturalidad de la ciudad hasta en los detalles y adornos con los que la gente decora sus espacios. Sin embargo no sé si trabajaste tanto con ese material que ofrece Londres. Yo siempre imaginé esa mirada, ese disfrutar con los detalles de la decoración doméstica como una cosa muy del arte argentino, quizá ahora me doy cuenta que eso partió en el arte de los 80 sobre todo.

MB: Hace bastantes años hice un trabajo fotográfico de ventanas, pero tenía más que ver con cierta uniformidad y desuso arquitectónico que con lo decorativo. Pero hace un par de años retomé el tema a partir de un pequeño ornamento de papel que tenía de Buenos Aires y que usé para una instalación. De todas formas, no exploté ese lado doméstico de Londres de forma tan antropológica, sino más que nada con mis cosas cotidianas en trabajos que tienen que ver con lo que yo llamo arquitecturas interiores de los espacios. El tema de la ciudad y sus ornamentos apareció en un trabajo que hice en India en diciembre pasado. Ahora, con mi llegada al país, sin duda retomo el tema de una forma más nítida. Después de tanto tiempo fuera, es posible que hoy esté más familiarizada con Londres que con Buenos Aires, aunque me sorprendió encontrar cosas de la India que me recordaron a Argentina y que me hicieron sentir cómoda allí. Mi forma de ver y pensar Buenos Aires durante mis dos primeras semanas me recuerdan a mi forma de trabajar en Bangalore. Algo de la comodidad que te da el ser de otro lado y que también tenés cuando perdés lo cotidiano, cuando falta el día a día que te da el lugar en donde vivís en forma permanente. Creo que hay algo de eso en este reencuentro, algo familiar y a la vez extraño, y también un reencuentro con la pintura en líneas muy generales, pues tiendo a ver en Argentina un fuerte apego con lo pictórico.

JG: Lo que esperaba encontrar acá, especialmente en pintura, era una continuidad de la modernidad tardía neoconcreta, como la disfruto en Brasil o en Venezuela, pero aquí han pasado más cosas quizá, y ahora veo el tema de un modo diferente. Descubrí acá, en parte, una cierta reverencia por lo más antiguo, que viene unida a una falta de respeto por los sueños utópicos similar a la que veo en Inglaterra. Esto aquí queda perfecto con la nueva situación económica, pero lo veo con cuidado, porque puede llegar a rayar el conservadurismo. Yo tengo una cruzada personal en Inglaterra para hacer entender a la gente que nunca sale de su isla mental, que la modernidad ni es la misma en todos lados, ni se debe acompañar siempre de la palabra "fracaso". No hay nada mejor que trabajar cada uno en lo suyo viendo como todo funciona armónicamente hacia algo, con un sueño común. El trabajo que hago quiere referirse a esa parte de la modernidad. Acá me sorprendió la fuerza y el potencial de la ciudad, una fuerza increíble que utiliza su historia. Entendí que solamente una cultura así de importante pudo haber creado toda la música, el cine y la literatura que he consumido desde chico y

que han sido tan importantes para mí. Esto me está haciendo replantear también mi ser latinoamericano y, especialmente, mi relación con Venezuela y su tendencia a la dependencia cultural con el norte.

MB: Sin embargo en Inglaterra sí hay espacios en donde se discute con cuidado este tema del fracaso de la modernidad, como en algunos ámbitos académicos, donde hay gente que tampoco usa más términos como “posmodernidad”, “cultura” u otros que han sido tan mal usados que perdieron significado y valor. ¿Por qué no ver a la posmodernidad como un invento simplista, que es parte de la modernidad, para explicar problemas irresolubles planteados por rupturas que intentan negar que seguimos siendo parte de un continuum que cambia? Por otro lado habría que hablar de otros movimientos importantes y personajes clave de los 70 y 80 que funcionaron paralelamente y de los que tal vez no se habló tanto en el exterior, quizá por la tendencia a agrupar a Latinoamérica en dulce montón. Puede que acá todo siempre haya sido más ecléctico, pero me interesa que hables de utopía, cuando en Inglaterra uno siente que la palabra está clausurada. Los sueños y las posibilidades de hacer, eso yo sí lo encontré al llegar, una fertilidad que tiene que ver con el poder juntarse y armar proyectos en una charla de café, y tener la sensación de que es posible realizar cosas que en Europa, están demasiado institucionalizadas o subvencionadas. Pero aún no pude ver tantas muestras para confirmar si esa fuerza se refleja o no en lo que se está produciendo. ¿Qué te está pareciendo la escena artística de la ciudad?

JG: Me ha sorprendido ha quizá la omnipresencia de lo que llamo “objetitos”. Si bien entiendo por qué mirar hacia elementos domésticos como material de trabajo, no entiendo por qué continuar creando cosas que parecen hechas para ese ámbito doméstico. ¡Como si hubiera un mercado que lo pidiera o mucha gente con quien disfrutar de la ironía! Es una contradicción que estoy intentando esclarecer que me encuentro con gente de ideas interesantísimas con una tendencia plácida a caer en eso. Me imagino que es todo producto de los 80 y 90, pero han pasado unas cuantas cosas desde entonces. Me interesa más, creo, lo que está pasando entre actividades, como en la música con imágenes, por ejemplo, las infiltraciones de algunos artistas en otras áreas, la interacción con la calle. Me dicen que ya se pasó mil veces por eso, pero creo que no paro de buscarle subversión al objetito y aún no la encuentro.

MB: Hace poco que llegamos y las primeras impresiones son tan ricas en cantidad y velocidad que todavía me cuesta armar un nuevo mapa de lo que ocurre en forma nítida. Veo cambios, pero tal vez los pueda ordenar en mi cabeza con más tiempo de permanencia en estas tierras. Como te dije, yo aún estoy en proceso de rastreo.

Octubre 2004

artecontemporÆneoargentino

22 junio | 30 julio

Eduardo Alvarez

nuevoespacio

Juan Erlich

3 agosto | 3 setiembre

Miguel Rithschild

nuevoespacio

Max Gonzalez

www.ruthbenzacar.com

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

**RUTH
BENZACAR**
GALERIA DE ARTE

¿Estuvo Ud. en ARCO? ¿Qué sabe de *The Black Box*?

Nuevas visitas a la célebre feria de arte

Gustavo Marrone

ARCO PARA CELESTE, MÉXICO

Escribir algo honesto sobre una feria de arte como ARCO pide ser parcial, dar una visión fragmentada y subjetiva de un evento de estas características. ¿Se puede acaso escribir de otra manera acerca de 290 galerías, de las cuales 88 son españolas y más de 2000 artistas? Galerías de Vanguardias históricas, de arte Moderno, Contemporáneo, Emergente, Experimental... Y con sus ya clásicos apartados Nuevos Territorios; *Project Rooms*; un país invitado, México; el Foro Internacional de Expertos; y como novedad este año *The Black Box@Arco*, dedicado al arte mas tecnológico y proyecciones; Madrid Abierto, dedicado al arte público; etc.

Trataremos de decir algo: las galerías participantes (cientos) traen piezas que puedan seducir el ojo del comprador y si es institucional o corporativo mucho mejor. Este año, como era de esperar, mucha pintura y dibujos, no mucha fotografía o esculturas, casi nada de vídeos y alguna que otra instalación. Entre grandes firmas bien representadas se destacan pinturas como las de Manuel Ocampo en la mexicana OMR, James Rielly en Distrito4 de Madrid, Simon Edmonson en Alejandro Sales de Bcn, Roberto Rébora en Myto de México, Schwontkowski en Produzentengalerie Hamburg y Masahiko Kuwahara (con su erotismo ingenuo) en 20-21 de Essen, Alemania; Nahuel Vecino en Zabaleta Lab de Buenos Aires o Zeng Fanzhi en Christa Schübbe de Mettmann, Alemania. Todas de gran intensidad. Pintura de Leon Golub y un dibujo enorme de Kiki Smith en Barbara Gross Galerie de Munich te reconcilian con el arte. Las fotos de Helena Almeida en Galeria Presença de Oporto, Portugal son como toda la obra de esta artista siempre profundas y actuales.

Los artistas contemporáneos españoles más interesantes a los cuales ya les cuesta estar representados en galerías comerciales de su propio país, participan con piezas que no hacen honor a la complejidad que encierra sus trabajos. El colectivo El Perro, Tere Recarens, Javier Peñafiel, Francesc Ruiz, Julia Montilla, Carles Congost y un largo etcétera, son ejemplos de la creatividad actual española.

Pero podríamos decir que ARCO este año, aun con la presencia mesiánica de México -una de las zonas geográficas donde los europeos proyectan los restos de sus utopías que, evidentemente, nada tienen que

ver con lo real. O sí... -, es mas conservador y se nota una mayor disposición a cubrir necesidades del mercado. Todo lo enumerado hace que mi ojo de no comprador de casi nada me lleve a ver los laterales, las zonas comisariadas de esta feria que hipotéticamente salvarían la conciencia del mercado y que justificarían actitudes chirriantes de numerosos artistas y comisarios.

En Nuevos Territorios, 40 nuevas galerías de África, Canadá, China, Japón, México, Alemania, Noruega, Reino Unido o Irlanda, supuestamente presentan formas diferentes y actuales de ver el mundo y el arte lejos de la presión del *mainstream* artístico y de su poder económico invitadas por diferentes comisarios, Victor Zamudio-Taylor, Victor Misiano, Angela Vettese, David Liss, Enrique Juncosa entre otros. Un detalle interesante de este apartado es que propone la tesis de que el centro como anteriormente se entendía, es hoy algo difuso, ya que hay galerías de Nueva York o París, junto a las africanas, coreanas o rusas. Las más llamativas y contundentes para mí son las de Canadá; las galerías Artcore/Fabrice Marcolini con fotografías de Zhang Huan; Chirtopher Cutts con esculturas hiperrealistas de Richard Stipl; Catherine Mulherin Contemporary art Projects, con los dibujos de Oscar Camilo de las Flores sobre la conquista de América; P/M Gallery y dibujos de Rober Waters; La Peak Gallery Co. con la cabeza rodante de Michelle Bellemare Tease, todas de Toronto con una fuerte apuesta por lo irónico, lo pervertido sin caer en lo obvio y la contundencia de la mayoría de las imágenes de sus artistas nos hablan de la energía de esta ciudad. Pintura, dibujo, alguna cosa tridimensional y pocos videos, son los soportes más representados. Galería Martini de Phuket, Tailandia; Marie Andersen en la Galleri Riis de Oslo con sus absurdas fotos que pone en duda la estabilidad nórdica; NMproject de México DF y las irónicas piezas de Gabriel de Mora; Mizuma Gallery de Tokio; Anita Beckers de Frankfurt y los espacios sin ánimo de lucro Viafarini & Careof de Milán con un proyecto pictórico espacial de Federico Herrero quedan en la memoria.

Este año los comisarios Peter Doroshenko y Eva Wittcox, director y conservadora jefe del S.M.A.K de Gante, Bélgica se hicieron cargo de los *Project Rooms*, bajo la idea de transculturalidad, cultura y comunidad en esta era globalizada, 32 galerías asistentes a la feria son invitadas

a elegir a uno de sus artistas para que realice un proyecto específico para este apartado. Anthony Goicolea, artista americano presenta una de las piezas más inquietantes por su aparente ingenuidad, un video DVD de 5 minutos, *Tea party* (2004), donde el ritual inglés del té es plataforma para hablar del desengaño y la traición. Trenton Doyle Hancock de Texas con su instalación *More Mound Milking and Miracle Machines* y su particular mundo; Philip Metten de Bélgica con sus esculturas futuristas en poliéster; Diango Hernández de Cuba, con su sutil crítica política en su maravillosa instalación *Palabras*; Rosângela Renno, Belo Horizonte, Brasil con proyecciones sobre humo y el ya conocido Marcel Dzama, con sus acuarelas son los proyectos más destacados. Figuras como Jan Fabre, Juan Uslé, Aziz + Cusher, Wim Delvoye, también participan en este apartado aunque no lo necesiten.

The Black Box es el último aporte a la feria a la vez que un lugar para recluir el ruido provocado otros años por el sonido de proyecciones e instalaciones multimedia. En una especie de caja negra de 18 metros por lado y dentro del recinto ferial, 16 galerías presentan diferentes proyectos de videos, interactivos, etc., comisariados por Mark Tribe, Gerfried Stocker, Agustín Pérez Rubio, Anne Ellegood, Omar López-Chahoud y Shamin M. Momin. Proyectos de artistas como Yoshua Okón presentado por Enrique Guerrero, México; Kutlug Ataman por Lehman Maupin de Nueva York; Jon Mikel Euba, Soledad Lorenzo, Madrid; Bjorn Melhus, Roebing Hall, Nyork y Rafael Lozano-Hemmer en Bitforms Gallery de Nueva York merecen una atención que difícilmente se puede otorgar en un evento que produce tal stress y semejante shock fotocromático.

Además de todo lo dicho nos queda: *Los encuentros internacionales de expertos en arte contemporáneo*, mesas por la mañana y por la tarde de infinidad de debates sobre arte y sus circunstancias. Eso sí, los invitados son de un altísimo nivel como Cuachtemoc Medina, Hans Ulrich Obrist, Jerome Sans, Slovak Zizêk, etc., mesas con nombres muy sugerentes como *El posible arte posbiológico*, *Las comunidades que vienen* y *Comenzar joven: cómo entrar al museo*, entre infinitas otras. Hay gente que se acerca a la feria sólo para asistir a las charlas.

Y ahora el país invitado: México. Representado con 19 galerías, el pabellón es correcto pero poco respecto a la libertad e irreverencia asociada,

por los europeos, al arte mexicano de los últimos años. Sí la tienen el stand de Kurimanzuto -dedicado a Nuevos Ricos, colorido, acogedor a la vez que tienda de productos "marketineros" como discos y camisetas que sacian la pulsión consumista que provoca toda feria-, Art & Idea -con Máximo Gonzáles y su "Changarrito", estructura andante y exhibidor de obras de otros y sus piezas realizadas con papel moneda-, y el espacio de Emma Molina que presenta La Banda Nerviosa Automática de Ariel Guzik. En La galería Myto resalta el trabajo de Ángel Ricardo Ríos con sus pinturas y esculturas en las que pervierte la funcionalidad del mobiliario y el diseño.

La presencia de Las Dos Fridas impone el poder institucional mexicano en la artes.

Pero para saber de la fuerza de México y su presencia en Madrid hay que hablar de

Gabriel Orozco en el Palacio de Cristal; de Carlos Amoraless en Casa América y su instalación *Porque tener miedo al Futuro*, donde lo tecnológico sólo es soporte de una poética y belleza abrumadora. También de José Dávila y su proyecto para la fachada de este edificio en el evento paralelo a la feria Madrid Abierto dedicado al arte público. Además de una fiesta en el 6to piso de un fantástico hotel llamado El Dorado con música de -entre otros- María Daniela y su Sonido Lasser, y Pablo Ruiz de la Barra como maestro de ceremonia. Tijuana Sessions, en Alcalá 31 -dedicada a esta zona fronteriza producto de la globalización del mercado- con Torolab, Julio Orozco y su instalación sobre carteles de cine, la memoria y la ciencia-ficción, Charles Glaubitz con su mural *Niño Buro*, un paso más allá del cómic, Radio Global -radio vía internet-, entre otros interesantes proyectos y excelentísima curaduría de Priamo de Lozada y Taiyana Pimentel y que tendrá su extensión en 2006 en el Palau de La Virreina de Barcelona. Nor-tec estuvo presente en este proyecto y en las sesiones dedicadas a México en el KBB de Barcelona, espacio sin fines de lucro de lo más interesante de la ciudad dirigido por Sigismond de Vajay.

Y todo esto degustado por más de 180.000 personas...

Los judíos y el arte moderno

Rescate de un texto histórico del mejor crítico argentino del siglo XX

Aldo Pellegrini

CEÑIDOS CON todo rigor a la interpretación ortodoxa del segundo mandamiento del Decálogo: “No te fabricarás escultura ni imagen alguna...”, los judíos se mantuvieron por espacio de siglos casi completamente al margen de las artes plásticas del género figurativo. Recién al influjo de las corrientes liberales del pensamiento, una interpretación más heterodoxa de aquel precepto bíblico se abrió paso favoreciendo la entrada; de los artistas judíos en el mundo de los pintores y escultores. Desde entonces la contribución de los judíos al arte es cada vez más creciente y ponderable. El autor de este artículo nos ofrece una breve revista de esa contribución y en un análisis sumamente agudo, señala el papel preponderante de algunos artistas judíos en las corrientes más avanzadas del arte moderno. El Dr. Aldo Pellegrini, prestigiosa figura intelectual de la nueva generación argentina, médico graduado en la Universidad Nacional de Buenos Aires, es autor de una obra titulada *Los mecanismos de la curación*, en la que el rigor científico se hermana con una visión filosófica altamente sugestiva. Dos libros de poesías, *El muro secreto* y *La valija de fuego* lo consagran como poeta indiscutido de la nueva sensibilidad. Estudioso del arte en general y de las escuelas modernas en particular, el Dr. Pellegrini es hoy una de las personalidades más autorizadas en esta materia entre nosotros. En 1928 fundó *Qué*, la primera revista surrealista de habla española. En diversos artículos y conferencias ha hecho difusión de la obra, de los pintores surrealistas y abstractos y tiene en preparación un libro sobre la pintura moderna. Es, además, director de la revista *Letra y Línea* y colaborador de *Nueva Visión*.

LOS JUDÍOS parecen haber aportado hasta mediados del siglo pasado escasos valores a las artes plásticas del mundo occidental. Quizás esto sea debido al hecho de que razones religiosas les impedían inclinarse hacia un arte en que el tema religioso fue durante mucho tiempo el fundamental. El aporte judío se hace, en cambio, bruscamente importante coincidiendo con la revolución pictórica moderna.

Las características del judío lo revelan dotado de un inquieto espíritu de investigación y búsqueda, permanentemente insatisfecho ante respuestas que parecen definitivas para el hombre, en el terreno de la ciencia y de la filosofía. Verdaderos promotores de la revolución científica moderna, su importancia como fermento en la evolución del arte nuevo es también considerable. Los judíos, afirmadores continuos de los valores del espíritu, encuentran en este arte que se decide definitivamente a acentuar lo espiritual del hombre, el campo más propicio para su desarrollo.

No es pues por azar que los judíos se hayan interesado en el arte moderno, ya que el principio de libertad que implican las nuevas corrientes dan posibilidad de libre curso a la fantasía y la imaginación, expansión que necesita el judío a pesar de su aparente apego a una cerrada tradición. Hay ciertos elementos que caracterizan la actitud espiritual del judío y que sin serle absolutamente peculiares se dan habitualmente en sus mejores espíritus.

Ante todo una actitud metafísica frente al mundo que se podría explicar así: el hombre, testigo solitario de la multiplicidad del universo, se siente reducido a sus propias fuerzas y se vuelve hacia sí mismo para buscar en el propio interior la causa de todo.

De esta vuelta hacia sí mismo surge una aterradora soledad en la que la insignificancia del hombre frente al cosmos se acentúa. El descubrimiento del Dios único sirve de socorro al solitario y de apoyo en su desamparo; así unifica la multiplicidad y reduce las causas a una. El misterio, de múltiple se hace único. El Dios judío, metafísico, absolutamente apersonal, no antropomórfico, se diferencia claramente del Dios de la iglesia cristiana -producto de la síntesis de la tradición judía y de la griega- dominada por el culto del héroe o santo, exaltación y deificación orgullosa del hombre frente a la naturaleza misteriosa.

En vinculación con esta actitud metafísica de unificar el cosmos en la idea de Dios, predomina en el judío la tendencia a un enfoque intuitivo y profético que le permite una captación global del conocimiento y que se opone al punto de partida especulativo de los griegos. Agreguemos en conexión con esto que no es por azar que el campeón del intuicionismo moderno sea Bergson, filósofo de origen judío.

Por tales razones no debe extrañar que el judío coincida con la corriente artística moderna que destaca los valores de la totalidad espiritual del hombre. Este acento sobre la interioridad, sobre lo psíquico, es lo que define la obra de los pintores de ese origen, asociado, en paradójica síntesis, con una sensualidad que se muestra especialmente en la exaltación de los elementos cromáticos del cuadro.

LA REVOLUCIÓN pictórica moderna significó esencialmente una rebelión contra las normas tradicionales del arte. La rebelión del judío más que contra las reglas externas del arte, representa una protesta contra la opresión de la vida; y la libertad de normas estéticas la utiliza en beneficio de este sentido vital que pugna por expresarse en integridad. Es decir, que en el caso de los artistas judíos modernos, (indudablemente

me refiero a los realmente personales y creadores), el atentado contra las convenciones artísticas es secundario a la necesidad de expresar determinados contenidos y no directamente basado en problemas formales, como sucede en buena parte de los artistas revolucionarios de este tiempo. Un formalismo puro, una pintura reducida a simples mecanismos visuales, no corresponde al espíritu del judío. Siempre éste trasportará a su pintura elementos de su emoción humana.

Por supuesto no sostengo la existencia de una diferencia profunda en el orden espiritual entre judíos y no judíos, pero creo en una actitud creada por la tradición oral y acentuada por el desplazamiento, las persecuciones y la malevolencia sorda o evidente. Todo ello configura características que consisten en un sabor metafísico con que impregna lo cotidiano, un pesimismo contenido que se alterna o une a un deseo de vivir, a una refinada sensualidad. Sensualidad y espiritualidad en paradójica combinación que ya existen en los textos de la Biblia y son reflejos del destino de un pueblo muchas veces desplazado y finalmente instalado en una tierra dura pero inundada de un sol luminoso y ardiente.

EL IMPRESIONISMO inicia la evolución moderna al establecer una definitiva ruptura con la tradición. Militando en ese movimiento encontramos dos valores fundamentales de origen judío: en Francia a Pissarro y en Alemania a Libermann, el más importante impresionista de ese país y uno de los pintores fundamentales en la historia artística de Alemania. Pissarro fue el más inquieto de los impresionistas, siempre dispuesto hacia lo nuevo, como se revela por el interés que demostró cuando ya tenía más de 50 años, por las experiencias puntillistas de Seurat. Inicia la serie de artistas judíos que todo lo sacrificaron a su arte, inclusive el bienestar económico y la seguridad de su familia.

Si se considera como iniciadores de la sorprendente transformación de la pintura, comenzada a fines del siglo pasado y vertiginosamente desarrollada en lo que va de éste, a tres grandes artistas: Cezanne, Van Gogh y Gauguin, encontramos en los comienzos de todos ellos, la influencia personal de un pintor judío. A Pissarro en el caso de Cezanne y Gauguin: pintores a quienes apoyó con su amistad y consejo, y a Israels el notable pintor judío holandés, que Van Gogh estudió apasionadamente en sus comienzos y del cual habla a menudo en las cartas a su hermano Théo.

