

ramona
plebella

56

revista de artes visuales

www.ramona.org.ar

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

¿Cómo hacer una ramona con elementos de Plebella? Editorial 1 > Plebella

(Tengo) ¡otro mundo de sensaciones! Editorial 2 > Ramón Poet

Somos gente que quiere desarreglarse y leer. Diálogo de editores > Adrián Predreira,
Romina Freschi y Rafael Cippolini

Todo origen es un invento: acerca de la poesía como campo social > Romina Freschi

La leyenda del bosque justicialista > Daniel Muxica

Nueve cuestiones sobre poesía-performance > Ná-kar Elliff-ce

Performance > Roberto Echavarren

Digo que la palabra es imagen y la imagen es palabra > Diana Aisenberg

Sandokan en Sanskripton > Fernando Fazzolari

Dossier de poesía > Andrés Kurfist, Adriana Kogan y Pol Asenjo con intervenciones de
Eduardo Zavala

La constelación neocriolla. Xul Solar en el Malba > Raúl Antelo

Liam Gillick. No estoy seguro si el trabajo implica investigación. Entrevista > Mariano
Maier

Creo que la gente en Argentina es muy conservadora. Entrevista a Spencer Tunick >
Walter Temporelli

La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida. Sobre “El poder de los
colores”, de Gabriela Siracusano > Diana Wechsler

The R-True Roberto Vanguardia story > Roberta Valenti

El Sr. Baldemar portaba el extraordinario don de poetizar espacios > Xil Buffone

¡Y tanta más poesía y arte para delirar los sentidos!



¿CUÁNTAS COSAS QUE NO PODÉS TOCAR LLENAN TU VIDA?

Hay sensaciones que no se pueden explicar
y para vos son mucho más que razones.

OSDE.binarío
Suma Confianza

Av. Leandro N. Alem 1067 - Piso 9 - C1001AAF - Buenos Aires - Tel.: 4310-5000 - comercial@osde.com.ar - www.osdebinario.com.ar

La Superintendencia de Servicios de Salud tiene habilitado en servicio habilitado para recibir desde cualquier parte del país, consultas, reclamos o denuncias sobre irregularidades de la operación de los seguros. El interés en esta habilitación de Luján y Venado de 1100 a 11001a. Buenos Aires al 0800 22 7585.

ramona

revista de artes visuales
n° 56. noviembre de 2005
\$6

Una iniciativa de la Fundación Start

Editor fundador
Gustavo A. Bruzzone

Editor
Rafael Cippolini

Concepto
Roberto Jacoby

Colaboración especial
Melina Berkenwald

Colaboradores permanentes
Xil Buffone, Diana Aisemberg,
Melina Berkenwald, Jorge Di Paola,
Mario Gradowczyk, 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, Eliana Bosio

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
Mariana Rodríguez Iglesias, Berenice Gonzáles
García

Fotogalerías
Hemilse Pereiro, Rosana Barbera

Optimización web
Fanny Romero

colaboran en Fundación Start:

dba/rgb
Ricardo Bravo, Leonardo Solaas

Relaciones institucionales
Julieta Regazzoni

Cadetería
Gastón Cammarata

- 5 **Mapa de ruta**
- 6 **Entrevista colectiva a Brian Holmes en Buenos Aires**
por Ana Longoni, Daniela Lucena, Julia Risler y otros
- 22 **Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos**
por Jorge Ribalta
- 35 **Creatividad colectiva**
por What, How & for Whom
- 38 **Autocrítica del carnaval**
por Ana Martín
- 40 **Las utopías del arte (y viceversa)**
por Joaquín Barriandos
- 46 **Preguntas**
por Lucas Di Pascuale
- 50 **Dossier: Balances del proyecto ExArgentina**
Escriben: Azul Blaseotto, Graciela Carnevale, Alice Creischer-Andreas Siekmann, Matthijs de Bruijne, Etcétera..., Charo Golder (GAC), Ana Longoni, Eduardo Molinari y Graciela Paredes
- 82 **“Siempre es tiempo de no ser cómplices”**
por Rodrigo Alonso
- 88 **TUCUCU MAMA NANA ARARA DEDE DADA**
por Roberto Jacoby
- 94 **muestras & galerías**

¿Cómo hacer una ramona con elementos de plebella?