Israels, que se inspira en cierto momento en Rembrandt, es un precursor de la técnica de los impresionistas por la calidad de su color, su luminosidad y su juego libre de tonalidades. En él como en gran parte de los pintores judíos existe una evidente intención lírica, un canto humano, que resulta el contenido esencial de sus obras.

EN LOS MÁS originales representantes de la pintura moderna de origen judío, se puede desentrañar como motor oculto en la obra pictórica, la necesidad de expresar al hombre sin ubicación y sin sentido, en toda su desesperación y melancolía, pero también al hombre, que al mismo

tiempo siente una poderosa e inconsciente necesidad de vivir, una aspiración a la alegría y al goce inmediato. Todos estos factores se revelan en la obra de los más grandes pintores judíos, por una curiosa mezcla que ya hemos señalado, de sensualidad y pesimismo, de ternura y tristeza. El color exaltado y dominante es la característica fundamental que revela su fuerte apetito por lo sensorial, que pareciera haber estado reprimido durante una larga historia de penurias. Pero hay que insistir que siempre en esa expresión sensorial hay un hondo contenido metafísico, un permanente por qué, que da un matiz especial a la obra de estos artistas. La necesidad de espiritualizar la materia, de vestir a los objetos con la calidad interior del hombre, de convertir a lo que vemos en el espejo de nuestro mundo interior, es fundamental para el artista judío auténtico. Por eso el judío ha tomado de las problemáticas formales que preocuparon tanto a los artistas modernos, sólo aquello que estuviera en consonancia con la necesidad de expresar sus contenidos íntimos. El cuadro no es sólo un objeto de placer visual sino un mensaje de un hombre para otros hombres. Los mecanismos de deformación o mejor, de reconstrucción de la realidad que utilizan los modernos, deben unir, para el judío, las necesidades plásticas con las subjetivas.

Por eso el artista judío, en la generalidad de los casos no se inclina a una objetividad estricta, y eso explica que su participación en los grandes movimientos formalistas, cubismo, fauvismo o arte abstracto sea de escasísima importancia. Insistimos en que el acento sobre lo emocional del hombre, sobre su interioridad total, es lo que decide lo mejor de la obra de los artistas judíos modernos.

Donde los judíos adquieren real importancia en la evolución del arte moderno registrando todas las características enunciadas, es en la llamada Escuela de París. ¿Qué significa esta denominación? El nombre fué propuesto por el crítico André Warnod para designar a un conjunto de pintores extranjeros residentes en París que habían encontrado en esa ciudad el clima espiritual apropiado para el desarrollo de sus diferentes personalidades artísticas. Abarcaba a un núcleo de pintores independientes que no se habían plegado a ninguna de las tendencias que entonces se desarrollaban en París, representadas al principio por el cubismo y el fauvismo, sumándose luego el surrealismo y el arte abstracto. Este grupo de pintores independientes lo formaban fundamentalmente cinco artistas importantísimos de origen judío: Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin y Kisling, y a ellos se agregaban otros pintores de menor importancia; entre los judíos son dignos de mención, Zak y Menkes. Como bien señala el crítico francés Dorival, el grupo de la Escuela de París podía haberse llamado lo mismo, grupo judío de París, por cuanto los pintores que le dieron gloria y renombre son exactamente los cinco aludidos. De todos ellos, tres especialmente se han constituido en figuras cumbre de la pintura de este siglo y su prestigio crece a medida que pasa el tiempo: son Modigliani, Soutine y Chagall.

EL FENÓMENO de la Escuela de París es uno de los más curiosos de la

historia del arte: judíos llegados de los puntos más diversos se encuentran en París, sufren el impacto de las grandes experiencias artísticas que circulan en ese momento y las asimilan, más que nada como posibilidad de expresarse individualmente con entera libertad. Aunque cada uno de los componentes de este grupo (aclaremos bien que ninguno de ellos se sintió formando parte de una tendencia y la palabra grupo la usamos sólo por comodidad de expresión) conserva una absoluta independencia e individualidad de objetivos, tienen sin embargo algo en común que los separa del resto de los pintores de vanguardia del París de aquella época: todos anteponen a las preocupaciones puramente formales, a lo experimental en pintura, que preocupaba a cubistas y fauves, la necesidad de expresar lo interior del hombre sin discriminación de medios. Esta tendencia los aproximaría a los expresionistas de los países germánicos. Pero esta designación tampoco conviene en igual medida a todos los pintores que analizamos, pues Modigliani y Kisling parten de la elaboración de una tradición clásica.

Como dijimos, estos pintores procedían de los lugares más diversos de Europa: Modigliani -que fué el primero en llegar a París- de Italia, Chagall de Rusia, Pascin de Bulgaria, Kisling de Polonia, y Soutine de una pequeña aldea cerca de Minsk. Carente la mayoría de recursos, se asimilaron antes de la guerra a la bohemia artística de Montmartre y después de ella pasaron por razones económicas a Montparnasse, donde constituyeron una verdadera república artística. La capital de esta república era el famoso café La Rotonde donde se reunían todos los representantes de la vanguardia de París, Picasso y Matisse entre otros, y donde la figura de Modigliani y luego la de Kisling fueron especialmente populares. Los pintores judíos de París, desarrollaron entre sí una estrecha camaradería y encontraron en el poeta polaco Zborowsky, a un animador espiritual y un apoyo material en la desesperación y la miseria. Este, que era pobre, se convirtió en marchand de cuadros para ayudar especialmente a Modigliani y Soutine, los menos favorecidos por la suerte. La miseria y el hambre constituyeron la compañía inseparable de estos dos artistas geniales. Ambos acusaban personalidades extrañamente paradójicas: Modigliani buscó en el delirio provocado por el alcohol y los estupefacientes el estímulo para producir obras de una extraordinaria serenidad, de un elegante equilibrio, Soutine que no tomaba sino agua buscó en la sobriedad total el clima apropiado para arrojar todo su furor contra la vida, todo su pesimismo y desesperación en las telas. Contribuye a dar carácter a todos estos artistas su condición de desplazados, de hombres sin patria, la angustia inconsciente que en todos ellos había de pertenecer a una raza con destino incierto, a la que se sumaba el destino incierto del hombre del siglo XX. Este hecho se hace claro en Pascin, vagabundo internacional, errando por todos los países, que hallándose en Estados Unidos, poco antes de volver a París, se hace ciudadano norteamericano y al preguntársele la razón, decía con indiferencia: "De todos modos hay que tener alguna patria".

LA ESCUELA de París, que en su comienzo significó el centro del ataque y las burlas de todos los reaccionarios, al ganar prestigio fue designación utilizada por los dueños de galerías y *marchands* para cubrir a la más variada clase de pintores más o menos residentes en París. Hoy ha perdido esa significación combativa y específica que tenía en sus comienzos, para constituirse en sinónimo de pintor más o menos moderno residente en Francia. Detengámonos un poco en cada uno de los representantes de esa escuela: a la mayor parte de ellos los caracteriza un fervor loco por el arte y son los que realmente continúan la tradición de los pintores malditos Gaughin y Van Gogh.

AMEDEO MODIGLIANI nació en Livorno, Italia, de una familia de banqueros judíos. Se inclinó, desde muy joven a la pintura y estudió profundamente a los clásicos, en los museos de Venecia y Florencia. Esta influencia de los clásicos, especialmente de los primitivos florentinos y sieneses habría de ser fundamental para él. En 1906 llega a París y entra en contacto con la vanguardia de pintores y poetas que tiene su sede en Montmartre, conoce a Picasso y Matisse y a los poetas Apollinaire, Max Jacob y André Salmon. Pero su camarada más íntimo sería el superbohemio Utrillo, pintor intuitivo y genial que le contagiaría su afición por la bebida. Las influencias más importantes que tuvo en París fueron el descubrimiento de Cezanne y la escultura negra que le fue revelada por el escultor Brancusi en 1909. Influido por ésta ejecutó unas pocas pero magníficas esculturas. Todas estas influencias las asimiló, incorporándolas a su tradición italiana, en un estilo profundamente personal, en el cual vuelca su intensa espiritualidad judía. Así produce obras en las que mediante la simplificación de las líneas y los colores empleados, con agudo sentido de los valores plásticos, logra una equilibrada y armónica unidad. De toda su obra fluye una extraña y profunda melancolía, en cuadros al mismo tiempo sensuales y espirituales. Sus figuras aparecen estilizadas con total abstracción de la realidad anatómica. Las deformaciones responden a la necesidad de acentuar la espiritualidad de las formas, señaladas con líneas de gran belleza, puras, móviles y sin vacilaciones. Su línea nunca llega al arabesco, a lo puramente decorativo, se mantiene en ese difícil equilibrio entre lo visual y lo expresivo. Su color es irreal, tierno o intenso, sin llegar a ser nunca detonante. En conjunto logra una impresión aérea de las figuras que parecen perder peso, pero que al mismo tiempo adquieren una intensa realidad expresiva. Nadie como él tuvo el sentido de la armonía total, del equilibrio entre forma y expresión, de la correspondencia expresiva entre color y línea. Si algo recuerdan esas figuras es a Botticelli en el que campea parecida serenidad melancólica.

Modigliani muere prematuramente el 25 de enero de 1920 en el hospital de la Charité, víctima de la tuberculosis, acelerada por los excesos y la bebida. Cuenta Georges Michel que cuando el médico, ya en las postrimerías de su vida, le aconsejaba suprimir el alcohol como posibilidad de salvarse, Modigliani le decía irónica y amargamente: "Necesito fuego para

pintar, para arder. A mi portero, a mi carnicero, no les es indispensable el alcohol y, si les hace mal tienen el deber de conservar sus preciosas existencias... Para mí, mi vida no cuenta más que en razón de lo que pongo sobre mi tela... Entonces, ¿qué importa que dé un instante de mi vida, si a cambio de ese instante llego a crear una obra que quizás durará?”

Este fervor que ya destacamos y la concepción del arte como expresión profundamente humana incorporan a Modigliani, lo mismo que a Soutine, a la legión de los mártires del arte en compañía de Van Gogh, Gauguin, y pocos otros, los artistas malditos, que buscaron audazmente expresar los más hondos convenidos del espíritu, todo lo inexpresable, y construir con eso, con lo profundo y auténtico del hombre, una belleza imperecedera.

El entierro de Modigliani constituyó la más grande apoteosis que recuerda el mundo artístico de París. Desfilaron en el cortejo todos los artistas de la ciudad y el dramatismo del acto fue acentuado por el suicidio de la leal compañera de Modigliani, Jeanne Hebuterne.

CHAIM SOUTINE nació en 1894 en Smilovitchi, una pequeña aldea a 20 km de la ciudad de Minsk. Era por lo tanto 10 años más joven que Modigliani. De origen muy pobre, su padre fue un modesto sastre en la aldea natal. Estudió en la academia de Bellas Artes de Vilna y a los 20 años llegó a París donde conoció a Modigliani y al poeta Sborowsky. Buscando tranquilidad para pintar fuera del desordenado ambiente bohemio de la capital francesa, se instaló en el pueblo de Céret en los Pirineos Orientales adonde Sborowsky le hacía llegar una ayuda menguada y discontinua. Después de la muerte de Modigliani en 1922 volvió a París con 200 telas, lleno de dudas sobre su obra y decidido a destruirlas. Sborowsky consiguió salvarlas de ser quemadas, arrancándose las literalmente de las manos, telas que provocaron sensación en el ambiente de París y que en gran parte pasaron a Estados Unidos, al ser adquiridas por el Dr. Barnes, el famoso coleccionista de Filadelfia. Soutine no se quedó mucho en París y se dirigió al hermoso pueblo de Cagnes, cerca de la Costa Azul, donde residió casi permanentemente.

Soutine es el heredero de la violencia de Van Gogh, pero mientras en éste existe siempre un sentido del equilibrio, Soutine acentúa el lado caótico de la factura pictórica. Su color es violento aunque armónico y rico, su pincelada, sin orden, destruye la nitidez de las figuras. Estas se deforman siguiendo las necesidades de un impulso furioso de expresión interior que acentúa su aspecto dramático. El drama de las formas consiste para Soutine en que ellas se encuentran perennemente en vías de descomposición. En el interior del mundo ve Soutine un fermento que trabaja para destruir la apacible realidad que nos rodea. Pero lo extraordinario, al observar los cuadros de Soutine, es que de esa misma descomposición, que parecería tender al aniquilamiento, surge una poderosa dinámica, un elemento vital que las reanima. De las carnes en putrefacción brotan colores resplandecientes y maravillosos elementos vitales y

fuertes que estaban apagados. Del drama de la desintegración surge con violencia, con más fuerza que nunca, una nueva vida. Eso nos enseña el arte apasionado de Soutine, arte en el que se mezclan la angustia y la desesperación con el deseo de vivir, arte que se hunde en la carroña para hacer brotar de allí los esplendores mágicos de un mundo vigoroso de ensueño, arte de protesta y rebelión que se agita explotando de furor frente a los ojos del espectador. Estallidos de color maravillosos que parecen incendiar las formas.

Soutine murió el 9 de agosto de 1943 en París, a consecuencia de una perforación intestinal que no pudo ser operada a tiempo.

JULES PASCIN -su verdadero nombre era Julius Pinkas- representa el drama de la avidez nunca satisfecha de vivir. Llevó una vida errante a través de muchos lugares y a través del placer. Lo erótico constituyó el tema central de su existencia y su razón única de ser, siempre empujado por una extraña angustia insatisfecha. Nació en Widdin, Bulgaria, en 1835, y ya en 1905 lo encontramos colaborando como uno de los dibujantes más importantes en el famoso semanario humorístico *Simplicissimus*. Va a Berlín donde entabla estrecha amistad con el dibujante y pintor George Grosz. En 1907 aparece en París y al estallar la guerra, encontrándose en Londres, parte para Estados Unidos. Allí no se queda nunca en un lugar fijo, recorriendo en poco tiempo todo el país y terminando en Cuba donde realizó una hermosa serie de dibujos, sobre temas locales. Después de la primera guerra volvió a París donde continuó su vida entre mujeres y vino. Su *marchand*, Pierre Loeb, lo describe siempre impecablemente vestido de negro y con grandes ojos negros y tristes. En la víspera de su más importante muestra individual en 1930 en París, Pascin dio término a su angustia cortándose las venas, y no sintiendo venir la muerte bastante pronto, terminó ahorcándose. De él podría decirse que lo mató su desesperado amor por la vida.

Pascin sobresale como dibujante. Su línea ágil, sinuosa, espontánea, refleja la sensualidad y el escepticismo de su temperamento. El desencanto y la insatisfacción, una sensualidad triste domina su obra cuyos motivos los toma de personajes y ambientes de placer, o retratos en que las figuras parecen dominadas por una angustiosa expectativa. Como dibujante su lápiz es burlesco o satírico sin dejar de ser amable o mejor seductor, como justificando la nadería o vileza de sus personajes.

En sus cuadros las figuras están construidas con rigor cezariano pero las aligera por su modo de tratar los valores y los colores. Procede sobre la base de tonos opalinos, medias tintas y pasajes, de modo que los objetos y el espacio mismo parecen fundirse en una continuidad algo donada de rica sensualidad, que da una seducción particular a sus cuadros, a lo que se une una sensación de inconcluso muy característica de la personalidad de Pascin.

MOISE KISLING es el menos exaltado de los artistas de la Escuela de París. Nació en Cracovia (Polonia) en 1891. Llegado a París inmediata-

mente frecuentó los medios de vanguardia de Montparnasse sin embanderarse en ninguna escuela artística. Quizás haya sufrido la influencia de Derain. Siempre decía: "Mi ideal es sólo pintar bien. Teorías no tengo ninguna". Estas ideas le permitieron llegar a un estilo personal que se caracteriza por un dibujo aparentemente realista pero dominado por una tendencia a la simplificación, obteniendo una línea segura, firme, neta, que da a las figuras un relieve casi escultórico y al mismo tiempo suave y elegante. En su dibujo desaparece todo lo accesorio en beneficio de la unidad y armonía plásticas.

Contenidas en estas formas, la modernidad y originalidad de Kisling se desarrolla ampliamente mediante el color franco y resplandeciente, pero siempre armónico.

Los personajes de sus cuadros aparecen como en un estado de quietud y serenidad apacible, sin embargo en la aparente serenidad de estas figuras, flota un aire de melancolía que las coloca como distantes de este mundo y que depende no sólo de su peculiar manera de tratar los ojos, sino de la simplificación de las líneas en ese sentido melódico ideal. Esta espiritualización de la realidad, por medios plásticos, es la que ubica a Kisling netamente en el terreno de lo moderno.

CHAGALL nació en Vitebsk (Rusia). Estudió en Leningrado con Bakst, el que había de ser famoso escenógrafo de los ballets de Diaghileff. En 1910 llegó a París y trabó amistad con los poetas Apollinaire y Cendrars que le sugirieron los extraños nombres de algunos de sus cuadros. Allí conoció las experiencias cubistas, cuya influencia muy restringida se nota en algunas de sus obras de esa época. Vuelve a Rusia y nuevamente desde 1923 se instala en París. Su obra, expuesta recientemente en varias ciudades europeas es considerable, abarca enormidad de óleos, *gouaches*, grabados, ilustraciones de libros de las que se destacan las realizadas para *Las almas muertas*, de Gogol, las *Fábulas de Lafontaine* y la *Biblia* (Los profetas del viejo testamento), escenografías, de las que mencionaremos la realizada para *El pájaro de fuego*, de Stravinsky.

Sus cuadros son la reproducción de visiones donde se mezclan los recuerdos de la realidad con los productos de la imaginación organizados en un mundo personal.

Sus personajes escapan a la ley de gravedad porque habitan el espacio inmaterial del sueño donde las leyes del mundo real no tienen vigencia. Su color detonante y seductor no lo aplica teniendo en cuenta sólo una función decorativa sino su capacidad de impacto emocional.

El aporte de Marc Chagall al arte de París es fundamental. Fue el primero en dar jerarquía en la plástica, a la imaginación libre, principio que después habrían de explotar los surrealistas. Pero en lugar de transformar al cuadro en un mecanismo literario como sucedió con gran parte de los surrealistas, se demuestra ante todo pintor.

Pero recurramos al mismo artista para aclarar el sentido de sus cuadros. Así define lúcidamente éste, la naturaleza de su arte: "La pintura re-

construye el mundo. El realismo de los impresionistas era una reconstrucción mediante la luz y las sombras azules. El realismo de los cubistas una reconstrucción mediante la arquitectura. Mi reconstrucción es de orden psíquico”, y aclara esto último: “No me gusta hacer literatura con la pintura, lo que yo trato de realizar es un *formalismo psíquico*”. Lo que trata de obtener Chagall en definitiva es un “choque psíquico”, como él dice, mediante recursos incorporados a una organización esencialmente pictórica. Para ello procede a la desintegración y deformación de las figuras según necesidades a la vez plásticas y emotivas y a la utilización de un color libre y vibrante en masas homogéneas o matizadas maravillosamente, de gamas intensas y saturadas aplicadas según necesidades plásticas y organizadas, siguiendo los dictados de una imaginación absolutamente libre. Chagall ha ejercido una enorme influencia en la pintura contemporánea. Se lo ubica o entre los expresionistas o entre los surrealistas, pero en realidad el mundo de su pintura es único, personal e inimitable; y más judío que ninguno, pues en él flotan las nostalgias y los ensueños de un pueblo desplazado y perseguido.

ESTOS SON los pintores judíos que han dado su sentido personal a la modernidad y enriquecido la historia de la pintura universal.

El crítico francés J. Alvard dice al referirse a la escuela de París: “Desde hace mucho tiempo no se podía negar que los judíos eran capaces de dar al mundo filósofos, sabios y hombres de Estado. Se les reconocía una particular aptitud para la especulación intelectual y una excepcional sensibilidad artística, pero se dudaba de su poder de creadores. La escuela de París los ha demostrado capaces de la más alta capacidad creadora destruyendo definitivamente un prejuicio circulante”.

No sabemos qué será de muchos de los pintores modernos que están hoy en boga, pero tres geniales judíos de la escuela de París: Modigliani, Soutine y Chagall, sin duda alguna ocuparán un puesto excepcional en la historia del arte de todos los tiempos.

FUERA de la escuela de París, los judíos han dado especialmente un importantísimo aporte en los Estados Unidos. Allí algunos de los pintores más importantes responden a ese origen. Mencionemos primero a Max Weber, nacido en Rusia, uno de los iniciadores del movimiento de vanguardia en EE. UU., primero influido por el cubismo, luego por el expresionismo. En sus obras son habituales los temas judíos. Es necesario destacar al extraordinario pintor Ben Shahn también de tendencia expresionista, lo mismo que a Jack Levine y Abraham Rattner, a los surrealistas Peter Blume y Gottlieb, etcétera. La lista sería interminable.

ENTRE LOS ARTISTAS que trabajan actualmente en Palestina, llegados en buena parte de los centros artísticos más diversos del mundo, se observan todas las tendencias. En general parecería predominar la influencia de la Escuela de París. Como carácter dominante, en la mayoría de ellos prevalece la misma exaltación del color que habíamos señalado

en la Escuela de París.

Entre los más interesantes, que desgraciadamente sólo conozco por reproducciones en color, mencionaré a Mokady, formado bajo la influencia de Soutine pero a la cual ha sabido asimilar en una obra de contenido menos torturado, pero de extraordinario interés.

Jancu tiene una importante historia en la evolución del arte moderno en Europa. Fue uno de los fundadores del movimiento dadaísta en 1917 en Zürich, con Hugo Ball, Tzara, Arp y Hülsenbeck. Después de 1920, con la disolución del grupo de Zürich, volvió a su lugar de origen, Rumania, donde se destacó como uno de los más importantes arquitectos modernos. Desde la última guerra, reside en Israel, donde ha vuelto a la pintura, incorporando sus antiguas tendencias abstractas a un sentido de las figuras exaltadas por intenso colorido.

Castel es uno de los pocos artistas nacido en Israel. Su formación es también parisina, donde residió 12 años. Sufrió sucesivamente la influencia de Chagall y Rouault encontrándose ahora en el camino de afirmar una personalidad definida en la que la composición sobre la base de colores puros e intensos tiende a distribuirse al modo decorativo de los artistas orientales.

Rubin, también formado en la frecuentación de la obra de los pintores de París, presenta en sus obras de cuidada factura, la influencia de Matisse con cierto toque ingenuo que recuerda al Aduanero Rousseau.

Lubin parte de una rigurosa construcción cezaneana, la que acentúa con la utilización de violentos colores primarios.

Zaritsky en la línea de Bonnard logra realizaciones de encantador colorido subordinando las formas a la libre expansión de los colores, exquisitamente matizados.

ENTRE LOS ESCULTORES se destaca por su modernidad la obra de Dantziger y del abstracto Sternchuss.

En resumen, todas las escuelas modernas tienen su representante en Israel, hecho lógico, pues la mayor parte de los artistas proceden de los más diversos centros artísticos de Europa. Se ven así neocubistas, *fauves*, expresionistas, abstractos, pero todos ellos han modificado su paleta al llegar a Israel, influidos por la luminosidad local; es el ocaso por ejemplo de Jancu. En todos ellos hay el deseo de llegar a una nueva síntesis de lo moderno en el espíritu de la tradición pictórica. El término medio de los pintores, parece excelente, aunque todavía no se destaca una personalidad de gran envergadura como para trascender en un plano internacional, pero el fervor con que se trabaja hoy en Israel y el deseo de superarse, permite abrigar grandes esperanzas en el futuro artístico de Israel.

Fuente: revista *Comentario*. Buenos Aires, Argentina, número 2, enero / febrero / marzo de 1954, páginas 54/63.

Los que hacemos ramona queremos agradecer el apoyo recibido en estos meses

Delia López Zamora	Sarita Vigna	Ricardo Piglia
Eleonora Molina	Juan Livingston	Emei
Marcos Luczkow	Mario Brodersohn	Graciela San Roman
Karina Paradiso	Mariana Leitner	Marta Crespo
Silvana Spadaccini	Laura Polack	Gustavo Daniel Rios
Alicia Gil	Roberto Padilla	Ana Porchilote
Emiliano Miliyo	Mario H. Gradowczyk	Cris Ramos
Andrea Giunta	Alejandro Rúa	Atilio Killmeate
Paula Toto Blake	Marcela F. Mouján	Claudia Fontes
Fabricio Da Silva	Gabriel Glaiman	Mariela Scafati
María Luján Funes	Claudia Del Río	Walter de Editaviajes
Marcelo Malagamba	Jose Garofalo	Leandro Tartaglia
Timo Berger	Pablo Ziccarello	Romina E. Freschi
Raquel Zeballo	Corinne Sacca Abadi	Laura María
León Ferrari	Jimena Lascano	Buccellato
Valeria Quaranta	Jose Maria Reyna	Alicia Herrero
Nazarena Pereyra	AnaTorrejón, Dino	Carola Wilde
Mariano Vasquez	Bruzzone y Horacio	Julio Cesar Teobaldi
Mariano Martin	Dabbah	Fernando Fazzolari
Ines Szigety	Ana Martinez Quijano	Xil Buffone
Alberto Giudici	Laura Malosetti	Diego Bastos
Carlota Beltrame	Silvia Gurfein	Gerardo Rodriguez
Laura Ramos.	Luz Moyano	Diana Aisenberg
Fernando Bedoya	Marcela Römer	

Y muchos mas...

COMARGIN Nr. 4

Ya tiene COMARGIN el pueblo

Otra Producción del Comisariado de Argentinidad Inmanente

Lux Lindner

1. (Campo de aplicación)

Argentina debe sobrevivir aunque Yo no vuelva. ¿Qué puedo hacer? La idea del COMARGIN me viene en un lóbrego sótano teatral alpino, la garrrapateo al dorso de una papelina naranja con textos sobre un fotógrafo de hoteles amigo del dramaturgo de turno. Primeros resultados del COMARGIN tienen forma de texto, el único material disponible en ese momento.

1.1. El ordenamiento de las ciencias particulares y un calendario de lecturas con el que mal que mal se va cumpliendo completan lo depositado en esa hojita naranja que después se tira (una vez pasada al cuaderno azul).

1.2. ¿Por qué comisariar? ¿Pero por qué no? Está el comisario del pueblo, tan respetado. Está el caballo del comisario, de pesadas crines. Y cada muestra internacional de arte tiene su comisario de exposición.

1.3. La preocupación del comisariado: el funcionamiento de la realidad dentro de unos límites geográficos y a partir de un momento determinado (seguramente el siglo XVIII). El cuadrito gris tiene sus límites. El tema de tres minutos para la radio, también. El cuaderno azul se pierde. La papelina naranja es reemplazada por otra. El fotógrafo de hoteles es tenaz.

2. Campos de aplicación del COMARGIN:

a) Arreglos tipográficos de variado alcance y profundidad:

- Epigramas, Morcillos Moralizantes y Fábulas concisas. Manuales para el aterrizaje.

- Novelas > mayormente ficción prospectiva. Espesor y materiales para murallas de los barrios privados en cincuenta años. Los hoteles han perdido su razón de ser. Lo desalojable una vez desalojado de la Temporalidad vuelve como ectoplasma o escenificación psicoacústica entubada por el rencor.

Complicidad de la prensa. Tiempo para un catéter microciclónico hasta que todo el sistema energético colapsa una vez más (por una eveready machucada se está despachurrando al vecino), la ecodestrucción

engulle un hemisferio hacia el septentrión, internet desaparece, el ecuador se cierra y el mundo sigue andando, bien que arjentinamente ... usw. Si hay mirada al pasado mayormente bajo protocolos de slipstream (p.ej. el Círculo de Cultura Nordatlántico desapareciendo nuclearmente hacia 1972, internet no aparece nunca, se habla de su posibilidad en las esquinas, pero a la manera casual y lejos del vigilante).

- Ensayos > Astrada vs. Estrada, útil como resumen.
- Crucigramas > Gimnasia conservadora de las menos demandantes. El COMARGIN no cree en las tábulas rasas.
- Cuestionarios > trabajo de campo para la hora presente. ¿En qué piensa el Humano hoy en día? Sin ese dato no podemos medir nuestros alejamientos y puntos posibles de colisión.

b) Música.

- El Himno en su forma completa, sin partes censuradas (Romance de la Separación).
- Ópera : un tema excluyente. María de los Mil Días muerde la esclusa, muerde porque quiere su libertad aunque el río siga en la prisión de betún y azufre. La música para este emprendimiento puede tener varios ritmos, jazz ligero para la hora del casorio, marcial cuando reingresan las fuerzas de la libertad, Haendel cuando la grúa levanta algún cacharro, usw.

c) Turismo: conectado con lo anterior. ¡La ópera puede ser presentada in situ! En retorno es poco el turismo hacia el exterior. El sello de la Securitate conduce a una avenida de madrèporas, el Emperador se pudre en el fondo del Reuss. Relámpagos esféricos.

d) Pedagogía. Ni olvido ni perdón. Distintas traducciones de Ayn Rand, cotejadas con el animal más cercano. No se recurre a máquinas ni agrupaciones de consonantes. Trabajo para todos es el verdadero quebradero de cabeza.

e) Periodisimo > Sloganeering, Yoga sin inversiones; Ramona accede al rotograbado y la revista Gente sale sin imágenes.

f) Meteorología > Máquinas de control de clima. Evidente aire de familia

con el catéter microciclónico pero sin un rencor de base. No descansar hasta ver la Diagonal Norte cubierta de nieve.

3. Primera actividad tridimensional del COMARGIN en ByF > la muestra "Aguante el Mal".

Disparador de AEM; un querer hacer algo de Uno con la indignación que produce en Uno la acumulación de estereotipos en la muestra de L.Ferrari (ver Comargin Nr. 3). Escultura social con interactividad tracción a sangre. El óleo católico sin clonar aplasta al collagismo ácrata mercenario del rotograbado, al menos por una vez y en el fondo de una pared. Y el que no quiere agacharse no está obligado a.

4. (Problemas de método)

El papel del castellano en la construcción del Dispositivo ha pasado por un momento explosivo, no mucho después de las carabelas, y a continuación declive pronunciado, que sólo desde el RDP puede pasar desapercibido. Cedido, en este planeta el castellano es hablado por cada vez más gente, pero es el idioma del personal doméstico. ¿Es posible un Golpe de Estado Epistémico sobre esa base? Las ventajas del castellano permanecen mientras haya dos hemisferios en vez de uno... e doppio? ¿Con un ecuador cerrado? ¿La hora del argentino? Retortijones de la contigüidad. El argentino demasiado parecido al castellano. En un mismo cuerpo dos tipos de yoga en simultáneo coexisten difícilmente, usw.

5. (De bronce y con la mano sobre el mentón)

La Resignación, la hidra principal. Problemas Mitológicos, el combate contra la Escuela de la Argentina como Lugar Imposible. Pero Argentina debe sobrevivir aunque El Yo no vuelva. Esto precisa de una acción que abarque de la publicidad hasta revistas para la gente o los libros de texto. No es tiempo perdido el que se dedica a la lucha contra la charlatanería.

6. (Colofón)

Ciencia del Destino Argentino y no arrepentirse ni sentirse innecesario. Los científicos están muy ocupados tratando de mantener a sus familias como para ocuparse de la verdad. Los científicos están muy ocupados tratando de mantener a sus familias como para ocuparse de la verdad. Los científicos están muy ocupados tratando de mantener a sus familias como para ocuparse de la verdad. La madre no quiere que le falte leche al hijo.

En preparación un calendario de actividades, tal vez un boletín.

FUNDACION
Andreani

QUINO

50 AÑOS



1 al 31 de julio
Mendoza

ECA - Espacio Contemporáneo de Arte

5 al 21 de agosto
San Rafael

Bodegas Jean Riviere



www.quino50anos.com.ar

No me refiero a pesquisar una esencia identitaria de reminiscencia ontológica

Transversalidad del arte y escenografía de los acuerdos regionales:
rescate de un texto clave del célebre crítico chileno.

**Justo Pastor
Mellado**

Partiré por el final: acuerdos regionales. Todo acuerdo guarda la amenaza de su ruptura. La firma de un acuerdo es el síntoma gráfico de esta amenaza. La noción de frontera se afirma bajo nuevas condiciones de obstrucción y/o de permisividad de las travesías. Las mercancías requieren de protecciones de todo tipo para llegar a destino sin sufrir merma. En economías con aspiración globalizante, hay una dificultad trotskista maravillosa: la historia es desigual y combinada. Las obras de arte señalan el diagrama de las transferencias informativas y se someten a los deseos inscriptivos de grupos decisorios que buscan incidir en las formas de intelección de una nación. Una bienal es una construcción institucional que pone en escena la producción subjetiva de un acuerdo de proyecciones. Acuerdos sostenidos por grupos decisorios con intereses, si bien distintos, al menos son compartidos. Lo compartido a una inversión simbólica que intenta remover las ideas que se tienen sobre historia del arte del cono sur, pero sobre todo, que repone la discusión sobre los imaginarios sociales a partir del estudio de las objetualidades vernaculares, que comparten su existencia con la cercanía del desecho. Pero decir desecho, en nuestras ciudades, es complejo. Hay que ver de qué ciudades se trata, en función de qué historia de relación con la ruralidad y, por cierto, con los reciclajes industriales.

Remover ideas sobre historia. Esto es lo primero. El arte del cono sur debe afirmar su distinción. No me refiero a pesquisar una esencia identitaria de reminiscencia ontológica.

Me refiero exclusivamente a cuestiones de producción institucional que tienen que ver con la vanidad de los Estados. Ya explicaré de qué se trata. Arte del cono sur significa arte producido bajo condiciones de transferencia específicas, que son distintas a las de la zona andina sudamericana o a la zona del caribe, nada más que considerando la configuración de las formaciones artísticas regionales. No es una casualidad que el indigenismo se haya planteado mayoritariamente en la zona andina, y que el concretismo del Río de la Plata haya adquirido su carta de ciudadanía

del modo como lo hizo. Lo que hay que preguntar es qué relaciones establecieron el indigenismo y el concretismo con los movimientos sociales de su tiempo de aparición. Obviamente no recurriré a las explicaciones meteorológicas ni climáticas, a las que una cierta manera de hacer crónica nos tiene acostumbrados. Esa es una historia fisiognómica, según la cual el carácter de los pueblos está determinada por el carácter de los climas. Junto, o por sobre la historia de los climas, está la historia de los dispositivos de transferencia artística y de los discursos de su posteridad. Lo que hace la distinción es la desigualdad regional de las construcciones de aparatos de transferencia y de recepción. Entendiendo por recepción la reproducción, manipulación y reacomodo de referentes originales en sociedades de destino. Esto es de perogrullo. Si en Chile es derrotado el muralismo y el geometrismo es mantenido a distancia, esto se debe exclusivamente a la fortaleza de los dispositivos de recepción y reproducción del materismo informalista, que ejerce su hegemonía durante veinte años, hasta el golpe militar. El golpe militar, al dismantelar el aparato universitario, modifica las condiciones de transferencia y validación institucional. Eso obliga a los artistas con perspectiva ciudadana a desarrollar su trabajo en un aparente "fuera" estatal y empresarial, apoyados por fuerzas externas: llámese ONG o red museal internacional de ideología progresista. Valga aquí, otra pregunta: ¿Hay arte "fuera" de lo Estatal? ¿Qué entender, pues, por lo estatal, en esta fase de su jibarización y desestimiento respecto de su rol instituyente? Vuelvo atrás: he hablado de la remoción de una idea de historia. No es casual que la bienal haya operado con los tres ejes histórico-problemáticos: político, concretista y cartográfico.

Político se puede entender en función de los dispositivos de transferencia institucional y no en función del carácter denotativo de algunas obras. Concretista se puede entender en el sentido de una pesquisa sobre una determinada representación de la racionalidad industrial y sus implicaciones en el diseño de objetos e intervención del espacio, en zonas dife-

renciadas de desarrollo formal en Venezuela, Brasil, Argentina y Uruguay. Cartográfico se puede entender en términos de representación del territorio, planteando nuevos problemas a las relaciones entre arte y naturaleza. Es evidente que estas denominaciones son permeables, pudiendo localizar obras específicas en las tres vertientes, o al menos en dos. Vale decir, lo cartográfico es político, pero como posee características más específicas en el terreno de la representabilidad, se considera como un campo aparte. Pero las obras cartográficas están validadas como políticas de segundo orden; es decir, manifiestan una distancia más opaca y rica en determinaciones.

Pero todo esto, en el arte, habla más bien de desacuerdos regionales. Es mi chiste trotskizante: historia desigual y combinada. El único acuerdo regional que se sostiene es el acuerdo concretista. Puede, incluso, haber una república concretista, con su propia ley de presupuesto. O una confederación que se traspasa los mitos de origen: Torres-García o Max Bill. Donde no hay acuerdo, por ejemplo, es en los materismos y signismos argentino y chileno, en la década del sesenta. Pero donde sí hay acuerdo es en las obras de los conceptuales, por así llamarlos, en la coyuntura de los ochenta. Es posible, trazar una línea de compatibilidades formales entre las obras de Dittborn, Díaz, Benedit, Grippo.

Si digo que no hay acuerdo entre los artistas de los sesenta, es porque los informalistas argentinos y la Otra figuración se levantan, creo yo, contra el geometrismo académico. En cambio, el signismo chileno se levanta contra la academia del naturalismo. Los combates y las ambiciones son diferentes. Pero ambos grupos de artistas se encuentran en París en 1962, para la primera exposición de arte latinoamericano, organizada por los franceses. A esto hay que agregar otro aspecto: hay un arte latinoamericano francés y un arte latinoamericano anglosajón. Me refiero a las modalidades de organización de los discursos. Hay que recordar que en 1962, las pinturas de estos artistas latinoamericanos, se exponen en la misma época de constitución de los Nuevos Realistas. O sea, también, cuando Rauschenberg gana el premio de la Bienal de Venecia, sellando el desplazamiento de los poderes de designación del arte. Es sintomático que a propósito de la exposición del Moma en 1992, Maestros de la pintura latinoamericana, el catálogo de París fuera totalmente diferente al de Sevilla, y estos dos, al de Nueva York. Hay, efectivamente, una disputa por las determinaciones nominales que tiene que ver con las políticas de influencia de los grandes aparatos discursivos. A mi juicio, una bienal como esta se orienta a problematizar esas políticas discursivas. La transversalidad a la que apelo es a la que señala movimientos de lectura de obras, tanto cartográfica como estratigráficamente. Es decir, entre la producción de arte del cono sur hay filiaciones por reconstruir: o sea, disputas conyugales, celos entre hermanos, prohibiciones, lapsus, olvidos, negaciones, etc.

No deja de ser curioso que los acuerdos entre artistas han ocurrido, preferentemente, en situaciones de excepción. Y lo dije, en otra ocasión,

aquí en Porto Alegre: es el exilio el que conduce a fines de los sesenta a Mario Pedrosa a Chile. Él trabajará en el Instituto de Arte Latinoamericano y será organizador, no sólo de coloquios sobre arte del cono sur, ya en 1971, sino que además organizará el Museo de la Solidaridad, posteriormente Museo Salvador Allende. Preparando los coloquios de esta bienal, hemos encontrado en Santiago grabaciones de los debates de esa época. Registros olvidados en el archivo del crítico Gaspar Galaz. Transcribiremos los debates, editaremos el texto para presentarlo en la bienal. Se trata simplemente de documentos de primera mano, con el propósito de reconstruir polémicas zonales que permitan repensar el presente.

Es el exilio el que hace que se reencuentren en París, Balmes, Noé, Deira, Le Parc, entre otros. Es el viaje de Matta a Chile, en 1971, que lo hace producir unas obras muy significativas y poco conocidas, realizadas sobre una mezcla de tierra de Isla de Pascua, yeso de las reparaciones de las molduras del museo y pigmento sobre arpillera; es decir, tela de saco. Hay, pues, en esta bienal, una no vedada reconstitución arqueológica de escenas artísticas que carecen de memoria activa.

Hay otro aspecto. Es el relativo a la relación de la bienal con la ciudad. Hay un área de intervenciones que se ha titulado Investigación sobre el imaginario objetual de la ciudad. Esto es específico de una concepción curatorial determinada. No se refiere a la dispersión de los locales de exhibición en la ciudad. Eso es habitual. Se reacomodan espacios temporales, con la idea de que probablemente permanezcan. Pero ciertamente hay un tipo de intervención que podríamos denominar como de museografización temporal de la ciudad. Y la museografización hace visible una estructura de clasificación de problemas.

Aquí, los lugares son pregnantes. Interesantemente pregnantes. Una usina reciclada en centro cultural, un banco, una antigua tienda de venta por departamentos, unos almacenes, etc. Todos tienen de común una cosa: se trata de edificios que han sido excluidos del sistema productivo porque ya no cumplían con los requisitos de funcionamiento rentable, dadas las nuevas características del mercado y del desarrollo tecnológico. Esto hace pensar en lo siguiente: cuando los espacios industriales fenece, pasan a obtener su digna jubilación incorporándose al sistema de arte. Este es un síndrome interesante. Es una tendencia mundial. Gran cantidad de centros culturales en el mundo ocupan el lugar de antiguos sitios fabriles. Lo genial de esta relación es la voluntad política que los pone en situación de continuidad monumental y fortalecen su relación simbólica con la ciudad. La ciudad recupera los lugares que la han sostenido: gas, dinero, almacenamiento de objetos. Estamos en una situación divertidamente duchampiana: *Étant données la chute d'eau et le gaz d'éclairage*. Como decir: *étant données* el gasómetro y el Guaiba. Es un chiste muy malo.

En esta área de la bienal, como responsable del envío de Chile, he escogido a un artista que muchos de ustedes ya conocen: Mario Soro. Su

trabajo de pesquisa y seguimiento de los diagramas de los príncipes santiaguinos lo hacen acreedor a esta responsabilidad. Un príncipe es un individuo que sobrevive en condiciones extremadamente precarias, transportando en un gran saco sus pertenencias, ocupando temporalmente sitios eriazos, que ordena, limpia, urbaniza, por decirlo de algún modo. Se trata de una urbanización loca. Recorre el predio separando objetos: papeles plateados, restos de cajas de cigarrillos, tapas de botellas, botellas plásticas y de vidrio, cajas, trozos de cartón, zapatos, restos, en definitiva. Cada recolección da lugar a una pequeña acumulación de objetos. En algunos casos construyen pequeños altares, con estampas patrióticas encontradas, encuadradas entre dos botellas, en las que encaja restos de vela. Todo esto, arrimado contra un pedazo de muro o una piedra de grandes dimensiones.

Soro seguía la actividad de estos príncipes, llevando consigo a sus estudiantes. Pero los príncipes eran reacios a darse a ver y a encontrar gente. Una vez que habían, digamos, urbanizado el terreno, tomaban sus pertenencias y partían, dejando esos monolitos funerarios tras de sí. Eran ejercicios cartográficos de una gran riqueza analítica. Estas pesquisas se relacionan con la obra de Bispo do Rosario. Aquí hay otro hilo que recompone la trama de ciertas producciones limítrofes, que se reconocen en la cristalización formal del deseo de archivo. En el cono sur hay filiaciones formales que atraviesan países enteros, y que entran en esta área de recuperación curatorial. Frederico Morais la ha denominado, investigaciones sobre el imaginario objetual de una ciudad. El artista como etnógrafo, no como chamán.

Esta transversalidad se conecta con otra, a la que quisiera hacer referencia. Yo la denomino Historias de corte y confección. Bispo está de nuevo en el horizonte. Y Leonilson. Y Rosanna Palazian. Pero también Feliciano Centurión, paraguayo residente en Buenos Aires, recientemente fallecido. Y Juan Lecuona, de Buenos Aires. A ellos se agregan Nury González, el mismo Mario Soro, en Chile. La lista es más larga y compleja. No sólo hay metaforización del trazo gráfico con la costura, sino de la fascinación del molde de vestido con la repetición, la serie y los desplazamientos del grabado clásico. No hablaré de tendencias, sino de filiaciones formales sostenidas por el significante gráfico: la costura, el hilván, el pespunte, el zurcido, configuran una escritura doméstica de la historia.

Pero doméstico tiene aquí el sentido de historia minoritaria.