Traducción, interpretación, editorial

Plebella

¿Tienen las revistas un lenguaje propio, una estética, una apuesta? ¿O son simplemente un rejunte de cosas? ¿Cómo se hace una revista?

Algo que dicen, y que he comprobado personalmente, es que cuando uno traduce un poema aprende cómo está hecho, porque lo vuelve a escribir y porque así conoce mejor el lenguaje del otro y el propio. Hay dos lenguajes, si no más, distintos uno de otro, y una traducción aparentemente uno a uno tiene un efecto pobre y tonto (todos podemos comprobarlo usando cualquier software de traducción en la compu), y ahí nos damos cuenta, traducir uno a uno el lenguaje de un poema, no es traducir el poema. No hay convertibilidad. El poema es algo más, es cómo está hecho, es como el alma de quien lo hace, usa el lenguaje y el efecto que se produce, el afecto que produce. Una traducción fiel entonces, dependerá de cómo el traductor use el lenguaje que recibe al poema. ¿Cuánto de interpretación hay ahí? Todo, claro, traducir es interpretar, en otro idioma, y un idioma puede ser un ritmo, un tema, un momento distinto del día. No es lo mismo leer un poema hoy que mañana, ni hoy a la mañana.

Ahora, la interpretación, a diferencia de la parodia, tiene una relación muy distinta con su otro. No hay burla en la interpretación, no hay imitación. Hay búsqueda, hay espejo, hay resonancia, descubrimiento genuino, amor, riesgo, ver qué pasa y sobre todo, conciencia de la diferencia y aún así, con esa conciencia, hay afán de transmitir “lo mismo” con materiales propios (la parodia, claro, es también una interpretación, pero la interpretación no es siempre paródica). Tratar de hacer lo mismo con materiales propios, con la propia lengua, con el propio cuerpo.

Ahora no estoy hablando de poesía, al menos no en el sentido restringido de “textos poéticos” o “poemas”, tampoco de objetos artísticos en general. No, estoy hablando de revistas. Estoy hablando de ramona y estoy hablando de *Plebella*.

ramona es una fuente de inspiración para *Plebella*. Hacer un número de ramona, es para nosotros adentrarnos en el cómo se hace ramona, interpretarla, resaltarla y darle un sentido traducido al lenguaje de *Plebella*. Cómo hacer una ramona con elementos de Plebella, cómo traducir una

revista a la otra y que siga siendo ramona? Cómo hacer que ramona, revista de artes visuales, hable de poesía y literatura y arte, el objeto de *Plebella*? Cómo imaginar ramona desde *Plebella*?

Bueno, eso es lo que nos propusimos, traducir, interpretar, y ahí, en medio de eso, la inevitable cruza: ver cómo los artistas plásticos interpretan la literatura y cómo los escritores interpretan la plástica, buscar ensayos que investiguen las fronteras entre las artes, proponer un poema como ensayo, cruzarnos los editores y debatir, diagramar ramona como se diagrama *Plebella*. ramona es una revista de artes visuales sin imágenes, pero eso no significa que ramona no tenga imagen, o que no dé importancia a lo visual. Su diagramación es característica, inconfundible, un gesto en sí mismo. La diagramación de *Plebella* está pensada de esa forma también y aquí se juntan y se cruzan, el modo de comunicar el número, la forma de la letra, una ramona plebella, algo monstrua pero bella.

¿Y la poesía actual? Algo extra para disfrutar, la procreación que resulta del cruce: poesía, poesía para pensar qué es la poesía hoy, poesía inédita, poesía en uso, poesía del presente. Cuatro autores, inéditos en casi toda su obra, nada de lo esperado. A ver qué pasa con lo que nos gusta.

cancilleria

(Tengo) ¡otro mundo de sensaciones!

ramon poet. Editor.