II

Hay que agregar: acuerdos regionales a la hora de la globalización. La globalización es la nueva representación de la polémica entre lo Local y lo Global. Nueva representación sancionada por el triunfo de un global que aparece como sinónimo de la simultaneidad y de lo instantáneo. Hay un local que llamaré tardo-local, en relación a lo global hegemónico. En lo global hegemónico no puede haber periferia ni centro en términos

estrictos, puesto que se asiste hoy a una progresiva periferización de los centros, en respuesta al éxito que habría tenido algún tipo de centralización de lo periférico. Lo central descubre que su mejor arma de defensa es la ofensiva periferizante, destinada a exhibir el rostro humano de hegemonías con crisis eventuales de dominio. Lo periférico ya había explotado con suficiente pertinencia, una condición victimal que lograba una rentable producción de culpabilización en las relaciones con las instituciones centrales. Pero la culpa es sólo una figura retórica destinada a distraer la atención de los verdaderos problemas. A saber: que lo periférico no debe ser tomado a cargo de acuerdo a una estrategia de reparación, sino por el contrario, lo periférico debe descubrir su potencial desperiferizante. Pero esto supone el fomento de políticas de desolidarización que revalorizan la figura del bastardo, como héroe de la novela burguesa ascendente. El periférico, bajo la cobertura del discurso de la multiculturalidad, es un ascendente de nuevo tipo, que sabe especular con su minoritarismo, rentabilizando la histeria identitaria de los ghettos. Dicha histeria ya no espera nada de los planes sociales de un gobierno, porque ha reemplazado dicha espera por la iniciativa privada. El periférico no es asimilable al marginal, definido por las teorías vec-kemansianas de los sesentas. El periférico es la nueva figura de un movilizable con vocación centralizante; de lo contrario sería un marginal; es decir, un paciente con la certeza fatal de que jamás podrá acceder a otra cosa, más allá de lo reguladamente o autoritariamente promovido por la autoridad política. El periférico, en este contexto, es un agente dinámico, en posesión de un rencor que mantiene vivo el deseo de arribar. Por lo tanto, el periférico es un rencoroso productivo, que no consume sus energías en luchas de hostigamiento de dudoso destino, sino que acumula en su memoria cantidades de humillación cuya reparación debe dar pie a fenómenos de delegación de poderes. El periférico aspira, mal que mal, a asegurar el relevo en su campo específico y a cumplir, mal que mal, un buen papel como interpretante, en relación al agente de globalización. Esto, en el terreno artístico tiene importantes consecuencias. Los primeros agentes de periferización centralizante son los curadores. No cargaré la mano. Yves Michaud, en *El arte y los comisarios*, agrega un subtítulo: Para uso de aquellos que se ocupan del arte. Los curadores no son los únicos que se ocupan del arte. Pero juegan un rol de aglutinadores de recursos conceptuales y financieros. Maricarmen Ramírez ha acuñado la noción del curador como *broker*. Yo había planteado, en el catálogo de *Cartografías*, en 1994, la noción del curador como curandero. Esta idea provenía del relato de un curador extranjero de visita por Chile, buscando obras que confirmaran su proyecto. En el momento de registrarse en el hotel escribió la palabra "curador". Al cabo de unos días se percató que los empleados del servicio lo observaban con temeroso interés. Habían interpretado "curador" como "curandero". Mi posición, en ese texto, sostenía la figura del artista deseoso de ser tomado a cargo por el curador anglosajón, a partir del montaje de un dispositivo de

seducción que consistía en hacer ver lo que el Otro desea ver. La figura del curador anglosajón es clave: deseo introducir aquí la variable del inconciente de las representaciones cristianas. Me refiero a las reconstrucciones de un material producido en zonas de dominio católico, recuperadas desde una mirada calvinista. Esto tiene una falla metodológica, ya que supone que la figura del curador anglosajón es, sin lugar a dudas, calvinista. Creo poder sostener la hipótesis por la cual el calvinista vive de la fascinación represora del exceso. Sobre todo, el curador estadounidense post-greenberguiano. Es decir, aquel que ya no debe luchar por garantizar y legitimar un discurso; porque ya forma parte de algo sobre cuya legitimación nadie admite dudas: la supremacía del arte americano. No me refiero a las obras del arte americano, sino al sistema estructurado del arte americano que declara la supremacía de esas obras en un *continuum* interpretacional que toma los rasgos de lo que Marcuse denominó sublimación represiva. Apelo a esta ficción argumental, para fijar la figura del curador como curandero y como *broker*. O sea, un especulador en el terreno religioso y económico. Hablo, por cierto, de economía religiosa, en el momento que la figura del curador que se ocupa de algo así como arte latinoamericano entabla relaciones de conflicto con la oficialidad curatorial de las instituciones fuertes que intenta acometer como periférico en su propia tierra. Este curador se ocupa de la representaciones de los otros porque con ellas amenaza la corrección de una oficialidad deseosa en reconocer los derechos de las minorías. De ahí que el curador anglosajón, de determinación calvinista, ocupado de arte latinoamericano, convierte su fascinación por lo otro en una estrategia de conquista, con la ayuda de artistas cuyas obras deben inscribirse en un circuito que les es adverso. El curador como *broker* aminora la hostilidad contra los metecos, luchando por el derecho a su circulación regulada, en un número siempre protectivamente reducido. Aquí viene en mi auxilio una noción empleada por los panteras negras, en la época de mayor efervescencia por los derechos civiles. Ellos hablaban de los "tío tom" para designar al negro buenito. Los artistas satisfacen la figura del negro buenito, respetuoso de la autoridad curatorial anglosajona como único recurso de inscribir su nombre en la zona prescrita del arte internacional. El curador, en el fondo, reviste el carácter del viejo "cuerpo de paz", pero ya no trabajando con poblaciones extremadamente carenciadas, sino con el espacio artístico tratado como espacio de extrema pobreza institucional en ese terreno. El curador -cuerpo de paz de nuevo tipo- contradice y obstaculiza el deseo del artista con síndrome periférico centralizante, porque fomenta la figura del agente externo portador del principio de la luz inscriptiva. El artista periférico centralizante, sin embargo, debe acumular un *quantum* de obra significativa para ofertar al curador cuerpo de paz un argumento que éste pueda invertir en su propia zona de precariedad. O sea, la precariedad del espacio de allá. Ahora bien: ¿Qué puede representar una biennial en este marco? Una biennial

es una empresa de centralización de la periferia. Pero como he señalado, se trata de una periferia activa, con una administración consecuen- te de rencores altamente institucionalizados. El rencor institucional es una política que contempla dos dimensiones: una agresión y una peti- ción de reparación. La agresión se elabora como advertencia al curador anglosajón, que se ve enfrentado al dilema de ser un *broker* o un cuerpo de paz. Si es un *broker*, entonces cumple con los imperativos de la po- lítica de libre mercado curatorial. Si es un cuerpo de paz, entonces es sólo un agente de gobierno que cumple con el rol de ser, aunque no lo sepa ni lo desee, un agente de la CIA. Aquí, CIA es empleado como pa- radigma de intervención. Es decir, la intervención es una desestabiliza- ción del espacio; una transgresión de la legalidad que lo sostiene. En la era de la “caída de los paradigmas” de las ciencias sociales; lease, desmarxistización progresiva del discurso de las ciencias humanas, el espacio artístico es el espacio de riesgo social efectivo. Antes lo eran los sectores de extrema pobreza. Ahora están neutralizados por la desoli- darización de las redes mínimas de cohesión identitaria. Por eso, mien- tras existan movimientos sociales que se sostengan en algo así como una solidaridad de clase, en pos de viejas y amenazadoras banderas so- ciales, como puede serlo la tierra, por ejemplo, el arte estará libre de in- tervención. Los poderes del Estado estarán más preocupados de res-olver una crisis que puede adquirir rasgos incontrolables. Cuando no pro- duce crisis endémica para vivir de la gestión de las crisis, hostigando y fatigando permanentemente al movimiento social. Cuando el movimien- to social está desmantelado, el arte se revela como una zona de riesgo social de nuevo tipo. El curador anglosajón, en su doble figura, de *bro- ker* y de cuerpo de paz, está habilitado para pesquisar los márgenes de productividad simbólica y formal de ciertas obras, las irrecuperables. No ya para recuperarlas, sino para hacerles el vacío, para desactivarlas me- diante su ostentación especular y espectacular.

Lidia Blanco del Centro Cultural de España va a renovar mañana mismo	Amparo Díscoli se olvidó de llamar a Mariel para renovar su suscripción
Mariela Scafati siente un calorcito interior cuando le llega su ramona	Irina Svodoba dice que su ramona la abriga por dentro
Paola Pastene lee su ramona tapada con su frazada favorita	Con el frío que hace, Luis Felipe Noé va a tener que salir a buscar la ramona al quiosco si no renueva

Si existe una similitud entre imagen y realidad, esa similitud es muy reducida

Crónica de la presentación de la *Pequeña antología de la poesía argentina* de Jorge Santiago Perednik.

Ana Lema

“Un libro sobre poesía es, a su vez, un objeto de arte”, quizá esta sea la hipótesis que mejor ayuda a describir la propuesta de *Pequeña antología de la poesía argentina* (Editorial Tres Haches, Buenos Aires, Argentina, 2004) ideada por el traductor y poeta porteño Jorge Santiago Perednik.

El texto presentado el 2 de diciembre de 2004, en la Biblioteca Ricardo Güiraldes de esta capital, reúne las obras poéticas de ciento cincuenta autores locales, de épocas y estilos diversos, que van desde: Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno y Xul Solar, pasando por: Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik y hasta llegar a: Olga Orozco, Laura Cerrato e Hilda Mans, entre otros tantos pertenecientes a las más recientes generaciones. Sin embargo, no se trata de un libro más entre los libros entre el resto, si siquiera entre los de su tipo acaso porque a diferencia de estos, el tamaño de su letra no supera el cuerpo número cuatro.

La presentación de la antología que, durante el pasado año, integró la muestra de artes visuales: *El objeto reducido*, realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires entre el 3 de noviembre y el 17 de diciembre; estuvo a cargo de Horacio Zabala (curador de la mencionada muestra) y del editor Rafael Cippolini, quienes entre las características principales que hacen que el proyecto pueda considerarse un objeto de arte, destacaron la pequeñez de su tipografía. Ante lo que Perednik, sentado en medio de ambos presentadores acotó: “Esta aparece como un obstáculo que se interpone entre el texto y el lector, quien deberá buscar el modo de vencer el inconveniente, y llegar a descifrar el contenido de los poemas”.

Parecería que la minuciosa grafía, atenta contra la posibilidad de lectura, lo que reconocemos como la finalidad última de todo texto, aunque -paradójicamente- responde al sentido contrario, en tanto requiere de una mayor interacción de quien se frente al texto, respecto del mismo. Manifestó Zabala: “Si bien, no se trata de una letra completamente ilegible, tampoco es tan fácil de distinguir a simple vista, a menos que nos acerquemos a las páginas hasta quedar casi, con la punta de nuestra nariz rozando el papel, y en otros casos será necesario valerse de un dispositivo ex-

terno, como puede ser una lupa o un par de anteojos de aumento". Ahora bien, existen determinadas razones que hacen que la antología asuma rasgos propios de los objetos de arte; entre estas el diminuto cuerpo de su letra, que lo transforma en una especie de reproducción de un libro común, pero en escala reducida. Lo mismo ocurre con las obras de arte (cualquiera sea la disciplina en cuestión) ya que con mayor o menor fidelidad, reproducen porciones de la realidad, en dimensiones mucho más accesibles para nosotros que las de su formato original, pensemos por ejemplo, en una fotografía del obelisco. Pese a su veracidad, esta conserva su condición de copia reducida del objeto real, a su vez, alterada por la visión del artista que, supongamos utilizó un lente, o quizás un filtro determinados, o bien realizó la toma desde un ángulo que creyó más conveniente o atractivo. Mientras, en la antología, esa intervención sobre su contenido, está dada (además de los autores que intervienen) por un dispositivo externo y que afecta la escritura: la imprenta. Intervenciones sobre las que Greimas aseguró: "Si existe una similitud entre imagen y realidad esa similitud es muy reducida, la imagen (u obra) se parece en muy pocos aspectos a lo representado. Se debe reconocer que la operación de imitación consiste en una fuerte reducción de las cualidades del mundo natural". Por otra parte, el ínfimo cuerpo de la letra aparece como una metáfora del reducido espacio que ocupa el género poético dentro de la sociedad argentina, mensaje que excede las partes, así como el sentido global del texto. Es por tal que, más allá de las consideraciones individuales sobre la naturaleza de la antología, lo que Perednik parecería haber originado es un nuevo: nuevo hecho comunicacional que a través del género tratado y su conexión con las demás disciplinas del arte, sugiere una revalorización de la literatura así como otras formas de expresión humana. Dicho en otras palabras, la apuesta va más allá de ser un homenaje a la poesía, más bien podría ser interpretada como una invitación colectiva, a la reivindicación de nuestras formas de expresión humana. Las cuales, en definitiva, no son ni más ni menos, que testimonios de nuestra época, o mejor aún, de nuestra propia identidad cultural.

«Creo que aún la gente sigue haciendo cualquier cosa para poder estar por ejemplo en la 'verdadera Europa'»

Una entrevista con Laura Erber y Nicoleta Esinencu sobre el sistema de becas y residencias europeo para artistas y su experiencia personal y artística.

Timo Berger desde Berlín

A unos treinta minutos en bus del centro de Stuttgart se encuentra situada en una montaña de baja altura un castillo barroco, la antigua residencia de verano de algún duque del sur de Alemania. Sólo se utilizó unos años y después cayó en ruinas... Siglos más tarde fue restaurado y convertido en atracción turística. En los contiguos edificios funciona, hoy en día, una academia para artistas de diversos campos (arte visual, teatro, literatura, música). Ahí tomaron residencia un par de meses atrás la artista y poeta brasileña Laura Erber y la escritora moldava Nicoleta Esinencu.

Timo Berguer: Laura y Nicoleta, quiero hablar con ustedes un poco de su experiencia como becada en una residencias artística. Cuéntenme, por favor, un poco, cómo es la vida día a día en el castillo de la Akademie Schloss Solitude...

Laura: Tal vez podríamos empezar comentando la situación en la que contestamos juntas Nicoleta y yo a las preguntas de Timo: es tarde,

estamos en un cuarto blanco. Estoy con Nicoleta Esinencu, amiga y también becaria en Solitude. Nicoleta es mi vecina. En este corredor hay otros cinco estudios y mucho silencio. Es difícil saber quién está y quién no está en el edificio. Escribimos en una computadora.

Nicoleta: Nosotras vivimos en el "Ost Block", que es el "proletarian building" (el edificio del proletariado) de la Academia.

Laura: Es "proletario" en comparación con la otra parte del edificio que es más lujosa, pero es todo muy hermoso. Uno puede llegar a pensar que es lo ideal para la concentración aunque no es tan así, la quietud de acá no es siempre estimulante...

Nicoleta: Sí, depende mucho de en qué uno necesita concentrarse. Si uno quiere concentrarse en sí mismo, ahí está muy bien...

Laura: Hasta demasiado bueno...

Nicoleta: No es malo que una vez por semana alguien nos llame desde el mundo exterior...

Laura: Es muy común que los becarios se quejen y lamenten mucho; yo lo que puedo decir es que avancé muchísimo en mi trabajo durante estos ocho meses en Solitude, y en lecturas y cuestionamientos. Cuando llegué acá venía muy cansada de un ritmo de producción intenso que viví en mi experiencia en el Fresnoy (Estudio Nacional de Arte Contemporáneo en Francia) pero es cierto también que después de un cierto tiempo en el castillo la situación empieza a ser no tan fructífera...

Nicoleta: Yo avancé mucho conmigo misma, la soledad de este lugar genera un cierto egoísmo, y eso, para un escritor no es tan malo. Acá uno vive en su propio tiempo...

Timo: ¿Hay un espacio de encuentro para los artistas residentes?

Laura: Sí y no.

Nicoleta: Pero es mejor cuando no. Hay demasiados artistas en este lugar...

Laura: Yo no estoy segura de que éste sea el

lugar más incitante a la convivencia en grupo, pero creo también que eso depende mucho de las personas que están acá. Hay exposiciones y algunos eventos y conferencias en que la gente se reúne. Yo puedo decir que mi experiencia fue más bien de algunos encuentros con determinadas personas con quien se estableció un vínculo fuerte y una convivencia enriquecedora, pero no tanto en términos de colectivo.

Nicoleta: A mí me gusta mucho la compañía de la gente que trabaja en la institución, que no son artistas. Yo necesito mucho poder comunicarme con las personas que viven fuera del mundo del arte...

Laura: Es que en un lugar así uno está como en suspensión y vive en una temporalidad aparte, no sufre la urgencia de lo real. Eso fue interesante para mi trabajo y en un primer momento me permitió profundizar muchos puntos y desorientarme también, pero ahora llegué a un límite. Necesito otras cosas que me estimulen.

Nicoleta: Para mí es el lugar perfecto para mi trabajo, yo no siento ninguna necesidad de ir a la

ciudad, salgo casi solamente para hacer compras...

Timo: ¿Cómo se organiza el trabajo artístico?

Nicoleta: Bueno, uno trabaja. No hay mucha organización.

Laura: Se trabaja de manera intensa y caótica. O hay otros que no trabajan. Hay pocos talleres, todo depende mucho de cada uno, no hay ningún tipo de imposición por parte de la Academia. Y está la «solitude»

Nicoleta: Sí, ¿y cómo logra uno organizar la soledad?

Timo: Permítanme una pregunta bastante extraña... ¿Cómo son los alrededores del castillo?, o sea, ¿hay conexión con la ciudad? ¿Vienen gente de la ciudad a visitarlos? ¿O se sienten como en un enclave?

Nicoleta: Yo no me siento aislada en el castillo pero muchas personas acá se quejan de eso.

Laura: Yo tampoco me siento aislada, pero estamos en una especie de microcosmos muy raro, en donde ciertas cosas pueden ser superdimensionadas y otras importantes son olvidadas...

Nicoleta: El fin de semana es raro pues el castillo se torna en una atracción turística, yo me siento un poco incómoda como para salir afuera. Hay también muchos casamientos.

Timo: Lo que a mí también me gustaría saber

es -si la Akademie está realmente tan alejada del lo que está pasando fuera de ella-, ¿a quién entonces interesan las obras aquí producidas? ¿Hay exposiciones?

Laura: Pero para mí la pregunta tendría un sentido más amplio: ¿a quiénes les interesa el arte contemporáneo? ¿A quiénes le interesa un libro de un joven escritor moldavo o brasileño? Es una pregunta para hacerse no sólo en relación a lo que se produce en la Akademie o cuando uno logró ganar una beca para estar por un tiempo trabajando sin preocuparse por tener otro trabajo para ganar plata. Es una pregunta que todo artista se hace y en cada contexto de manera diferente. Yo no me atrevería a intentar contestarla en el espacio de esta entrevista.

Nicoleta: ¿Es verdaderamente necesario pensar en «interesar» a alguien? ¿Y en quién pensar?

Timo: Insistiendo en eso, ¿no les parece un desperdicio tener por un lado una producción artística profunda y por el otro un gran desinterés por la gente de los alrededores -o sea los que al final financian la Akademie con sus impuestos-?

Nicoleta: Yo ni siquiera sé si la gente de Stuttgart sabe que la Academia está financiada con sus impuestos...

Laura: No es tan así, la Academia es financiada por la Lotería, aunque todo sea muy cuestionable no me parece negativo que, en una región

tan rica como la de Baden-Württemberg, la Lotería financie a una institución internacional para las artes.

Timo: Entonces también me preguntaría cómo es el criterio de selección de artistas y qué tipo de arte producen. Si hay ciertos criterios en boga. Últimamente, al menos acá en Alemania, se promociona mucho un arte que tiende a lo social, a lo político... Y también veo en las decisiones de jurados y a la hora de dar becas que los elegidos responden a esa conyuntura. ¿No les parece que con ese sistema de becas se produce un Arte "clónico", que tiene que ver más con ciertos modismos del momento como por ejemplo "El arte político" que con el impulso personal de los artistas? O sea si de alguna forma la selección de un jurado como el de la Akademie puede ser representativo para el campo de arte y no sólo para las estéticas de moda.

Laura: Los modismos siempre existirán en el mundo del arte y van seguir existiendo de manera más o menos explícita, más o menos comercial según la época y los lugares. Siempre las instituciones fueron determinantes en ese proceso, no es tan diferente hoy, sólo que hay una red mucho más extensa e intrincada de relaciones y el mundo del arte se convirtió también en un campo de inversiones de capital. Cada uno tiene que estar atento y hoy no es tan fácil para un artista ponerse contra la institución, o estar «afuera» o al margen. De todas maneras me parece que hay algunos artistas trabajando individual o colectivamente con estrategias sutiles e interesantes de resistencia a

una cierta lógica perversa que el sistema del arte impone.

Timo: También veo mucho que están invitando a artistas del llamado "tercer mundo", que de alguna forma representan la vitalidad de un determinado contexto social y artístico muchas veces también con una tendencia política que acá no tenemos o mejor dicho no "podemos tener". ¿Cómo ves eso? ¿Europa necesita todavía indios con plumas para exponerlos en el circo?

Nicoleta: Creo que aún la gente sigue haciendo cualquier cosa para poder estar por ejemplo en la «verdadera Europa»...

Laura: Yo creo que la época de ese tipo de exoticismo de plumas y aborígenes pasó, y ahora se instauró otro tipo de exoticismo político y económico ... vamos a ver. De todas maneras es muy evidente que la Europa occidental está mirando a los países más al este, están muy interesados en la «condición post comunista» de esos países y en lo que pueden producir. Y ahí uno va a encontrar todo tipo de proyectos, desde las cosas más superficiales y oportunistas hasta cosas verdaderamente interesantes y vitales.

Timo: También me interesa qué pasa después con esos artistas. ¿Cuán representativos han sido en sus respectivos países antes de haber sido invitados y cómo vuelven después...? En Argentina hay un dicho que dice: "Hacerse el Gardel..." Tengo allá unos amigos que antes estaban en la escena super under, super contestador y después de haber sido invitados a

muestras en Europa se consagraron como artistas “en serio”, o sea, en broma, conforme al proyecto de país que tiene el actual presidente argentino...

Nicoleta: Yo necesito mucho ir a Moldavia, si no puedo estar ahí por un tiempo no tengo material para escribir.

Laura: Para mí también es un poco así, pero también tengo necesidad de estar en movimiento, de ir y volver. Yo creo que hay un poco de todo, hay gente que vuelve a su país, pero de la gente que pasa un tiempo en Solitude muchos se van a Berlín después, que es una ciudad relativamente barata para vivir, aunque tampoco es fácil para un artista extranjero.

Timo: Al final, ¿cómo se les ocurrió presentarse? ¿Por qué las eligieron a ustedes?

Nicoleta: Yo envié una foto hermosa...

Timo: ¿Cuáles son sus próximos planes? ¿Van a apostar a otras becas?

Laura: En este momento estoy preparando una muestra que voy a presentar en el Centre D' Art et du Paysage de Vassivière, en Francia, en la cual busco convergencias posibles entre lugar y ficción, y en particular el Sertão brasileño, tomado como un signo «excitante» del lenguaje, capaz de producir percepción y narrativas. Próximo plan: volver a Brasil y estar ahí para terminar un libro que empecé en Solitude, y que lleva el título «Los Nombres del Castillo».

Nicoleta: Yo no tengo nuevos proyectos. En este momento estoy terminando una obra de teatro llamada «Zuckerfrei», un texto sin nada de azúcar...

NICOLETA ESINENCU nació en el 1978 en Chisinau. Estudió dramaturgia y escenografía en la Academia de Bellas Artes. Desde el 2004 es miembro de la Sociedad de Autores de Dramaturgia de Moldavia. Su texto “Fuck you Eu.ro.pa!”, escrito durante su residencia en Solitude, recibió el premio al mejor texto en el Festival de Dramaturgia de Dramacum (Roumanie) y recientemente fue presentado en Francia y Moldavia.

LAURA ERBER, artista e escritora, nasceu em 1979, no Rio de Janeiro. Vivendo entre o Brasil e a Europa desde 2002, Laura alterna períodos de trabalho nesses diferentes contextos. Em 2002 mudou-se para a França; foi artista em residência no Le Fresnoy -Studio National des Arts Contemporains- onde realizou o filme Diário do Sertão, e O Livro das Silhuetas, com a colaboração da coreógrafa e dançarina Sioned Huws, trabalho recentemente apresentado no Monaco Dance Forum. Como escritora, colabora ativamente em várias revistas literárias no Brasil e no exterior (Inimigo Rumor, Goéland, Cacto, Grumo, Babel, Poesia Sempre). Publicou em 2002 uma coletânea de poemas intitulada Insones (7 Letras, Rio de Janeiro) recentemente publicada em edição bilingue (edições L'Épi de Seigle, França).

**II SIMPOSIO DE ARTE ARGENTINO Y
PENSAMIENTO CRÍTICO.**

**ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
CRÍTICOS DE ARTE.**

La pregunta por el límite

La Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACCA) invita a los profesionales en teoría, investigación y crítica del arte argentino a presentar comunicaciones, ponencias y avances de investigación para el Simposio de la AACCA.

Fecha de realización: 28 y 29 de octubre de 2005

En Fundación Federico J. Klemm (Academia Nacional de Bellas Artes)

M.T. de Alvear 626, Buenos Aires

Informes: aaca@redynet.com.ar
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE CRÍTICOS
DE ARTE

Talcahuano 1257 PB (C1014ADA).
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

**PREMIOS AACCA/AICA
A LA CRÍTICA 2004**

Libro - Entrevista - Prólogo

Artículo - Ensayo - Investigación

Difusión de la Actividad Plástica

Se premiará exclusivamente la producción publicada durante el año 2004.

Recepción del material: Galería Van Riel, sede de AACCA, Talcahuano 1257, P.B. de Lunes a Viernes de 15 a 20hs., Sábados de 11 a 13hs. Se ruega especificar en qué categoría se propone.

Fecha de cierre: 1 de agosto.

Entrega de Premios: Auditorio de Malba lunes 26 de septiembre de 2005 a las 18hs.

TALLER
X
E
P
O
S
I
C
O
S
I
C
E
N

Humahuaca 4662

Tel 4867-1240

Previo llamado

“No me olvides”: o cómo hablar en voz baja a los muertos de Berlín

Marula Di Como resiste en territorios germánicos

Estela Schindel

En esta primavera (europea), Marula Di Como invitó a plantar “No me olvides” contra el antiguo muro de Berlín. Mientras la ciudad recuerda el aniversario del fin de la guerra con actos masivos e inaugura un inmenso memorial, la artista instaló una memoria efímera y silenciosa: Sobre la infame pared pegó una serie de sobres con semillas de “no me olvides” y ante ellos dispuso una hilera de macetas de barro vacías.

En días en que para hablar de memoria se usan palabras rotundas y los homenajes toman forma monumental y enorme, la artista optó por un recuerdo pequeño y vegetal. Al hacerlo, no quiso responder a los tratados que desde el fin del holocausto especulan sobre las fronteras de la representación o se preguntan por la capacidad del arte para abarcar tanto horror. Pero el gesto que realiza es tan sutil, que monumentos y bibliotecas enmudecen ante su respetuosa sencillez.

Marula Di Como no quiso articular un concepto sino sugerir la evocación a partir de una flor. En la breve obra no hay declamación sino sentimiento callado, al modo de un rezo en silencio o una oración. La acción no se asimila sin embargo al ramo de cementerio: no flores cortadas que marchitarán junto a las sepulturas, sino semillas sin tierra en busca de cobijo. Las macetas, huecas como cuerpos sin vida, esperan un recuerdo que las resucite. Las flores germinarán si los paseantes se detienen a ofrecerles tierra, brindan cobijo al recuerdo. ¿Cuánto tiempo permanecerán ahí sin dueño? ¿Alguien se las llevará, les dará un hogar?

La instalación efímera de Marula Di Como dialoga con las “stolpersteine”, las “piedras-tropezco” del recuerdo insertas en las veredas de Berlín. Al llamado silencioso de esas placas de bronce -“no me olvides”- la artista argentina responde en el idioma floral de su país. Como esas piedras, las semillas contienen un mensaje y un pedido.

En la autora, las “no me olvides” evocan recuerdos de su país y complicidades de afectos, cuando entre amigos se regalaban semillas y se preferían las “no me olvides”. El mismo “no me olvides” susurrado ante la partida a Berlín: la emigración abre un nuevo mapa de memorias y ausencias y obliga a reinscribir los recuerdos en la ciudad de adopción.

La artista escuchó el testimonio en bronce de la ciudad-cementerio y lo tradujo a su lenguaje emocional. En frágil convivencia hizo confluir idiomas, ciudades y memorias en las semillas de flores que son también un ruego. Ellas nos hablan en su idioma mudo para pedirnos que nadie, nunca, sea olvidado.



MAMAN

DANIEL MAMAN FINE ART

LL ARIL DL ASLSORAR

Daniel Maman Fine Art - Av. del Libertador 2475 - C1425AAK - Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4804 3700/3800 info@danielmaman.com www.danielmaman.com

79 La web 106



Eso no es pintura, ni nada: es una invención descabellada sin concesión a las reglas del arte

Los Salones Nacionales y la Vanguardia (1924-1943)

Mario H. Gradowczyk

PARTE IV 6. LOS NO DESEADOS

Quizá convenga plantearse la siguiente pregunta: ¿Existen dentro del arte argentino modernistas activos en las décadas del 20 y del 30 que puedan ser incluidos dentro del canon, esto es, que puedan ser catalogados dentro de las definiciones propuestas en el capítulo 2, y que, a juicio de este autor, merecerían ser incluidos dentro de una historia global del modernismo? Si nos atenemos a la historiografía reciente, Jorge López Anaya, en un capítulo de su libro encabezado por el sugestivo título “La modernidad atenuada”(1), engloba dentro del llamado “retorno al orden” no sólo a los artistas del Grupo de París, sino a Pettoruti y Xul Solar, categorización que requiere una discusión más detallada.

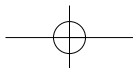
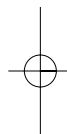
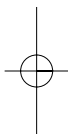
El mayor problema que ha dificultado el crecimiento de las vanguardias durante el 30 y su correlato con generaciones posteriores, es que sus principales integrantes no cumplían con una de las premisas del modernismo: el estar siempre en acción. De esto da cuenta un artista advertido como César Paternosto, cuando ante la epifanía que constituye la aparición de los trabajos de Lisa, expresa: “La decisión de Lisa de 'esconder' su obra -al parecer sólo sus alumnos, como el grupo iniciático, tenían acceso a ella- nos ha privado a los que veníamos después de un modelo interesante, vernáculo, que se apartaba de la abstracción rigurosa de la ortogonalidad neo-plasticista”. (2)

Por otro lado, habría que plantearse una pregunta de este estilo: ¿Puede la actividad artística (o cultural) mantener una función crítica si se aparta del proyecto de emancipación, o sea como un proyecto vanguardista que se proyecta tanto en lo estético como en lo social?(3), reformulada de esta otra forma: ¿Sería posible sostener la actualidad del movimiento modernista cuando no se lo plantea como un proyecto con contenido revolucionario? Estas preguntas admiten respuestas positivas

1) Jorge López Anaya, *Historia de la pintura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 1997.

2) César Paternosto, “Mi encuentro con Esteban Lisa”, publicado en el catálogo *Esteban Lisa. Toledo 1895-Buenos Aires 1983*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1998, p. 13.

3) Thierry de Duve, “Arqueología de la modernidad práctica”, *Revista Acto*, España, 2001. Tomado del capítulo 8 del libro de T. de Duve, *Kant after Duchamp*, MIT press,



siempre que las acciones se sostengan por sí mismas (por su rigor), con conductas éticas y posiciones críticas respecto de las fuerzas políticas y económicas dominantes.

Emilio Pettoruti

La exposición en Witcomb realizada en 1924 también admite otras reflexiones. Casi al mismo tiempo, se realiza el Salón Nacional y se exhibe la primera retrospectiva de Fernando Fader en Amigos del Arte. Así, dentro de un radio de unas pocas cuadras se manifiestan las tendencias centrales con que se debate el arte argentino: modernismo y tradición. *Nosotros* publica notas encomiásticas sobre Fader, el artista consagrado e ignora la del joven platense; mientras que en la revista *Martín Fierro* se publica el largo ensayo de Xul Solar sobre Pettoruti ilustrado con algunas de sus pinturas, y como era de esperar, ignora al paisajista postimpresionista.

La experiencia personal del artista platense resume una busca personal para manifestar, en sus composiciones cubistas de esa época, el espíritu de una modernidad que se afirma en investigaciones pictóricas sobre las formas y la luz, y mediante sus múltiples intervenciones en la prensa escrita. Desde la dirección del Museo Provincial de la Plata, propone sustituir los premios de los Salones por una política de adquisición de obras. Sus envíos al Salón actúan como un recordatorio de su presencia en el medio, pero sólo obtiene un premio menor.

En un libro reciente, se presentan diferentes análisis sobre su obra a cargo de Edward Sullivan, Nelly Perazzo y este autor, junto con una cronología preparada por Patricia Artundo (4), que revisa la situación del maestro en el contexto actual, y brinda nuevas claves interpretativas de una figura del modernismo.

Cambridge, 1996. (Este texto fue tomado de una serie de notas de sumo interés recopiladas por Marcelo Gutman y que aparecen en Internet)

4) Edward Sullivan y Nelly Perazzo, *Pettoruti*, la marca editora, Buenos Aires, 2004.



Alrededor de Xul Solar

Quizá el pintor-linguista-astrólogo celebraría la metáfora del Salón visto como un agujero negro que devora a quienes penetran en su espacio, introducida en un seminario anterior. Conciente o no de este peligro, Xul Solar evita incursionar en sus proximidades, ya que no existe constancia de que haya enviado sus pinturas al salón oficial. ¿Despreocupado por la significación de su acto, o porque sabía de antemano el resultado? En cambio, expone en numerosos eventos colectivos: Salón Libre de 1924, Primer Salón de Artistas Independientes (noviembre de 1925) organizado en las salas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, el Salón Florida, los Salones de Pintores Modernos y también en el Salón Provincial de Mar del Plata.

Xul Solar cumple dentro del grupo que se forma alrededor de la revista *Martín Fierro* un papel significativo. Además de su texto sobre Pettoruti, aparece su traducción de los *Piensos (pensamientos) cortos* de Morgenstern, su chispeante “Despedida a Marechal”, en la revista se reproducen varias de sus pinturas, y también participa de los eventos sociales de los intelectuales nucleados a su alrededor. Pedro Blake señala en esta revista, al referirse a la muestra en La Peña: “Es para nuestro ambiente, Xul Solar, el artista más personal y extraño. La extravagancia de sus fantasías que ocultan oscuras metafísicas, constituyen el lenguaje más inocente y puro de este gran espíritu que vive bajo la ronda de los astros con una clara sonrisa del ‘más allá’ en las pupilas”(5). Por su parte, el arquitecto Alberto Prebisch, quizá el crítico más influyente, ante sus obras expuestas en Amigos del Arte en honor de Marinetti (Xul Solar participa junto a Norah Borges y Pettoruti), sólo atina a esbozar esta frase no comprometida: “El arte misterioso y simbólico de Xul Solar”.(6) Chiappori, en su extenso ensayo de *La Prensa*, al referirse a la nueva generación, dice textualmente: “(...) Poco después aparece Raquel Forner y más tarde, inesperadamente, Juan del Prete, Norah Borges, Pissarro y Xul Solar...”.(7)

5) Pedro Blake, “Exposición de Pintura y Escultura en “La Peña”, *ibidem*.

6) Alberto Prebisch, “Marinetti en los Amigos del Arte”, *Martín Fierro*, Año III, N° 30-31. Julio 8 de 1926.

7) A. Chiappori, op. cit. Tomado de *Tras los pasos de la norma*, op. cit., p. 88.

8) Max Dickmann, “El arrivismo en el arte. Antonio Berni, Xul Solar y Elena Cid”. *Nosotros*, vol. 64, N° 240, págs. 253-255, Mayo 1929.

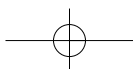
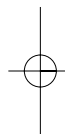
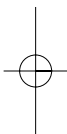
9) Atalaya, op. cit., p. 311.

Max Dickmann, al comentar las muestras individuales de Berni, Xul Solar y Elena Cid realizadas en tres salas de Amigos del Arte en 1929, escribe en *Nosotros*:

“Imposible describir los cuadros de la muestra en cuestión. La imaginación y el léxico más audaces no darían en la justa medida (...). Eso no es pintura, ni metafísica, ni nada: es una invención descabellada (...); sin concesión a las reglas del arte”.

El crítico concluye diciendo que “tales pintores quedan, a nuestro juicio, *hors de l'art* (fuera del arte)”.(8)

Por el contrario, Atalaya, al comentar esa exposición, destaca la capacidad de Xul Solar como colorista, su fantasía. Es que para ese crítico “los verdaderos sabios jamás fueron ceñudos, ni campanudamente graves”.(9) Demás está decir que *Nosotros* ocupa entonces una posición



más espectable dentro de las revistas culturales del país que las revistas vanguardistas donde escribe Atalaya. Críticas tan negativas sólo intensifican esa visión de Xul Solar como un ser “periférico” que no merecía ser tenido en cuenta, un ser esotérico, ese personaje subterráneo que inspira a Roberto Arlt.

En actitud arqueológica, si uno busca información sobre Xul Solar en los tres voluminosos tomos que Pagano le dedica al arte de los argentinos, publicado entre 1937 y 1940,(10) sólo se menciona ese nombre extraño, “Xul Solar”, por la existencia de su retrato pintado por Pettoruti que se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, pero no aparece citado como artista argentino.

Alrededor de Xul Solar se había tejido un silencio casi sepulcral, que comienza a ser revertido a partir de su muerte en 1963, revalorización de la que su amigo Borges “no está exento de culpa”. Resulta paradójico que Victoria Ocampo no haya publicado textos de Xul Solar en su revista. Se conocían lo suficiente como para que Macedonio Fernández, enamorado de la escritora, le pidiera a Xul que interceda ante ella en su nombre. Xul Solar pintó varios trabajos donde menciona a la escritora; además, en Villa Ocampo existe una pequeña acuarela con una de las arquitecturas de Xul, que el artista le habría regalado. (Era público el interés de la escritora por el tema). Este tipo de recorte sería paragonable, si se quiere, a la prolija omisión de textos de Roberto Arlt del índice de *Sur*, lo que supondría que el escritor-periodista de *Aguafuertes porteñas* sería algo así como un pariente pobre -y vulgar- de la literatura argentina, que una condescendiente elite no podría reconocer como propia. Sólo Borges menciona la contribución lingüística de Xul Solar en su memorable cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” publicado por primera vez en *Sur*. Las conexiones entre el escritor y el artista, amigos dilectos, operan en las dos direcciones, tal como lo sugieren los análisis efectuados por este autor (11). Nicolás Helft, por su parte, siguiendo esta línea, marca la presencia oculta de Xul Solar en otros textos de Borges.(12)

Julio E. Payró publica en *Sur* un corto comentario sobre la exposición realizada por Xul Solar en la Sala II de Amigos del Arte en 1940 junto con las de Silvina Ocampo y Norah Borges (13), pero lo ignora en su libro *22 pintores*, versión anticipada del *coffee-table book*. Romero Brest, al referirse a esa muestra, sostiene que el esoterismo de Xul Solar sobrecarga el significado de sus símbolos, “lo que rebasa los límites de la posibilidad expresiva de la pintura”(14). Años después, cuando el destacado crítico publica en *Pintores y grabadores rioplatenses* aquellos ensayos o notas que él considera de interés permanente, omite este texto.(15)

Lo que se busca, al destacar estos recortes y olvidos, no es señalar aciertos o desaciertos de una crítica, sino marcar un estilo muy instaurado en algunos operadores culturales, y la potencia negativa que ofrece ese término denominado “legitimación”, palabra muy utilizada por la

10) José León Pagano, *El arte de los argentinos*, Tomo I (1937), Tomo II (1938), Tomo III (1940), Edición del autor, Buenos Aires.

11) M. H. Gradowczyk, “El lenguaje a dos puntas”, *Variaciones Borges*, The Journal of the Jorge Luis Borges Center for Studies and Documentation, University of Aarhus, Denmark, Volume 5, 1998.

12) Nicolás Helft: “History Of The Land Called Uqbar”, *Variaciones Borges*, Volume 15, 2003. (Número especial: *Diez Estudios Sobre Tlön*)

13) Julio E. Payró, *Sur*.

14) Jorge Romero Brest, “Xul Solar en Amigos del Arte”. *Argentina Libre*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1940.

15) J. Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, Biblioteca Argos, Buenos Aires, 1951.

16) Patricio Lóizaga, "Con la celebración del centenario, Berni se consolida como la figura más emblemática del arte argentino del siglo XX", revista *Cultura*, Año 22, N° 83, Primer semestre 2005.

crítica local como medida de la aceptación de un artista por la sociedad. No dudo de su eficacia desde un punto de vista sociológico y como medida cuantitativa de la proyección mediática de la obra de un artista, tal como lo ha desarrollado con acierto Patricio Lóizaga para el caso de Antonio Berni (16). No hace falta mucha dialéctica para demostrar que las vanguardias no requieren de legitimación alguna y, cuando desde un punto de vista crítico se lo intenta, existe alta probabilidad de que su contenido contestatario tienda a diluirse. Por otra parte, esa visión de "legitimización" que provee la sociología no es un parámetro inmutable en el tiempo (un invariante), sino experimenta cambios en su devenir, y los ejemplos abundan.

En el caso de Xul Solar, estaban quienes creían que la cultura argentina debiera estar totalmente aislada para no ser infectada por los virus modernistas -como los propagados por el pintor-lingüista-astrólogo- que atentaría contra la razón de ser de la patria y la unidad nacional; y otros que pensaban que los trabajos de Xul Solar no podrían ser considerados como verdaderas pinturas por su simbolismo excéntrico y esoterismo, y escapaban al "canon modernista" que ellos mismos habían legitimado en ese momento.

Tampoco el coleccionismo presta en esa época atención a Xul Solar, salvo el caso de Borges y otros intelectuales amigos que poseían sus obras: Silvina Ocampo, Jorge Calvetti (Xul le regala una pintura) y Enrique Amorín, entre otros. Un coleccionista advertido como Alfredo González Garaño poseía dos magníficas témperas suyas de gran tamaño, sin enmarcar, conservadas en una carpeta hasta muchos años después de su muerte.

Xul Solar es un modernista arquetípico, no sólo por su actitud despreciada, su capacidad de invención en el campo de la literatura, del lenguaje, la música, la astrología, el esoterismo, sino por lo que trasunta su obra pictórica. Pintor de sueños, habría que aclarar: de sus propios sueños, Xul despliega en ellas un universo con contenidos simbólicos articulados con innovaciones formales. Sus inquietudes literarias y el uso del neo-criollo, uno de los dos idiomas que inventa, aparecen, por ejemplo: en sus primeras pinturas verbales (poemas visuales) realizadas entre 1919-1920. En su serie de pinturas expresionistas-plasticistas el artista combina un motivo central de carácter expresionista, no exento de humor, rodeado con formas geométricas que lo destacan y dinamizan; en sus pinturas de *ensueños* los simbolismos son más herméticos y su manejo de la acuarela alcanza niveles pocas veces alcanzados.(17)

17) M. H. Gradowczyk, *Xul Solar*, Ediciones Alba/Fundación Bunge y Born, Buenos Aires, 1994, p. 63.

La arquitectura forma parte integral del mundo del artista, y esto lo muestra en un período muy corto, cuando transforma sus barrocas imágenes de fachadas e interiores de palacios y edificios comunales, cercanas a las creaciones de los arquitectos alemanes expresionistas, para rápidamente encarar sugestivas viviendas racionalistas sobre pilotes

a la que luego irá adicionando elementos decorativos. Estos proyectos finalmente se transforman en parodias al estilo internacional, y se anticipan al posmodernismo de un Michel Graves.

Xul Solar admira a Paul Klee, y son escasos sus trabajos que reflejan algunos elementos pictóricos del europeo, aunque hay que remarcar que entre las pinturas de ambos artistas existen diferencias plásticas y simbólicas significativas. En las acuarelas y los óleos de Klee la energía fluye límpida y orgánicamente, expresada por un sutil tratamiento de los planos de color, en el ritmo de sus dibujos, en la inventiva de sus múltiples técnicas pictóricas, en su tratamiento de la naturaleza. Klee crea una visionaria y poética versión de la realidad que lo circunda y llega hasta la abstracción. En cambio otra mecánica rige la obra de Xul Solar, cuya energía se propaga por impulsos, dominado por un expresionismo que atrapa y a veces desborda(18). Utilizando otro punto de vista: su interés común por la música, Cintia Clariá traza un subyugante relato que vincula a Xul Solar y Klee desde este punto de vista.(19)

La evolución posterior de la obra de Xul Solar lo muestra experimentando siempre, sin concesiones, desde el silencio. Es, dentro del arte moderno, un modernista que lleva sus investigaciones pictóricas a límites casi insospechados, dentro de una cosmología personal e intransferible. Y esto sea quizá, lo que provocó la incompreensión de los mayores críticos y los coleccionistas más avisados de su tiempo.

En conclusión, todo intento por ubicar a Xul Solar dentro de la categoría de "modernidad atenuada" representa una contradicción en términos, lo que se hace evidente cuando se cree ver en la poética desconstrucción del espacio arquitectónico representado en *Palacio en Bría* (1932) -pintura que Pettoruti adquiere para el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata- una derivación del "llamado al orden".(20)

El arte internacional en la prensa local

Una crítica francesa, Marcelle Auclair, publica diferentes artículos sobre Picasso, Max Ernst y Marie Laurencin, entre otros, pero la propuesta editorial de *Martín Fierro* no presenta, en el campo de las artes plásticas, una línea modernista definida. En otras notas el nivel de la crítica se desdibuja. Buena parte de las pinturas con que se ilustra la revista daría que pensar que el lema del "amiguismo" es una señal casi inevitable del panorama artístico local.

El arte europeo no deja de interesar a algunos sectores. *La Nación* adopta una posición más equidistante y en su suplemento cultural difunde el arte europeo moderno desde perspectivas diferentes. Por un lado publica en el 20 notas enviadas desde Europa por Julio E. Payró y por el crítico Tériade -más conocido entre nosotros por haber creado la exquisita revista *Verve*-, las que presentan mayormente los avances del arte moderno realizado en Francia, que operan como contrapeso a

18) Ibidem, p. 104.

19) Cintia Clariá, "Nada menos que Klee y Xul: un rave para las esferas, *Ramona*, N° 35, p. 58.

20) J. López Anaya, op. cit., p. 134.