A ver: imaginémosnos que nos prestan por un rato un hemisferio cerebral que no nos pertenece pero que incorporamos como nuestro. Ipsa facto, nos vemos inundados por tantos pensamientos, sensaciones, memorias de todo tipo, intuiciones y percepciones que tampoco son nuestras, pero que suceden dentro de nuestro cuerpo y lo recorren con aplastante familiaridad.

Nos decimos: ¿esto que experimentamos será la tan mentada “confusión benéfica”?

Atención: no me refiero (nada que ver) al desarreglo sistemático de todos los sentidos al que un adolescente francés y provinciano cantó con inusitada inspiración ya avanzado el siglo XIX.

En el ejemplar que tiene usted entre manos se habla una y otra vez de desarreglos y desarreglar, por lo cual no me interesa insistir con lo mismo. Lo que quiero transmitir es ese hormigueo profundo, esa picazón psíquica deliciosamente proliferante que proviene de una entremezcla. Sí, sí: digámoslo sin pudor: *de un gustoso híbrido multiplicante*.

Porque este número 56 del cual usted está leyendo uno de sus prólogos es de una revista que se llama ramona, claro. Pero también no lo es. ¿Y de qué manera no lo es? Pues, ¡ésta es la cuestión! No lo es porque, además de ramona, es simultáneamente otra revista. Es ramona, pero es una ramona plebella. Comienzo a creer que no estaría nada mal definir esta ramona-plebella como a un hermafrodita reformulado un humano con dos sexos, pero dos veces con el mismo sexo y no con sexos diferentes.

A lo largo de las páginas que siguen se establecen no sólo puentes sino transplantes, fusiones, conexiones mutantes, zonas compartidas: así se

van sucediendo intervenciones visuales de Eduardo Zabala, diálogos sobre qué puede significar hoy editar en Buenos Aires, debates sobre sincronías y asincronías entre las artes visuales y la poesía, indagaciones sobre las dimensiones poético-visuales del peronismo en la obra de Daniel Santoro, reflexiones sobre performance como atentado repentista, poemas performáticos, obras visuales construidas con palabras, sobre poéticas de la imagen y poemas pintados, además de una selección de poemas especialmente concebida para este número.

Por supuesto, la actualidad del mundo del arte arremete con jugosas entrevistas a estrellas internacionales del calibre de Spencer Tunick y Liam Gillick, la verdadera historia del tan célebre Roberto Vanguardia (a propósito, ¿es cierto que ya no habita entre nosotros?), el refinadísimo Señor Baldemar (en los recuerdos de una emocionada Xil Buffone) y un viaje al planeta de los colores con Diana Wechsler buceando en los textos de Gabriela Siracusano.

Es más, hasta nuestro tan querido Raúl Antelo nos enseña que:

“Atraída por la pintura verbal y por las palabras pintadas, llegando incluso hasta la pintura hecha de palabras, es decir, a una pintura escrituraria, las artes visuales no han revelado otra cosa sino el deseo innegable de inocularle discurso a la imagen, salvando así, a expensas de su valor incorpóreo, la forma tradicional y la contundencia rupturista de su lenguaje. Todo ello, de algún modo, nos remite al gesto originario de Mallarmé, para quien la escritura era un azar asechado por el demonio de la analogía.”

Admirado amigo, no podemos sino parafrasearte:

Seamos mallarmeanos, es decir: seamos íntimos.

CHANDON

desde siempre apoyando el **Arte y la Cultura.**



Somos gente que quiere desarreglarse y leer

El viernes 2 de setiembre de 2005 Adrián Pedreira, editor *on line* y asesor comercial de *Plebella*, coordinó una charla de Romina Freschi y Rafael Cippolini, editores de ambas publicaciones. A continuación, la desgrabación del diálogo.

Adrián Pedreira: Bueno, la idea era, siendo ustedes dos los editores de estas revistas de arte, que traten desde su trabajo como editores, de describir a la revista y de armar todo lo que se mueve alrededor de la misma. Supongo que habrá coincidencias y habrá cosas en las que no se coincida. Creo que de esas coincidencias puede llegar a salir una línea editorial, quizás unificada de alguna manera, etcétera, etcétera. Lo primero que se me ocurre es rodear un poco el concepto de edición en sí. Por ejemplo, cuando ustedes editan la revista o piensan la revista o piensan los artículos, bueno, me imagino que antes pensarán un poco en el lector. Cómo se imaginan ese lector, a dónde va, de dónde viene, si es un lector idealizado, si de repente se desdican después con las experiencias que tienen.