21) El primer ensayo del uruguayo fue publicado por Margarita Abella Caprile, la subdirectora del suplemento, a instancias de Julio Payró. Véase la correspondencia de Julio Payró a J. Torres-García actualmente en el Archivo del Museo Torres-García de Montevideo.

22) E. Pettoruti publicó notas sobre los artistas italianos Piero Marussig, Enrique Prampolini, Augusto Giacometti y Fortunato Depero en *Crítica magazin* y sobre Jorge (Giorgio) De Chirico y Arturo Ciarelli en *Nosotros*.

23) Rafael Squirru, *Juan del Prete*, Gaglianone, Buenos Aires, 1984, p. 20.

24) Abstraction-Création se fundó en París en el 15 de febrero de 1931. Su primer directorio incluyó a Herbin, Vantongerloo, Hélon, Arp, Gleizes, Kupka, Tutundjian y Valmier.

la prédica antimodernista de Camille Mauclair publicadas en el mismo matutino. Entre 1934 y 1938 aparece en ese semanario una serie firmada por Joaquín Torres-García. En su primera nota el uruguayo, que acaba de regresar a su país natal, ataca al academismo neo-cubista de André Lhote, por cuyo taller pasaron artistas argentinos. En ensayos posteriores analiza la obra de Mondrian, Van Doesburg, Ozenfant y Arp.(21) Las notas sobre artistas italianos contemporáneos de Pettoruti publicadas en *Nosotros*,(22) donde registra una opinión muy favorable sobre Jorge (Giorgio) de Chirico y un artista menos conocido, Aldo Ciarelli, no alcanzan a contrapesar el inmovilismo y chatura crítica que domina esta revista. Pettoruti continúa esta serie más tarde en *Crítica magazin*.

La pintura abstracta en Buenos Aires

El desarrollo del arte abstracto a principios del siglo XX no sólo refleja la necesidad del artista de poner en juego otras fuerzas no expresables por la mimesis, también responde a su propia necesidad de asimilar las energías cósmicas liberadas por la modernidad, puestas en acción por las sucesivas revelaciones científicas y avances tecnológicos, y a su voluntad por transformar esas energías en fuerzas creadoras.

Se conocen pinturas abstractas de Pettoruti fechadas entre 1914 y 1916, algunos trabajos de artistas brasileños: los de Rego Monteiro realizados en París a principios del 20, y obras decorativas de Graz. Cronológicamente, la primera exhibición de trabajos abstractos en Latinoamérica comienza en 1933 con la exposición de Juan del Prete en Amigos del Arte. En Montevideo, gracias a los esfuerzos de Torres-García, los integrantes de la Asociación de Arte Constructivo realizaron interesantes trabajos no-figurativos, como se ilustra en los números de la revista *Círculo y Cuadrado* publicados entre 1936-1938.

Juan del Prete

Nacido en 1897, en el seno de una familia pobre de Vasto, Italia, Juan del Prete emigró a la Argentina de muy joven. Autodidacta, Del Prete viajó a París en 1930 con la ayuda de Amigos del Arte (23). Allí trabaja, exhibe en las galerías Zack y Vavin y el Salon des Surindépendants; conoce a Torres-García. Luego se pliega al movimiento abstracto y participa de Abstraction-Création, como está documentado en el *Cahier* (Cuaderno) N° 2 del grupo (24). En 1933, Del Prete vuelve a Buenos Aires, donde de inmediato exhibe sus pinturas abstractas y collages en la galería de Amigos del Arte. Un año después exhibe sus esculturas no figurativas. Del Prete desafía la escena porteña no sólo porque introduce obras no representativas, una novedad para el público argentino, pero también por su irreverente postura de *artiste maudit* (artista maldito). Su muestra produjo poquísimos discursos críticos: en una reseña sin firmar aparecida en *La Prensa* sobre su primera muestra, el crítico, luego de enfatizar la

fuerza del artista como colorista, afirma que Del Prete se aleja más y más de sí mismo, y se deja seducir por el trabajo de ciertos famosos pintores del Viejo Mundo. Respecto de sus pinturas abstractas, escribe: "Las abstracciones de las últimas etapas (del artista) están realizadas en forma descuidada. Señalaremos también lo sensible que resulta en un artista de tan fina sensibilidad como colorista utilizar recursos poco pictóricos y ya pasados de moda, como son los de pegar papeles en los cuadros, de manera que muchas veces aparecen sucios por la goma".⁽²⁵⁾ Las primeros óleos abstractos de Del Prete son de formatos generosos para su época, con planos de color uniformes que delimitan figuras definidas con bordes cuadrados o redondeados, dentro del espíritu del arte abstracto europeo. El análisis de una de sus obras más importantes del período, que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, indica que el artista había abandonado en forma temporal las gruesas pinceladas que caracterizan su período figurativo inicial, quizá bajo la influencia de colegas de Abstraction-Création. La oposición entre las líneas rectas y curvas de las siluetas crean una cierta tensión en la imagen, aunque los elementos oblongos que cortan perpendicularmente a las formas verticales blancas y azules atenúan ese impacto visual. También experimenta con collages, introduciendo piolines a la manera de Picasso y Prampolini ⁽²⁶⁾. De vuelta en Buenos Aires, Del Prete usa cartulina y formatos más pequeños. Desesperanzado por la pobre recepción crítica y la actitud negativa del coleccionismo y crítica hacia sus trabajos, Del Prete, aunque continúa con su producción abstracta, practica una representación esquemática de la figura humana en modo picassiano, las que envía a los Salones Nacionales. La falta de espacio en su taller lo fuerza a revisar su trabajo periódicamente, y así destruye mucha de su producción abstracta, documentada con sus propias fotos en la publicación *Obras destruidas* ⁽²⁷⁾. Cuando Pagano analiza en su libro la obra abstracta de Del Prete, se evade de la cuestión central que plantea la abstracción como parte esencial del movimiento moderno, y centra su crítica en la factura de sus pinturas. Cuando la joven generación invade la escena artística de Buenos Aires, Del Prete retorna al arte no-figurativo alineándose con los concretos. Esa intencionalidad, en medio del "furor" desatado por concretistas, mads y perceptistas, resulta ser "una suerte de *herética humorada*"⁽²⁸⁾ ya que el empaste sensual, expresivo, casi grumoso de sus pinturas, implicaría, en el fondo, una desacralización de los conceptos puristas cultivados por sus colegas de Abstraction-Création, en abierta contradicción con la severidad estética y antiexpresiva del Arte Concreto ⁽²⁹⁾. Del Prete compensa su falta de disciplina interior y de capacidad de reflexión -dos cosas que le demanda al principio de su carrera Prebisch en *Martín Fierro*- con la ferocidad de un *fauve*.

25) *La Prensa*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1933, p. 20, col. 4.

26) Enrico Prampolini (1896-1956) fue un futurista italiano, que luego se unió al movimiento abstracto. Vivió en París entre 1925 y 1937 y participó en Cercle et Carré y en Abstraction-Création.

27) Yente, *Obras destruidas* de Del Prete, Buenos Aires, 1971.

28) M. H. Gradowczyk, op. cit.

29) M. H. Gradowczyk y N. Perazzo, *Ibidem*, p. 20.

30) Jorge Romero Brest, *Correo Literario*, 1º de agosto de 1944. Reeditado en J. Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*, p. 154.

31) Jorge Romero Brest, *ibidem.*, p. 155.

32) Jorge Gumier Maier, "Para descubrir al maestro Del Prete", *Nuevo Sur*, 23 de junio de 1989. (Reseña de la exhibición realizada en la Fundación San Telmo, Buenos Aires, 1989.)

33) Fabián Lebenglik, "Esteban Lisa (1895-1983) La historia se escribe", *Página12*, 25 de marzo de 1997.

34) César Paternosto, "Mi encuentro con Esteban Lisa", publicado en el catálogo *Esteban Lisa*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1998, p. 14.

35) Mario Gradowczyk, "Entrevista a Isaac Zylberberg", *ibidem.*, p. 46.

36) José Emilio Burucúa, "La biblioteca de Esteban Lisa, los libros y las ideas de un pintor", en *Esteban Lisa*, Museo Nacional de Bellas Artes, op. cit., pp. 46-58.

Los trabajos de Del Prete, emotivos y sensuales, expresan una actitud instintiva, pero carecen de esa fuerza conceptual que los validaría, como notara Jorge Romero Brest, para quien estas obras no debieran relacionarse con la abstracción, sino más bien con una "rica imaginación inventiva" (30) y le advierte de los peligros de "la exacerbación de la intuición sensible, en detrimento de la visión conformadora del mundo" (31). Cuando se analizan las posiciones de Romero Brest con referencia a Del Prete, cabría preguntarse si estos comentarios no reflejarían la posición del crítico que privilegia la abstracción geométrica y su desprecio por el informalismo, posición que modifica más tarde ya siendo director del Centro de Artes Visuales del Di Tella.

Juan del Prete contribuye al arte argentino con su vitalidad, su exhuberancia y su falta de inhibiciones, su audacia, su auto-suficiencia. Su "color repulsivo", como lo señala Jorge Gumier Maier (32), subraya su eterna no complacencia.

Esteban Lisa

En ocasión de la primera exhibición póstuma de Lisa en una galería porteña realizada en 1997, Fabián Lebenglik escribía que el advenimiento de Lisa prueba que la historia del arte se reescribe a sí misma, no sólo por la necesidad de imponer nuevas interpretaciones y significados, pero también para encarnar nuevos puntos de vista (33). Reseñando el trabajo de Lisa, Paternosto lamenta el aislamiento del pintor, para darle luego la bienvenida como parte del patrimonio estético del país, sugiriendo que sus colores, reconocibles al instante, tienen connotaciones específicamente rioplatenses.(34)

Nacido en España en 1895, Lisa llega a Buenos Aires siendo un niño. Artista autodidacta, sus enseñanzas trascienden lo meramente pictórico: su objetivo no fue entrenar artistas, sino seres pensantes. Valora la filosofía, la poética y la ética tanto como el dibujo y la pintura. Según uno de sus discípulos más dilectos, Isaac Zylberberg, cuando Lisa criticaba el trabajo de sus estudiantes, uno podía percibir la presencia imaginaria de un filósofo a su lado, como Kant, Schiller o algún maestro oriental (35). También muestra un entusiasmo sin límites por la ciencia espacial y los avances tecnológicos de los 50 y los 60. José Emilio Burucúa presenta un panorama revelador de esas fuentes luego de examinar la biblioteca del artista.(36)

Un análisis de sus pinturas muestra que Lisa creó su línea expresiva en el campo de la abstracción en forma independiente, la que resumía las luchas de artistas abstractos como Otto Freundlich, Nicolas de Staël, Arthur Dove, Serge Poliakoff, los expresionistas abstractos y el grupo CoBRA. Sus sucesivos cambios estilísticos reflejan una búsqueda y experimentación incesante; están en sincronía con la abstracción europea y norteamericana, o incluso adelantados.

Para poder pintar el Cosmos primero es necesario experimentar -a la manera de Cézanne- con elementos del mundo real. No resultaría casual que Lisa pinte, alrededor de 1935, simples figuras tridimensionales: un cilindro, una esfera, superpuestas sobre un fondo articulado por planos de color. Estos ejercicios le permiten registrar, primero, el objeto como elemento visual esencial y, segundo, trabajar el fondo a la manera cubista. A partir de ese momento, Lisa se mantiene fiel a la abstracción, lo que lo ubica en un lugar singular dentro de la historia del arte latinoamericano. Luego de ese breve período inicial abandona esta confrontación entre *forma-fondo* y produce un número pequeño de trabajos con estructuras triangulares pintadas con vigorosos trazos y colores contrastantes (rojos y verdes, colores puros). Sus experimentos continúan con pinturas articuladas por formas geométricas fragmentadas, más pequeñas. En todos los casos, estas obras realizadas entre 1935 y c. 1940, enraizadas en la tradición cubista y constructivista muestran la voluntad del artista por crear su propio lenguaje, haciendo uso de elementos gestuales: largas pinceladas y una abrupta acumulación de materia en pequeñas áreas que hacen vibrar a los planos de color de manera diferencial. Esos juegos de grandes y pequeños planos monocromos y variaciones texturales inesperadas retrotraen a trabajos de Liubov Popova y de Aleksei von Jawlensky, artistas por entonces desconocidos en el Río de la Plata. Según Juan Manuel Bonet, “una de las claves de que estos cuadros de formato tan pequeño posean tal capacidad de irradiación, como si de imanes para la vista se tratara, radica a mi modo de ver precisamente en esa factura”.⁽³⁷⁾

A Lisa no le basta energizar el plano pictórico con la tectónica de su pincelada. Y si se acepta este postulado, explicaría quizá el porqué, entre 1941 y 1943 Lisa somete a ese conjunto de triángulos, trapecios y curvas a un intenso bombardeo con líneas punteadas, marcas, rectas, curvas y contracurvas y notas musicales trazadas con pinceladas generosas que construyen una vibración, un dinamismo de la forma. Así, con ese acto gestual casi desenfrenado, Lisa demuele los remanentes constructivistas aún presentes en sus pinturas. Es que, como lo señala Barbara Bloemink, cada trabajo de los 40 se constituye en un microcosmo singular, en un mundo en sí mismo ⁽³⁸⁾. Para ubicar a este hecho pictórico dentro de la historia de la abstracción, se debiera recordar que el Informalismo europeo despegó después de la Segunda Guerra Mundial y que Jackson Pollock ejecuta sus primeras pinturas gestuales a partir de 1943.

Estas constelaciones de marcas y signos comunican las fuerzas que obsesionan a Lisa. Impulsos violentos, arbitrarios casi fuera de control: ¿Es esto el caos? Esta acción palpitante lo acerca a las deseadas componentes cósmicas. Su pintura registra su intención de capturar esas fuerzas, domesticarlas y hacerlas visibles; en otras palabras, Lisa transforma en acto pictórico esa sensación de miedo (caos) que muchos mo-

37) Juan Manuel Bonet, “A quest for Lisa”, en Esteban Lisa, De Osma Galería, op. cit., p. 11.

38) Barbara Bloemink, “Playing with Lines and Colors: The Art of Esteban Lisa”, en Esteban Lisa, Hirschl & Adler Galleries, New York, 2000, p. 18.

dernistas sienten frente al cartón vacío, y le propone al observador que desarrolle y afine su capacidad visual para que sea capaz de apreciar las sutilezas de sus pinceladas y de sus formas. En sus óleos prevalecen las tonalidades grises, verdes, violetas, rojos terrosos, ocres y marrones; por momentos, un rojo vívido se inmiscuye y altera esa tonalidad baja, *rioplatense*...

Pero el haber anticipado el “tachismo” en un rincón oscuro de Villa Devoto no resultaría suficiente para Lisa, en tanto no lo libera del ajustado espacio cubierto de marcas, líneas y signos. Consecuentemente, a fines de 1944, abandona sus empastos ricos y hedonistas y utiliza una pintura diluida y ascética, la que aplica en finas capas, con matices vívidos o tenues. Ahora el control y la disciplina mental prevalece sobre el gesto impetuoso, es que el artista, a veces, necesita saltar por sobre el caos. En 1953 Lisa recobra la potencialidad del gesto, y su mundo se hace más caótico, más libre. Él denomina a sus nuevas pinturas “Juegos de líneas y colores”. El filósofo belga Stéfán Leclercq, al comentar este último período de Lisa, escribe: “No quedan movimientos, tan rápidos se han vuelto, tan inherentes a lo trascendental. Las pinceladas aún visibles, prontas a borrarse, subrayan como la huella de un movimiento perdido. En ese punto, Lisa parece próximo a Malevich. Ya no más la forma o el movimiento, sino la huella de esa forma o de ese movimiento. La obra es el extracto de un mundo infinito y diáfano donde la conciencia no puede existir más que por derecho propio. No es más la conciencia subjetiva del artista la que ejecuta el cuadro, sino la aparición de su mundo, su cosmovisión”.(39)

39) Stéfán Leclercq, “No hay objeto sin imagen,” *ramona*, N° 28, 2002, p. 75.

¿Arte fantástico o Surrealismo?

El movimiento surrealista argentino se inicia con la revista *Qué*, publicada en Buenos Aires por el crítico y poeta Aldo Pellegrini. En las artes visuales la situación local es más confusa. El propio Pellegrini, cuando organiza en el Di Tella su muestra *Surrealismo en la Argentina* (1967), encabeza el listado de artistas expuestos con obras de Xul Solar y Juan Batlle Planas, para luego continuar con Aizenberg, Caride, Benedit, Berni y artistas del grupo Orion (Luis Barragán, Vicente Forte, Ideal Sánchez), entre otros. El crítico aclara en una nota de su texto en ese catálogo que ejemplos de surrealismo ortodoxo son todos aquellos que figuran en los catálogos de las exposiciones surrealistas y en el libro de Breton *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965. Señalo que ninguno de los artistas convidados aparecen en este libro del poeta francés, ellos no responden al canon bretoniano.

Pellegrini plantea la diferencia que existe entre el mundo de lo imaginado, de lo fantástico, y el mundo de lo imaginario, de lo maravilloso como objetivación del deseo, cuya comprensión sólo se atina por medio de una revelación. Es sobre esta polaridad entre lo imaginado y lo imagina-

rio que se construye el universo interpretativo del surrealismo, peso que recae en el observador. Y este en un viaje de ida y de vuelta, entre la visión que parte del ojo del observador y el retorno que le confiere el artista, donde se establecen las diferencias entre los tenues extremos de esta subjetividad.

Esto quizá explique lo difícil que resulta la construcción de un cuerpo teórico sobre el Surrealismo en la Argentina y su escasa inserción dentro del movimiento internacional. Pellegrini sugiere que las obras del grupo Orion, clasificadas de surrealistas en su momento, en la realidad responden a un espíritu neoromántico con la adicción de ciertos elementos insólitos. Se instala un serio problema de identificación, lo que quizá limita la investigación en esta área, creando una engañosa situación de tema resuelto y de clausura, lo que no oculta la percepción de un vacío significativo.

La bibliografía de Antonio Berni comenta de modo breve su pasaje por el surrealismo, el que culmina con su exposición que realiza en Amigos del Arte en 1932, a su regreso de Europa, que se produce en 1930. Sólo se menciona en diversas publicaciones su amistad con el poeta surrealista francés Louis Aragon y es sugerente que la mayoría de los cuadros expuestos fueron pintados a su regreso.

De acuerdo a estos datos, Berni sería el primer surrealista argentino. En pinturas de su período surrealista el artista utiliza la técnica del collage, como se observa en *Susana y el viejo* de la colección del MALBA, donde ambos rostros son aplicaciones de imágenes tomadas de impresos. El rostro de *Susana* es una imagen de Greta Garbo, -fotografía tomada por Clarence Bull, -que el artista metamorfosea modificando las arqueadas cejas de la diva. (Se desconoce la fuente del otro impreso.) Desde un punto de vista estricto sería difícil atribuirle a esta pintura el rótulo de surrealista, ya que no existe en su estructura pictórica aquellos componentes insólitos que transformen la postura clásica de un *voyeur* -que mira a su objeto de deseo a través de un cortinado-, en un plano onírico.

La ausencia de una revisión profunda de la evolución de esa tendencia, ya sea vista como parte no registrada del surrealismo o sólo por sus tendencias surrealizantes no le permite dar sustento teórico a un movimiento de indudable gravitación con figuras significativas, caso de Batlle Planas, casi desconocido en el plano internacional. Podría decirse entonces que el surrealismo ocupa una suerte de *no-lugar* en la historiografía argentina reciente y, cuando se lo menciona se repiten consignas y dichos elaborados por Romero Brest y Pellegrini, sin mayores reflexiones sobre sus consecuencias posteriores, por lo que se deja planteado este tema para investigaciones futuras.

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

Jean Jeurès 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 Ayas; Lic. Claudia Castillo; Dra. María Marta Giani;
Lic. Daniel Lascano; Dra. Daniela Rodríguez de Escobar.

PROA
FUNDACIÓN

AV. PLAZO DEL MUNDOZA 1929
Y CAMINITO LA LILIA
11 - ACCESORIO - INDEPENDENCIA
Martes a viernes de 11 a 19 hs

DESDE PRINCIPIOS DE JULIO A MEDIADOS DE SEPTIEMBRE

Arte Internacional del Siglo XX
Colección Museo Rufino Tamayo, México

Curador: Juan Carlos Pereda Curadora invitada: Cecilia Rabossi

PABLO PICASSO - ANDY WARHOL - MARK ROTKOPF
FRANCIS BACON - FERNANDO LÉGER - RENÉ MAGRITTE
JOAN MIRÓ - FRANCISCO TOLEDO - ROY LICHTENSTEIN
RUFINO TAMAYO - RAFAEL SOTO - entre otros

MISION
 **Tenaris**

www.proa.org

Historias del arte: El Pequeño Daisy Ilustrado presentado en sociedad

El Pequeño Daisy Ilustrado tuvo su primera entrega en el número 11 de ramona, en abril / mayo de 2001. Ese mismo año, en noviembre, el Proyecto Trama editó su primera versión que tuvo como madrina a Marina de Caro. En mayo de 2004 Adriana Hidalgo Editora puso en circulación una nueva versión que fue presentada en sociedad dos veces: el 4 de abril pasado, en el Centro Cultural de España de Córdoba con Diego Tatián y Gabriel Gutnisky de anfitriones y dos días después en el auditorio del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MALBA), donde fue recibido por Christian Ferrer y Flavia Da Rin. Todos los textos en este dossier, más una nota de prensa de Gustavo Pablos. *Historias del Arte. Diccionario de certezas e intuiciones* fue presentado *en obra* en muchas oportunidades: en la Bienal Venus de Tandil, en ArteBA, en el Proyecto Contemporáneo del MALBA, entre otras.



Me gusta sentir que alguien que vivió en otra época me habla

Daisy Aisenberg

Hay una frase que está citada en el diccionario, en la entrada “forma”. Es de Rudolf Steiner y a mí me gusta mucho. Dice:

“El molde no existe por causa suya sino por causa del pastel. Lo que importa es que lo que está dentro del molde reciba su forma... (la obra de arte consiste en la vivencia del alma cuando se entrega a las formas y se moldea de acuerdo a ellas)”.

Creo que me gusta mucho porque no la entiendo demasiado. A veces la leo, y tengo la certeza de saber exactamente de qué está hablando. Otras veces me pregunto cuál será el molde y cuál será el pastel. Si la obra de arte es el molde o el pastel, si la obra es la vivencia del alma, si el alma es el molde y si la forma es el pastel.

Creo que algo de esto me sucede haciendo el diccionario; es un trabajo que me permite ser autora y no serlo, ser colaboradora y aparecer en autorías colectivas, o entregarle al trabajo un texto que escribí para otra cosa y que necesariamente pertenezca a la categoría de entregas especiales.

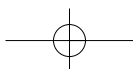
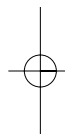
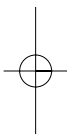
Me gusta sentir que alguien que vivió en otra época me habla, y citarlo para que le hable a otros. Me gusta incorporar a un escritor y citarlo como si fuera un amigo, como a Felisberto Hernández, por ejemplo: él es mi amigo. Y aparece bastantes veces en la categoría “citas”.

Estas categorías organizan singularmente esta versión del diccionario, hacen este libro así como es: lo arman y, también, lo decoran. Este ordenamiento nace en este y para este libro. Es una idea de Fabián Lebenglik, editor de esta editorial, al quien nunca le agradecí explícitamente, y aprovecho esta oportunidad pública para hacerlo.

El video: prólogo que editamos para esta presentación es la versión video3 del diccionario.

Lo elegimos para enmarcar este libro en el recorrido del proyecto total. Vienen dos más en camino. En este viaje audiovisual tengo una socia de lujo, Marina Rubino. Marina es mi maestra del documental.

Y por último quiero agradecer especialmente a Adriana Hidalgo, ya que el hecho de conocerla me certifica una vez más que la calidad del encuentro entre las personas es lo que garantiza la existencia de las obras.



ASGA

Galería Alberto Sendrós

Mauro Giaconi Juliana Iriart

Inauguración 7 de julio
Cierra 5 de agosto

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

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 doble genitivo

Diego Tatián

Presentar un libro no es hacer una crítica; es como presentar a alguien. Cuando presentamos a alguien, damos por lo general un dato o un elemento que es como si permitiera que la persona presentada advenga a la presencia, como si su cuerpo presente no bastara. Decimos cosas tales como “Te presento a Luis, un amigo...”, “un compañero”, “mi mujer”, o bien “el doctor o el profesor tal”, etc.

Presentar un libro no es tan diferente.

Es raro cómo funciona la presentación, es más lo que deja afuera que lo que presenta efectivamente. De la misma manera que presentar a alguien mencionando apenas algo es dejar fuera de la presencia, es *des-presentar*, diría Macedonio, infinitas cosas que permanecen ausentes, también en el caso de un libro es más lo que no se hará presente y quedará ausente.

Como sea, yo ahora presento este libro, del que ustedes saben algo ya -por eso están acá-. Un libro con dos títulos más bien extraños.

“Historias del arte” presenta un doble genitivo muy interesante. ¿Historias sobre el arte o historias que el arte cuenta y le pertenecen? ¿Es aquí el arte sujeto u objeto? Genitivo subjetivo y objetivo que se verifican ambos. El otro título es “Diccionario de certezas e intuiciones”. Tal vez la presentación debiera terminar aquí. Pero pienso mientras esto escribo en un experimento de Jakobson.

¿Cómo leer este diccionario, que, como descubrimos al abrirlo es un anti-diccionario, o un diccionario-performance? Se trata de un diccionario hecho para el disfrute, no para la consulta ni para la instrucción. Incluso para la desinstrucción. Por tanto se lee sucesivamente, o al menos yo lo he leído así. Recordaba al “autodidacta” de *La náusea* (que se instruía por orden alfabético). Pero en la lectura desinstructiva de este diccionario sucede precisamente lo contrario.

Un diccionario, además no exento de capricho y arbitrariedad. Incluye, por ejemplo, el vocablo “beso”. ¿Qué hace “beso” en un diccionario de arte? En fin, una “entrega especial” de Diana Aisenberg lo justifica al decir que “el estado de beso es el cuerpo a cuerpo del amor que se reproduce en cualquier acto genuino de creación”.

O la palabra “carrera”, que además de no ser un término que se inscriba de suyo en alguna historia del arte, contiene unos versos que están ahí por el sólo hecho de que su autor es mi amigo Arturo Carrera, autor de *Arturito y yo* y además frecuentador de esta casa.

O la palabra “ciencia”, que muchos quieren que sea el antónimo de “arte”. Si la función clásica del diccionario es la de de-finir, esto es poner límites, este “diccionario” lo que más bien hace es correr todos los límites,

o más bien borrarlos, hacerlos estallar. Y hacer ver, sobre todo las enumeraciones hacen ver, que ninguna palabra es propia del arte ni exclusiva suya: el arte tiene que ver con todo y todo con el arte. Las palabras aquí se indefinen más que definirse, y crecen rizomáticamente.

Y así, implica una visión del mundo. El mundo como colección y multiplicidad dispersa que opera por agregación, por composición, no como organismo que se desarrolla, madura, crece. Este diccionario prescinde de todo sacrificio. Es la alegría de la expansión sin ley, de aspiración babélica.

Un diccionario, por ejemplo el de la Real Academia, no es un objeto que piense. No puede serlo, si quiere seguir siendo un diccionario. Por eso, si comprendemos una obra de arte como un “objeto pensante”, según propone Gérard Wajcman, un diccionario, como una silla o el mingitorio de un baño cualquiera no son obras de arte.

Este diccionario de certezas e intuiciones, en cambio, es un objeto pensante, o también, un objeto “sensible”, como dice Diana. Por eso, a lo mejor, no puede ser usado como diccionario, porque piensa y siente. E interroga.

Interroga a quién pertenece el lenguaje. Interroga la comunidad, la palabra y el misterio colectivo de la repetición.

En una de sus páginas más recordadas, Ludwig Wittgenstein escribió que “nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles nuevas y regulares y con casas uniformes”. Me imagino la ciudad wittgensteiniana como una ciudad de frontera, como un agregado más o menos fortuito de espacios completamente disímiles: suburbios autónomos como la química, la notación infinitesimal o los signos musicales; desde luego plazas pero también sótanos; lugares de comunión pero también solitarias memorias de subsuelo. Puertas entreabiertas, ventanas a medio cerrar, espacios ciegos. Como cualquier ciudad, la ciudad del lenguaje es la posibilidad, si no de volverse vidente, al menos de volverse voyeur. Este diccionario puede ser leído como un voyeur se pasea por la ciudad.

Entre otras cosas por eso este texto vivo tiene un estatuto político. Tal vez podamos usar la palabra “utopía” para referir a él: una ciudad, la ciudad del lenguaje, donde se celebra un coloquio entre los vivos y los muertos, los conocidos y los desconocidos, los presentes y los ausentes. Co-loquio en el sentido estricto de convergencia de la palabra. Una exploración de la libertad de palabra como una libertad pública -o “compartida”,

dice Jorge di Paola-, que barre con toda dicotomía y con toda jerarquía. El lenguaje no tiene origen y no tiene fin, ni *arché* ni *télos*. Es por naturaleza, an-árquico. Es posible comenzar a hablar de cualquier cosa y sobre cualquier cosa. Vale también para él la imagen inimaginable de la esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna.

Hay una palabra muy *común*, que pertenece de una manera central al léxico de la política, la palabra *comunidad*. Tal vez es una de las palabras que este libro “piensa”.

En primer lugar, es necesario hacer una aclaración. “Comunidad” es un vocablo que tiene una historia que no podemos desconocer. A partir de un célebre estudio de Ferdinand Tönnies, *Gesellschaft und Gemeninschaft* (1899), se opone al concepto de “sociedad”, concebido éste como término fundante del liberalismo: la pluralidad humana es concebida, según él, como un conjunto de individuos originalmente dados que, por diversos motivos (conveniencia, interés, miedo, etc.) deciden asociarse voluntariamente -como lo deciden los socios de cualquier sociedad empresarial- y, al igual que ellos, pueden también voluntariamente romper la sociedad.

En el caso de la comunidad la cuestión es diferente; se trata de un término de connotaciones muy pesadas; una palabra fuerte de la derecha teórica y política.

Un pensador emblemático de la derecha radical francesa, Barrès, decía que una comunidad se funda en un cementerio. Su condición sería, entonces, la existencia de un linaje, más o menos antiguo, de muertos comunes; una tradición, en sentido fuerte. La tradición de un lenguaje que, lo sepamos o no, conservaría murmullos antepasados; murmullos, entonaciones y significados forjados a lo largo de milenios, involuntariamente reproducidos y conservados cuando simplemente hablamos.

Por consiguiente, una comunidad es siempre un paganismo, la remisión a un pago y a unos dioses propios. Por ello es que le resulta aneja la temática de *Blut und Boden*, que orientaba la retórica nacionalsocialista. Comunidad, en suma, es siempre algo previo, algo a lo que se pertenece, biológica y culturalmente.

Pero lo que este “diccionario” piensa, si no lo he entendido mal, es que debemos apartarnos lo más rápidamente posible de la anterior acepción de “comunidad”, para reinventar la palabra y dotarla de otro sentido y otros efectos -sin olvidar además que “comunismo”, vocablo aún significativo para mí, hunde su raíz precisamente allí-. Entonces, ni comunidad étnica, ni “comunidad organizada”, ni comunidad religiosa, ni comunidad sustancial en ninguna de sus variantes.

Quiero decir, este libro piensa que es necesario seguir algunas huellas que van en la dirección contraria. Precisamente por los riesgos que el término comporta, se han acuñado algunos términos negativos, o paradójicos; Georges Bataille habló de la “comunidad imposible” -también de la “comunidad de los amantes” y de la “comunidad de la muerte”-; Maurice Blanchot de la “comunidad inconfesable”; Jean-Luc Nancy de

la “comunidad inoperante”; Roberto Esposito de la “comunidad ausente”; Giorgio Agamben de la “comunidad que viene” y de la “comunidad inesencial”; y alguien, asimismo, ha definido a la democracia como la “comunidad de los sin comunidad”. Según puede advertirse, en todos estos casos se transita un límite. (Agrego en voz baja: ¿qué es lo que este artefacto de palabras pone en acto? ¿Una “comunidad de los artistas” (con minúsculas)? ¿Pero, qué significaría esto? ¿Comunidad del arte, arte de la comunidad? ¿Lugar común, el arte?).

Como sea, antes de estas preguntas, para hacerlas correctamente diría, es necesario acuñar otra experiencia de comunidad: no algo a lo que se pertenece sino algo que se construye; no un dato sino un efecto; no una esencia sino un acontecimiento; no una coacción sino una libertad. Comunidad, no como algo que les sucede a los miembros que la forman a pesar suyo sino una producción, una generación y un deseo. En esta acepción, entrar en comunidad con algo o alguien, con otro o con otros, es una composición intrínseca con ellos que *afecta* de manera decisiva a las singularidades que se implican de este modo entre sí -por eso no se trata de una mera sociedad, que deja por definición incólumes a quienes toman parte en ella-. Antes bien, en este caso, las potencias que definen a los seres se complicarán así en totalidades dinámicas, parciales, abiertas, inclusivas, en la medida en que no obstruyan mutuamente su expansión y su capacidad de afectar y de actuar, sino que, al contrario, la favorezcan. Las tres posibilidades que una criatura tiene para con las otras son: el conflicto, la inmunidad, la comunidad. Se entra en conflicto debido a la existencia de ciertas pasiones -o más bien a cierto modo de ser de las pasiones-; se es inmune respecto de los demás, al contrario, gracias a una inhibición de las pasiones, que a su vez inhibe la potencia que las pasiones expresan, de modo que se imposibilita también la capacidad natural que los seres tienen de afectarse entre sí de manera radical o intrínseca; se entra en comunidad, finalmente, cuando dos o más existencias componen sus potencias tanto según cierto modo de ser de las pasiones -diferente al que tiene lugar en el conflicto-, como según la creación de una lucidez compartida. La producción de comunidad no presupone la eliminación de las pasiones sino más bien su existencia.

El itinerario podría ser: desconfiar de las comunidades de hecho, a la vez que abandonar la inmunidad, para producir una comunidad. ¿Qué comunidad? ¿Qué, cuál, “dónde” esa comunidad ausente, inconfesable, inesencial, que viene? ¿Cuál esa comunidad de los despojados de comunidad? Una *comunidad de singularidades* -quizás en el sentido en que, ya viejo, algo enigmáticamente y como al pasar, Sartre (Sartre, de cuyo nombre, siempre que puedo, quiero acordarme) habló de un “comunismo de los singulares”. ¿Quiso decir un comunismo de los raros?, ¿un comunismo de los diferentes?, ¿un comunismo de seres absolutos?, ¿un comunismo de quienes saben que van a morir? Tal vez.

El reino de la libertad no es un lugar, puede ser cualquier lugar. “Todo lo que está allá está acá, y todo lo que no está acá, no está en ninguna

parte”, le gusta decir a Oscar del Barco. Tampoco es algo que haya sucedido, o que vaya a suceder. Del reino de la libertad no podemos tener ninguna nostalgia y ninguna esperanza. Nunca ha existido un reino de la libertad, ni existirá después. Sólo puede existir ahora mismo. El presente es su arcano. Eso, el reino de la libertad, ni más ni menos, es lo que podemos inventar. Es lo que cualquier criatura, sea cual sea su circunstancia, puede inventar, a condición de hacerlo junto a otras como ella. Podemos crear, ahora, aquí, con los que quieran, una comunidad de seres libres (no sé por qué, al pensar en el reino de la libertad me viene el nombre de Jorge Bonino. A pesar de un intenso deseo de comunidad, Jorge Bonino era un libre que carecía de ella).

La compulsiva producción de obras de arte y de artistas es el artilugio con el que el mercado inhibe o reprime la voluntad de una existencia en común, de una comunidad. El culto a la personalidad que entraña la idea de artista presupone un sometimiento mayor, el que mendiga reconocimiento, el que pide permiso antes, el que sacrifica la libertad al elogio, o al subsidio.

En realidad no hace falta nada. Es posible hacerlo todo sin esperar nada y sin pedir nada -sin pedir, sobre todo, demasiado permiso-.

A lo mejor ese “pueblo que falta” se halla muy cerca; es eso impersonal y común y sin atributos obturado bajo los Artistas y las Obras. Eso, me parece, es lo que está diciendo Deleuze cuando hacía el elogio del hombre sin atributos y se preguntaba: ¿qué les queda a las almas cuando ya no se aferran a particularidades? “Les queda precisamente su 'originalidad', es decir, un sonido que cada uno devuelve, como un ritornello en el límite del lenguaje..., y se encuentra entonces con el otro viajero, al que reconoce por el sonido...: contra la moral europea de la salud y la caridad, una moral de la vida donde el alma no se realiza más que tomando ruta, sin otro fin, expuesta a todos los contactos, no intentando nunca salvar a otras almas, apartándose de las que devuelven un sonido demasiado autoritario o demasiado gimiente”.

Esa deleuziana cultura nómada -y este diccionario bien puede ser su mapa- se establece, paradójicamente, como anhelo de comunidad; una comunidad de linajes débiles, existencias dedicadas al enigma de las palabras o de las formas, precisamente como “tartamudos de la lengua”, que buscan “inventar un pueblo que falta” y que escriben o piensan o pintan “para los terneros que mueren”.

Digo por último que también yo participo de un trabajo colectivo. Pero en este caso la comunidad de la que se trata es inconfesable. Y en el marco de ese trabajo colectivo -que consiste en multiplicar una serie de relatos acerca de inverosimilitudes eróticas, y cuyo título va a ser *Las mil y una siestas de Laura*- escribí una “historia del arte”, inspirado por este libro de Diana Aisenberg. Y se me ocurrió que podía traerla, es un texto muy breve, y eventualmente leerla como ofrenda o como diálogo, como manera, entonces, de “entrar en comunidad”.

<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 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>Contactétese 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>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA</p> <p>Pintura - grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos</p> <p>garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Nahuel Vecino</p> <p>clases de pintura análisis y desarrollo formal y teórico</p> <p>nahuelvecino@hotmail.com</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>

Palabras con pollerita

Christian Ferrer

Alguna vez pensé que el proyecto de Diana Aisenberg era irrealizable; alguna vez lo sospeché interminable y muy difícil de coordinar; alguna vez supuse que la cabeza de artista de Diana se extraviaría en el laberinto de definiciones que, en más de un sentido, resultaba ser una galería de espejos deformantes. Me lamento ahora de haber confiado tan poco en ella, pues en verdad nadie precisa de asesores o expertos en ideas y conceptos a fin de ovillar y desovillar las tensiones, los pormenores y los interrogantes que dan forma a la experiencia artística, y a la de quienes se sienten concernidos por ella. Diana Aisenberg ha realizado una proeza. La primera vez que recibí un correo informático clamando por respuestas a ciertas voces de diccionario, me sentí llamado a enviarle ideas, aun cuando nunca lo hice. Sin embargo, me acostumbré a esperar - y admirar- cada una de esas botellas al mar que Diana nos lanzaba, y que a su vez fueron por mí remitidas a posibles colaboradores. Una vez, en su casa, me mostró las ristras de material en bruto que había ido coleccionando en su computadora, y que parecían conformar la hilatura radial de un centro arácnido. No era así: ella llamaba "torta" a las sucesivas capas de respuestas ofrecidas por seres que solían ser, la mayor parte de las veces, anónimos o desconocidos. Era la lenta cocción, y no la intriga laberíntica, lo que mejor definía a su labor. La recolección de voces implicó un inmenso acto de amor. No minimizo los objetivos estéticos y políticos que concurren en este diccionario, pero al leerlo me doy cuenta de que es inútil consultarlo como si se saqueara una cantera conceptual; más bien debe recorrérselo con la curiosidad y la alegría de quien se sabe aceptado como un huésped del lenguaje. El verdadero diccionario habita en la conversación -es decir, en las asperezas y suavidades de las preguntas experienciales que nos propone el arte- y no en el virtuosismo descriptivista de las academias, sean éstas formadas por personas solemnes o por personajes díscolos.

Se diría una encuesta por correspondencia cuyo destilado podría ser apreciado aquí tanto como allá, en esta ciudad como en el orbe entero. Pero las voces que fueron remitidas al poste restante de Diana Aisenberg están acentuadas menos en castellano que en "argentino": la resonancia lingüística es nuestra, y es este atributo lo que vuelve imprescindible su lectura. El extranjero que lo consulte encontrará frutos en abundancia para degustar, pero el sabor de cada concepto es -perdónese me la palabra- *nacional*. Basta recorrer las certezas e incertidumbres que convergen en la noción de "Años '80" para darse cuenta de que el diccionario de Diana se corresponde con una memoria o una confesión -generacional, además-. Sin duda, el lenguaje de los artistas es mayormente balbuceante y su precisión, intuitiva, pero ambas condiciones en nada afectan al proyecto autoreflexivo del diccionario, que está

a salvo del mal inverso que padece la gente que se dedica a las ciencias humanas: el “preciosismo conceptual”, es decir el “precisionismo”. Muy por el contrario: a fin de que esta red etimológica de la actualidad -historias del arte- pudiera ser volcado a la letra de molde era necesario no ya cuestionar al concepto mismo de definición sino también subvertirlo, y justamente por eso estas definiciones no temen contradecirse entre sí, asumen contornos divertidos o asombrosos, y jamás dejan de hacer sentir al lector el perfume y el ritmo de la flora y fauna variadas que reclamaron su lugar en estas páginas. Exactamente seiscientos cuarenta y tres colaboradores, que concordaron en ser no tanto los partícipes de una multitudinaria obra colectiva como en dar vida a una inédita colectividad de personas capaces de proponer ideas valiosas que de otra manera se hubieran perdido para siempre en el aire de una conversación o en la elocuente mudez de un diario íntimo de trabajo. Diana, paciente, dedicada, angustiada, obsesiva y amorosamente, acogió a todos ellos en su casa, en este diccionario.

De cabo a rabo del abecedario, al diccionario todo lo afecta, porque es una obra viviente que podría rehacerse todo el tiempo a sí misma: “sensor y receptor de lo que está en el aire”, así se lee en el prólogo. Son palabras enredadas en voces. Algunas de las que consiguieron abrirse paso eran, por su obviedad, tan prescindibles como necesarias, tales como “Artista” o “Kitsch”; otras resultan ser, a primera vista, asombrosas; así: “Pelo”. Pero no son pocos los argentinos nacidos a fines de los años cincuenta o comienzos de los sesenta para quienes *Pelo* significó el nombre de la primera revista de estética leída en su vida, y quizás por eso la desjerarquización sea artículo de fe del proyecto de Diana Aisenberg. Las opiniones vertidas son historias personales, e inevitablemente se confunden con el cuaderno personal, el diario íntimo y el confesionario, aun cuando su registro sea crítico, como un cuadro de época desenfocado adrede. Y aunque la consistencia de la obra parezca fragmentaria, al final termina conformando un todo cubista. La enumeración interminable y el rejunte fantástico comparten espacio con la concisión y el hallazgo definitorio; así también, el humor intencional se codea con la autocrítica involuntaria, y la verborragia inevitable con el monosílabo elocuente. A veces, las palabras acaban en el patíbulo: Museo: “muerte”; Neo: “refrito”. Una sonrisa aflora en la mirada del lector ante tales compactaciones, pero también en sus extensiones. En casi todas, la solemnidad ha sido destituida de un saque en tanto que un vaivén zumbón las expone sexuadas. Y si la mayoría de los diccionarios se presentan a sí mismos con saco y corbata, éste prefiere usar pollerita. No obstante, ninguna de las felices ocurrencias incluidas logra disimular a la violencia silenciosa que es propia de la Historia del Arte.

Iban y venían, pedazos de artículos, canciones, fórmulas, links

Flavia Da Rin

Módulos Listas Base Capricho Amor Palabra Encuentro

Es la décima vez que escribo este texto de presentación, a veces se me hace muy técnico y parco, a veces me paso de emotiva.

Es difícil hablar del diccionario sin hablar de diana y hablar de diana sin hablar de ella como artista, como amiga, como maestra.

Comencé a escribir para el diccionario en el 2001 si no me equivoco, antes de conocer personalmente a Diana. Nos habíamos contactado a través de lo que se llamaba Café ramona, una especie de pre-foro de la revista. En ese entonces yo trabajaba en una oficina y cuando podía buscaba definiciones en páginas Web para enviarle, era frecuente que le dijera: “¿Diana que te busco ahora?”

Iban y venían, pedazos de artículos, canciones, fórmulas, links. También le enviaba las obras (horribles) que estaba haciendo, a lo que ella me respondía con preguntas. Las más simples. Esas que hacen temblar todo lo que venís haciendo.

“El que pasa por esa puerta es por algo” me dijo cuando entré por primera vez al taller de Av. Corrientes después de varios meses.

Hay algo de mágico en como Diana ve los encuentros.

Como si sólo eso bastara, esta calidad de *encuentro* como generador de la experiencia artística o la posibilidad de la obra: “cuando alguien mira la pantalla, ya hay obra”, dice:

Busco - encuentro

Pregunta - respuesta

Bastante simple.

También insiste en la simpleza, en que las cosas simples no son bobas. Generalmente se pasa por alto pero creo que un aspecto muy llamativo del proyecto del diccionario es su sistema de colores. Fondo amarillo y letras rojas y azules es tan clásica y reconocible como el rojo y blanco de Coca Cola.