Romina Freschi: Al principio el lector era “todo el mundo” (se ríe). Después, con el tiempo, se van definiendo algunas cosas. Pero igual, en realidad, no sé si pasa por el lector, sino que la idea era definir un espacio, como un lugar, un espacio que es de la revista, que es un espacio más de umbral, en el sentido de que en *Plebella* no hay una línea ni académica ni periodística, como extremos y como ejemplos, sino que se trata de desarreglar esos y otros discursos armados. Significa un umbral, tanto para la gente que no está dentro de lo que sería un circuito poético o que no habla mucho de poesía en términos de esos discursos, como para gente que sí está y que quiere

desarrollarse y desarreglarse y que quiera leer.

AP: ¿Quién la lee, la revista?

RF: La revista la lee un montón de gente, estudiantes, gente grande...

Rafael Cippolini: Poetas...

RF: Poetas, claro, artistas plásticos, gente a la que le gusta la poesía y que no se define a través de la poesía, periodistas... Quizás está más ligada a ese sector: a los artistas, a los poetas y a los periodistas, pero no necesariamente.

AP: ¿Estás cómoda con esos lectores?; ¿el objeto era llegar a esos lectores?

RF: No, yo ya te dije que yo quiero que sean todos (risas), que todo el mundo la quiera leer y hacerla atractiva para todos.

AP: Pero eso te implicaría quizás cambiar la línea editorial.

RF: Eeeh... sí, puede ser. Lo que quiero decir en realidad es que no me interesa determinar un lector, sino que haya un espacio de encuentro de lectores.

RC: Ahora yo te hago una pregunta, porque estaba pensando en el lector de poesía; creo que de alguna manera hubo un cambio... recuerdo las grandes maratones de *Zapatos Rojos*,

y estoy seguro de que convocaron a otro tipo de lector de poesía, a otra gente que circulaba y a un cruce de cenáculos. En la poesía, igual que en cualquier actividad artística o literaria, siempre hubo ghettos, estéticas diferentes... y se me ocurre que en ese momento sucedió - para continuar con tu expresión- un gran desarreglo. En un momento me pareció que se mezclaban estéticas, que ese desarreglo venía de antes, y también me da la sensación de que *Plebella* se propone darle otro cauce a ese desarreglo, que empieza antes pero se convierte en otra cosa, también capitalizando el trabajo anterior.

RF: Sí, eso seguro, no puedo negar quién soy y el trabajo que hice en *Zapatos Rojos*, o en *Cabaret*, pasa que eso se une también en un punto a que pertenezco a otra generación con respecto a quienes hacen otras revistas, por ejemplo, y en ese sentido tengo otra mirada sobre los ghettos, hago mis propios cruces, mis propios recorridos de lecturas. Creo que es porque pertenezco a otra generación, tengo otra mirada sobre el pasado, ni mejor ni peor, otra, y otras cuadrículas y otras partículas.

RC: Te hablo de mi experiencia en ramona. Cuando la empiezo a editar... en realidad la empiezo a co-editar. O sea, ya recibo algo; no es algo que comienzo, ya venía en marcha, lo cual es bastante diferente de pensar algo desde cero. La empiezo a co-editar en realidad porque Bruzzone me propone hacer esta tarea,