Personalmente cualquier cosa que vea con esa elección y proporción de colores me va sonar a “a quien guste colaborar...”. Actualmente me sucede con una marca de fósforos donde inevitablemente espero que aparezca un “busco cerilla”.

No es que haya un estudio de marketing atrás del diccionario, son sólo los colores primarios.

Y allí esta la cuestión, Diana elige unidades básicas de construcción. Aquel módulo que sirve para construir todo lo demás.

No en vano su pedido de que el formato del libro fuera “formato ladrillo”.

Lo básico y la simpleza creo que en realidad hablan de volver al momento donde nos preguntamos nuevamente acerca de por qué hacemos lo que hacemos. No está mal preguntar 10 veces el por qué de algo hasta entenderlo, no está mal preguntarse 100 veces una cosa hasta que realmente decís algo con tus palabras.

Porque convengamos que muchas veces no hablamos con nuestras palabras, que es difícil sacarse de encima modismos y vicios.

De eso se trata su trabajo como docente, de eso se trata el diccionario. En última instancia lo que "BUSCA" es cuestionar lo dado y recuperar "el lugar de autodeterminación del ser humano frente a los formatos establecidos".

Ese lugar de autodeterminación puede provenir incluso de un capricho. La primera edición del diccionario se llamó justamente "100 palabras porque sí". "Porque lo digo yo", mientras allí haya una certeza, propia, inventada, no importa.

Otras herramientas fundamentales en el universo Aisenberg son las listas y los regalos.

En el taller teníamos listas de preguntas, listas de cosas que nos gustaban, listas de referentes, listas de ejercicios, listas de pedidos, listas de ofrecidos, en sus cuadros hay listas como catálogos de frutas, de vacas, de gallinas, de nenas.

El diccionario es una gran lista de palabras ordenadas. Son formas de relacionarse con el lenguaje, buscando diversos órdenes.

El orden y los órdenes, ¿por qué las cosas debieran ordenarse de tal manera si pueden ordenarse de otra? Alguna vez Diana me contó que en una época su obsesión era ordenar los elementos de un cuadro como uno deja las llaves al lado del teléfono por ejemplo. Ese orden arbitrario de la cotidianidad es también otro tipo de orden.

Durante las clínicas era costumbre regalarle algo a quien mostraba, cualquier cosa, un chocolate, una hebilla, un dibujo. Había algo en esa entrega que te situaba en un lugar más amoroso. No menos crítico, no menos comprometido si no más consciente del vínculo.

El diccionario crea vínculos. Entre la palabra y la persona (al reflexionar sobre los términos), la persona y su lenguaje (que en cada definición se lo apropia nuevamente), persona y persona.

Daisy dice que "las respuestas son como regalos". Hay una cualidad afectiva también en las colaboraciones al diccionario.

El contacto es a través de las "búsquedas", pero lo que garantiza la participación es el nexo que cada uno de nosotros tiene con Diana y los



mails amarillos.

Finalmente otra vez la palabra.

Quienes conocen su obra pictórica saben que en muchas de sus obras aparecen escritos nombres propios, animales con nombres por ejemplo. El peso del nombrar algo como afirmación, esto es tal cosa, esto es tal otra. Esta gallina se llama María y este gallo se llama Juan, porque puedo hacerlo, ¿y por qué no lo haría? Esto es una naturaleza muerta y esto es un diccionario.

Diana da lugar a un espacio para el encuentro, para pensar de vuelta lo que es obvio, establecer nuevos criterios, para traducir a palabras lo que hacemos los artistas, se coloca a ella misma por capricho en un lugar donde habilita la voz de todos, sin más jerarquización que la utilitaria, la necesaria para organizar un diccionario.

Todo abarca, y se expande implacablemente, como los círculos de agua, todos los colaboradores (1166 al día de hoy), todos los formatos (urnas amarillas, cupones, volantes, revestimientos de piso, publicaciones, instalaciones, marcos de cuadros, remeras, mesas, paredes, neones, graffitis, instalaciones, páginas web), todos los ámbitos (fue presentado en ciclos de poesía, en actos públicos, museos, galerías, eventos artísticos, etc.).

Y estas cualidades no son excluyentes del diccionario.

Es una reflexión sobre el lenguaje que comienza en la intimidad y que sólo se completa al encontrarse con otro (obra, colaborador, alumno, colega). Que crea y se mantiene a través de los vínculos, promueve un uso "responsable" del lenguaje (en el sentido de hacerse cargo de por qué uno dice lo que dice, y qué dice), que abre un espacio de diálogo, que intenta afianzarnos en él con nuestras certezas, intuiciones y caprichos.

Este libro es la encarnación del modo de pensamiento de Diana, de una actitud que recorre su condición de maestra, su obra y la forma en que se acerca a la obra de los otros y a nosotros.

Deseos, temores, gustos, recuerdos

Gabriel Gutnisky

Cuando días atrás me habló por teléfono Alejandro Cánepa de la editorial Adriana Hidalgo para invitarme a presentar Historias de arte, Diccionario de certezas e intuiciones de Diana Aisenberg, yo no había leído aún el libro ni tampoco había seguido el desarrollo de sus antecedentes en la revista ramona.

Al terminar de leerlo no pude dejar de pensar que este libro fue pensado por una artista plástica como una obra de arte múltiple. Es decir algo que no se va a colgar de una pared ni va a formar parte de una muestra, sino que está previsto llegue de manera accesible a quienes pudiera interesarles, democratizando su difusión.

¿A qué me refiero con la denominación de obra múltiple si en apariencia se trata sólo de un diccionario?. Pocas cosas parecen oponerse tanto a la idea de polisemia del arte y a su sentido amplio, vago, difuso o aproximativo que un diccionario. Algo tradicionalmente dirigido a determinar con el máximo de orden o codificación la significación de una palabra o la naturaleza de una cosa. Si la obra de arte expande, amplía, conforma cadenas de sentido, la sustancia del diccionario por el contrario pretende claridad, exactitud, decide, determina, resuelve.

Sin embargo el diccionario de Diana Aisenberg es otra cosa. Dentro de la crisis del objeto de arte tradicional y su actual falta de normatividad, aparece aquí la palabra escrita como un intento de superar la distancia creador/receptor y en ese gesto de Diana Aisenberg reside lo más interesante de su propuesta.

No es tanto lo que ya está editado y en nuestras manos sino todo el proceso que lo hizo posible. Porque este diccionario lleno de definiciones "subjetivas" es justamente eso: otra forma de nombrar pero desde la participación colectiva y a través de modos de implicación. Si bien le cupo a la artista -como en un juego con papeles de colores- seleccionar y ordenar, no es menos cierto que este diccionario se conformó con los aportes de varios centenares de colaboradores-artistas, quienes de una u otra forma manifestaron la voluntad de exponerse exponiendo cuestiones de vida, reflexiones teórico-ideológicas, aspiraciones comunicacionales o poéticas.

Las definiciones resultaron tan variadas y con tantos niveles de lectura como participantes colaboraron en su redacción. Esa relación con la propia interioridad (deseos, temores, gustos, recuerdos) se inscribe a su vez en un acto de creación coral de definiciones estimativas, parciales, afectivas y nada restrictivas que es en definitiva la manera en que pensamos el mundo. Algo que sin dudas escapa a la exactitud genérica del significado aislado o unívoco de un diccionario común.

Creo que la mejor contribución de Diana Aisenberg fue la de considerar este libro como un modo de implicación e inserción, porque articuló narraciones y significados, sumando voluntades y definiciones que manifiestan la existencia y el reconocimiento de los otros.

Esta obra está condenada a no ser una mera compilación debido a que prevalece en ella la idea de contacto y testimonio. Es decir que, concordemos o no con algún enunciado, lo mismo nos ilumina y nos permite tramar los hilos de nuestra propia definición. El Diccionario de certezas e intuiciones es en definitiva y siguiendo a Barthes, una ficción de una ficción, es decir algo irreductible que intenta hablar de arte desde el arte.

La obra declara en sí misma que el arte excede al medio

El arte en busca de palabras fue publicado originalmente en *La Voz del Interior* el 6 de abril de 2005

Gabriel Gutnisky

El singular *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones* es una interesante entrada, desde múltiples perspectivas, a las diversas historias y recorridos que el arte propone a través de sus palabras clave. El proyecto combina la mirada de la artista con la de la investigadora y docente, y el soporte editorial es sólo uno de los que utilizó (ya que también fue exhibido como obra de arte en museos y galerías).

Si bien la autoría del proyecto y del libro es de Diana Aisenberg, ambos contaron con el apoyo y el trabajo colectivo de más de 600 colaboradores que, vía correo electrónico, aportaron sus palabras y definiciones durante años. La autora define la propuesta como “un diccionario de arte de construcción colectiva, que encuentra su materialización en función del encuentro con el otro. La participación de cada uno lo constituye y

lo transforma, tanto en su contenido como en el modo de manifestarse. Es por eso que jerarquizo la calidad de 'encuentro' como generador de la experiencia artística”.

De estos encuentros surgieron diferentes versiones del diccionario, que terminó encarnando en libro, pared, volante, video, adoptando a su disposición todos los medios y formatos que provee el arte contemporáneo. “De este modo -confiesa Aisenberg-, la obra declara en sí misma que el arte excede al medio. La prioridad del medio queda delegada al motor de la obra. Mi tarea como artista se mantiene y sostiene en el acto de edición y montaje de la información, en el acto de recolección y en su realización”.

En el desarrollo del proyecto editorial fue importante el encuentro con la directora de la editorial que lleva su mismo nombre: Adriana Hidalgo. Para Aisenberg, “ella fue la responsable de que la obra alcance este formato editorial. Adriana conoció el primer libro de producción independiente, que luego derivó en este otro, más gordo, más público y con otra estructura”.

Dos palabras clave

-¿Por qué el subtítulo “Diccionario de certezas e intuiciones”?

-Son dos los responsables: Wittgenstein y Enrique Ahriman. La influencia del primero viene de la frase: “Actúo con completa certeza, pero esta certeza es precisamente la mía”. Sabía que el título del diccionario debía incluir la palabra “certeza”, aunque necesitaba otra que la pusiera en juego porque dos certezas contradictorias encarnan el mismo nivel de autoridad. Estaba muy concentrada buscando la palabra que acompañaría a certeza, y le pedí a Enrique Ahriman que me ayudara. Un día, a la salida del subte, encontramos un quiosco y Enrique dijo que nos fijáramos ahí. Leímos las portadas y elegimos “intuiciones”, que la encontramos en una revista para chicas.

-¿Cómo fue el desarrollo?

-Luego de haber entregado el material a la editorial, el proyecto atravesó momentos de crecimiento, por ejemplo junto a Rodrigo Alonso en el Malba. En esa ocasión, se intervino el museo reproduciendo en un sector el ambiente biblioteca (que ese mes había sido cerrada para ampliar el sector de ventas), y se utilizaron las mesas de ésta, donde se puso a disposición del público el libro para leer (en su primera versión, 100 palabras porque sí), y papeles y biromes para escribir sobre Latinoamérica. El pedido de definición apareció en versión gigantografía ploteada en la pared, y se exhibió una versión digital con la información de la historia del diccionario, se distribuyeron cupones para que los participantes dejaran los datos y se invitó a escribir con tiza en las columnas de la sa-

la pintadas con pintura pizarrón. Mostramos la versión neón de las palabras arte, latino y América y se recopiló data sobre el término Latinoamérica en papel de resma, columnas y cupones, y se volanteó el museo. Toda la información se terminó juntando en una urna.

-¿Y qué hicieron con toda la información?

-Este proyecto se continuó en ArteBa. Los cupones que sobraron del Malba son la materia prima del proyecto piso que hicimos con Daniel Abate en la feria. Aquí, el aporte de los paseantes tomó la forma de huella, pisada, marca. Las baldosas pisoteadas se enmarcaron en los colores primarios que llevan todas las versiones del diccionario.

Sin final

-¿El proceso continúa abierto? ¿De qué forma?

-Sí, continúa abierto. Por principio, en este diccionario no hay entrada cerrada y cada una es propensa a su reedición de un modo diferente y con otra información, u otro modo de edición. Es un proceso abierto como lo es el proceso de mis cuadros y de mis clases, no hay proceso de arte cerrado, lo que se cierra es una versión, un momento, o una etapa. Toda mi obra es una reflexión sobre el lenguaje visual, y mi preocupación constante es cómo los artistas traducimos a palabras lo que hacemos. Uno de los momentos de este proceso abierto es el diccionario de los niños, donde éstos escriben y dibujan sobre distintos términos en escuelas y eventos. De estas experiencias contamos con videos y fotos.

-Considerando la disparidad de citas y fuentes con las que trabajó, ¿cuál fue el criterio en la edición?

-La heterogeneidad de las fuentes no se resolvió en categorías jerárquicas sino de edición, listas, autoridades colectivas, citas, información archicientífica e historias personales. Los criterios de edición fueron cayendo por su propio peso. Se definieron categorías de edición según el tipo de acercamiento de los escritores a los términos propuestos. Se propiciaron las contradicciones, se sintetizaron las ideas repetidas. "El que quiere celeste que le cueste", llegó 18 veces cuando pedí celeste; lo que se repetía se incorporaba. Se eliminaron los juegos con las letras del vocablo en caso de que no aportaran al contenido, pero se dio espacio al gusto poético, al sonido y al capricho.

Claudia Pedraza va a renovar mañana mismo

Norma Marrero se olvidó de llamar a Mariel para renovar su suscripción

muestras


Pereda, Teresa 1/1 Caja de Arte Técnicas varias 30.07.05-30.08.05

	Mauro Giaconi y Juliana Iriart	
	del 7 de Julio 19 hs al 5 de Agosto	


Rozenmutter, Mary Arguibel Técnicas varias 09.06.05-11.07.05

<i>belleza y felicidad</i>	Guillermo Ueno y Juan Allaria	del 2 de julio al 3 de agosto Dibujos y fotos
--------------------------------	----------------------------------	--


Lamanna, Sergio	Boquitas Pintadas	Técnicas varias	28.05.05-22.07.05
Gumier Maier, Jorge; Verf, Rob	Braga Menendez Arte Cont.	Pintura	26.04.05-26.08.05
Fenochio, Alejandra	Casona de los Olivera	Técnicas varias	11.06.05-11.07.05
Ibañez, Macia, Romano	Casona de los Olivera	Técnicas varias	11.06.05-03.07.05
Chab, Víctor	CC Borges	Técnicas varias	12.07.05-27.07.05
Warhol, Andy	CC Borges	Técnicas varias	08.06.05-02.10.05
Gauvry, Floki CC	Paseo Quinta Trabucco	Técnicas varias	11.06.05-10.07.05
Cascioli; Horita; Mejjide; otros	CC San Martín	Humor gráfico	19.07.05-05.09.05
Londaibere, Alfredo; Arellano, Ernesto	CC San Martín	Técnicas varias	31.05.05-01.11.05
Calderaro, Lightowle, otros	CCEBA	Técnicas varias	08.06.05-15.07.05

	“Vía Satélite”	Desde el 15 de Julio al 4 de Septiembre
	Panorama de la fotografía y el video en el Perú Contemporáneo	


Burton, Van Asperen, Bazán, otros Espacio INCAA (La Plata) Técnicas varias 16.06.05-16.11.05
Alfonso, Eugenio Espacio Ecléctico Técnicas varias 23.06.05-24.07.05

	Belén Rios, óleo s/tela	Natalia Martinez
	“Barrios Cerrados” del 7 al 26 de julio	“camino de vida” del 28 de julio al 17 de agosto


Luciana Lamothe Juana de arco dibujos, esculturas 05.07.05-01.09.05

	Diana Medvedocky hasta el 8 de Julio	
	desde el 12 a las 19 hs al 30 de julio muestra sus obras Julio Iris Nó	


Repetto Escardó, Nakauchi otros Lila Mitre Técnicas varias 24.06.05-25.07.05
Gorostiaga, Gonzalo Loreto Arenas Técnicas varias 07.06.05-07.07.05


	en julio	Colectivo y Singular muestra de varios artistas
---	----------	---

Schmeken, Regina Museo Caraffa Fotografía 16.06.05-24.07.05


malba  **Colección Costantini** **XUL SOLAR** del 17 de Junio al 8 de Agosto
Visiones y revelaciones **Inauguración:** jueves 16 de Junio a las 19:00

Onofrio, Domingo Museo Sívori Pintura 11.06.05-10.07.05

pabellon 4  lo invita a la muestra de los artistas **Yolanda Maidana** / sala I **Irene Alonso** / sala II
19 de Julio 20 hs
 Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - lunes a sábados 16 a 20 hs
 www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

PROA  desde principios de julio a mediados de septiembre
Colección Internacional
Museo Rufino Tamayo, Mexico

Alonso, Carlos RO Técnicas varias 10.06.05-10.07.05
 Buenaventura, Luczkow Salón de Expo Alternativa Fotografía 10.06.05-10.07.05

RUTH BENZACAR  22 de junio al 30 de julio 3 de agosto al 3 de septiembre
 Eduardo Alvarez y Juan Erlich Miguel Rithschild y Max Gonzalez
 en **nuevoespacio** en **nuevoespacio**


Víctor Najmias-art gallery international
EXPRESIONES
 Heredia de la Mota Aizenberg
 Costa Rica 4688 | 4831 3238 | www.vn artgallery.com.ar

Sturgeon, Richard Wussmann Técnicas varias 12.05.05-12.07.05

galerías

1/1 Caja de Arte	Nicaragua 5024	Bs As	
180° Arte Contemporáneo	San Martín 975 ° SS	Bs As	lu-vi 16-24; sa 13-16 y 21-
24Alicia Brandy	Charcas 3149	Bs As	lu-vi: 15-20, sa 10-13
Arguibel	Andrés Arguibel 2826	Bs As	ma-do 17-24
Arte Privado	Manuel Dorrego 26	Rosario	
Asoc. Estímulo de Bellas Artes	Córdoba 701	Bs As	

ASGA  **Alberto Sendrós**
 Pasaje Tres Sargentos 359 tel. 4312-0995
 info@albertosendros.com / www.albertosendros.com

belleza y felicidad  Acuña de Figueroa 900
 4867-0073 | lu-vi:10:30-20; sa 11-14
 info@bellezayfelicidad.com.ar
 http://www.bellezayfelicidad.com.ar/

Biblioteca Nac	Agüero 2502	Bs As	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Braga Menendez Arte Cont.	Humboldt 1574	Bs As	
Casona de los Olivera	Directorio y Lacarra	Bs As	ma-vi 16-19; sa-do-fer 11-19
CC Borges	Viamonte y San Martín	Bs As	ma-mi 10-21; vi-do 19-22
CC de la Cooperación	Corrientes 1543	Bs As	lu-sa 11-22; do 17-20:30
CC Paseo Quinta Trabucco	Melo 3050, Loc.Florida	Bs As	ma-sa 8-20; do 14-20
CC Recoleta	Junín 1930	Bs As	ma-vi 14-21; sa-do-fer 10-21
CC Rojas	Corrientes 2038	Bs As	lu-sa 11-22
CC San Martín	Sarmiento 1551	Bs As	lu-do: 11-21
CCEBA	Florida 943	Bs As	lu-vi 10:30-20

DABBAH TORREJÓN

Sánchez de Bustamante 1187
1173 Cdad de Buenos Aires, Argentina
info@dabbahtorreon.com.ar
4963-2581 - MA-VI: 15-20; SA: 11-14

Espacio INCAA	Pje. Dardo Rocha 50	La Plata
Los Cuenco	Roca 1404	Mar del Plata ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20



Av. Quintana 325, Pb.
1014 Buenos Aires / Argentina

Tel. 4.813.8828 / 4.815.5699 - delinfinitoarte@speedy.com.ar

Ecléctica	Serrano 1452	Bs As	
Elsi del Río	Arévalo 1748	Bs As	ma-vi 10-13, 16-20 sa 11-14
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	Bs As	ma-vi 12-21; do 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



Juan Segundo Fernández 1221, San Isidro | 4723.3222
de 10 a 13 hs y de 17 a 20 hs
www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar
próximamente en San Telmo...

Juana de Arco	El Salvador 4762	Bs As	lu-sa 11-20
---------------	------------------	-------	-------------




ARTE CONTEMPORANEO - SEMINARIOS DE PERCEPCION
ORIENTADOS A LA PLASTICA
Av. Del Libertador 4700 P A (1426) Bs As - 4776 3109
karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
lu - jue 14-20; vie 16-22; sa 11-17


Lila Mitre	Guido 1568	Bs As	
Loreto Arenas	Juncal 885	Bs As	lu-vi 12-20; sa 11,30-13,30


**MAMAN
FINE ARTS**

Av. del Libertador 2475, Bs As, Argentina
LU-VI 11-20, SA 11-19


 **malba** Colección Costantini
Malba - Colección Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500

Museo de la Ciudad	Bv. Oroño 2300	Rosario
Milión	Paraná 1048	Bs As
Museo Sívori	Av. Infanta Isabel 555	Bs As

 **pabellon 4** MULTIESPECTO lo invita a la muestra de los artistas **Yolanda Maidana** / sala I **Irene Alonso** / sala II
19 de Julio 20 hs
Uriarte 1332 Palermo Viejo - tel:4772 8745 - lunes a sábados 16 a 20 hs
www.pabellon4.com - pabellon4@interlink.com.ar

 **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.

RO Paraná 1158 Bs As

 **RUTH BENZACAR**
GALERIA DE ARTE
Florida 1000 . Buenos Aires + 54 11 43 13 84 80
galeria@ruthbenzacar.com
www.ruthbenzacar.com

Salón de Expo Alternativa	San Martín 251	Tucumán	
Sonoridad Amarilla	Fitz Roy 1983	Bs As	ma 14-20; mi-sa: 14-02
Suipacha	Suipacha 1248	Bs As	lu-vi 11-20, sa 10-13
Soc. de Honorables Enófilos	Maipú 555	Rosario	

 **VN-art gallery international**
Costa Rica 4688 - Palermo Viejo - 4831-3238
www.vn-artgallery.com.ar || info@vn-artgallery.com.ar
martes a viernes de 11.30 a 13.30 y de 15.30 a 19.30 y sabados de 11.30 a 14.00

Wussmann Rodríguez Peña 1399 Bs As

E S P A C I O
Fundación Telefónica

**PARA COMBINAR ARTE, EDUCACIÓN Y TECNOLOGÍA,
SE NECESITA ESPACIO. POR SUERTE, EL ESPACIO ES INFINITO.**

Espacio Fundación Telefónica: exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, mesas redondas, Mediateca, videoconferencias, Medialab, Espacio Plasma y visitas guiadas.

www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio

FUNDACIÓN

Telefónica

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

Hasta el 15 de agosto de 2005

XUL SOLAR

Visiones
y revelaciones

Curadora invitada **Patricia M. Artundo**

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 C1425CLA Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6566 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Pasamonte