se quería alejar de su papel de editor de ramona. O sea, fue un traspaso, si bien figurábamos ambos como editores y durante un tiempo co-editamos unos cuantos textos. Con respecto al lector ideal que vos decís lo cierto es que siempre existió una confusión y un malentendido tan grande de lo que podía llegar a ser un lector de ramona, que traté de aprovechar esa confusión. Romina usó una palabra que a mí me gusta: “desarreglar”. Me parece que está bueno, precisamente, borrar o confundir algunos límites. Por eso le preguntaba [a Romina] por los ghettos: ya no se trata tanto de atrincherarse, me parece a mí, detrás de una estética en particular, sino ver qué pasa en el intermedio, en ese entreacto donde ya no se trata de un ghetto, ni del otro, porque se cruzan... A mí me interesa muchísimo eso. Hay revistas que me gustan mucho, como *Otra parte*, pero las siento con una estética muy determinada, muy concebida de antemano: intuyo aquello que no editarían, mientras que con ramona es difícil saberlo, incluso para mí, en tanto editor. Ahora sale otra publicación como *Las ranas*, y la veo también muy específica, en cierto sentido previsible. Me parece que si hay algo que comparten ramona y *Plebella*, desde un punto de vista quizás ideológico, es que salimos por fuera... Hay una expresión que heredo seguramente de Libertella: él decía que, cuando estaba en México, veía que por un lado estaba Octavio Paz, que era el gran templo azteca y por fuera deambulaban los tarahumaras, los parias del desierto, los que jamás podrían entrar al

templo. Retomo esa imagen porque me interesa, me parece que *Plebella* o ramona exploran ese territorio, ese desierto por fuera de los templos. Cruzamos los templos, también, pero que no... [a Romina] no sé si estás de acuerdo... pero por lo menos esos espacios intermedios, donde tratamos de hacer una especie de, para también robar otra expresión y citarla mal, de estética relacional, de mercado indio donde puede suceder cualquier cosa.

RF: Es que, en realidad, el otro día cuando vos me preguntabas por qué había hecho esta revista... para mí tiene que ver con eso; yo quería una revista que no existiera, de poesía. Tenía que cruzar necesariamente algo que ya existía, me gusta la idea de cruzar, y en realidad ahí nace la revista, como una mirada sobre algo que ya existe y que trata de cruzar, o desarreglar, para dar lugar a esa mirada.

AP: Siguiendo con esto de los espacios que vos decías recién, puedo definir un espacio al revés, puedo decir: ¿qué es lo que no entra en este espacio? ¿Cuál sería en estos casos lo que no entra o lo que “arregla”, siguiendo las ideas que ustedes plantearon, qué sería lo que no se publicaría porque justamente “arreglaría” la situación?

RC: Tengo un principio de respuesta para eso, por ejemplo pienso en *Diario de poesía*, que es una publicación decana, una publicación que tiene veinte años. Es muy curioso porque, si bien es plural, en *Diario de poesía* siempre cunde una heterogeneidad en un ecumenismo parecido a la *pax romana*. Hay siempre una idea estética central -que se fue modificando a lo largo de los años- que es la que gobierna, y sobre esa *pax* estética funcionan las demás propuestas. Cosa que no sucede en, por ejemplo, lo que sería para mí la contracara: *Tsé=tsé*, que es la poética que maneja Reynaldo [Jiménez] en diálogo con las otras estéticas que son casi siempre de su muy cercano interés y en esto resulta saludablemente menos especulativo.

Diario de poesía siempre guardó un médula rígida, funciona al modo de un panóptico desde el cual se pueden observar todas las demás estéticas. Me parece y vuelvo a insistir, ése es otro punto de coincidencia que veo, que tanto en *Plebella* como en ramona no existe tanto el panóptico sino intentar escuchar lo que sucede cuando estamos perdidos en la multitud, atravesando algo sin una línea central, sin un consejo de redacción, sin un comité que diagrama una idea previa. No pienso la edición como una torre de control, sino como un timón, una herramienta para navegar. Nuestra nave es ésa, una nave poblada, un arca de Noé (risas). Como editor imito a *Google*.

AP: Bueno, ¿y *Plebella*? ¿Qué “arregla” a *Plebella*?

RC: ¿O qué “desarregla” a *Plebella*?

AP: ¿Qué es lo que no se publica en la revista?

RF: Nosotros todavía estamos “exploratoriamente”. Recién hicimos cinco números, vamos por el quinto número, es muy chiquita en ese sentido, o sea que todavía hay mucha exploración ahí.

AP: Tiene el beneficio de la juventud.

RF: Sí, pero eso es parte de la mirada, mantener abierta la “exploración”. Igual nosotros nos planteamos desde el principio dos coordenadas que eran tiempo y lugar.

RC: Pero está bueno eso, justedes, en ese sentido son como pre-púberes y nosotros somos cincuentones! (risas). ¡Y vamos para la sesentena!

RF: Nosotros nos planteamos esa coordenada temporoespacial, que sean cosas de acá y de lo actual. De diez años de antigüedad es más o menos lo que nosotros consideramos actual. Lo que quiero decir es que no queremos

publicar algo de Mallarmé, aunque a mí me interesa muchísimo Mallarmé, pero no entra dentro del recorte que hace la revista: poesía actual que se hace acá, qué es lo que sucede en este país. Es algo que planteamos desde el principio, el aquí y ahora, para ir creciendo pero de a poco.

RC: Voy a hacer una pregunta molesta: advierto una suerte de consenso, en parte académico, sobre cuál es y qué debe entenderse por poesía de los noventa y de los pos-noventa. Un dogma de lectura.

RF: Sí, bueno es otra de las cosas que estamos hablando para desarreglar.

RC: Se habló de la poesía de los ochenta, en su momento, pero tengo la impresión de que jamás fue una categoría tan rígida. Cuando me encuentro con teorías sobre poesía de los noventa tengo la impresión de algo que está súper-catalogado, dogmatizado, una posición que se quiere definitiva. Para mí es bien claro que la actualidad de *Plebella* pasa un poco por una interlocución con esto, enfrentándolo, haciendo algo con eso y a partir de eso también.

RF: Sí, bueno, yo particularmente parto de la idea de que ya no se puede hacer poesía de los noventa, digo, estamos hablando de una categoría temporal. Voy luchando contra los preceptos que dicen que todavía estamos en la poesía de los noventa. Vos podés estudiar la poesía de los noventa como podés estudiar la poesía de los años veinte, y ahí te vas a encontrar con un círculo cada vez más amplio de tendencias y contradicciones. El problema es que no surgen muchas miradas renovadoras y todo se lee en función de determinadas características establecidas una vez, o en la lucha contra el neobarroco. Me molesta cuando se habla de características formales solamente, y se habla mucho en esos términos de la poesía de los noventa, como un esquema polar no sé... cercanía con la narrativa para los noventa,

sintaxis compleja para el neobarroco, y la verdad es que siempre conviven las estéticas y quizás en los cruces o en las polémicas hay puntos interesantes, pero lo formal nada más es fácilmente imitable, y generaliza... Creo que lo formal sirve para hablar de propuestas particulares, hay mucho afán de generalizar y repetir, y a mí me interesa más generar lecturas concretas de poemas concretos, ahí sale el neobarroco, o los noventa, en lo concreto...

RC: De una propuesta en particular.

RF: Claro, ahí aparece algo, no en la receta.

RC: Lo que se trata de desarreglar es aquello que se puede convertir en fórmula. Ése es un anhelo. No sé si se puede... Pero es el anhelo...

RF: Es que las fórmulas te sirven para hablar de algo concreto, si no las fórmulas son ¡mágicas!

RC: El problema es cuando una fórmula se transforma en un formulario.

AP: Volvamos a las revistas, no quiero hablar del neobarroco y de Mallarmé... Se supone que son revistas alternativas o independientes en el sentido de que no tienen un aval formal como publicación, no se muestran o no se quieren mostrar como un medio a la par de los medios masivos, no son periodísticas, no están escritas por periodistas... Bien, ahora: en oposición a qué se generan este tipo de posicionamientos, si es la necesidad de los movimientos artísticos para expresar determinadas cuestiones, ahora: ¿cuál es el riesgo en función de tiempo, de trabajo, de apoyo, de sponsorship, del crecimiento absolutamente natural de lo que provoca cualquier emprendimiento, de que se convierta en aquello en lo que, en principio, pareciera que no quiere convertirse: en un medio de difusión, en una voz legitimante, en una imposición de tendencias? Ya son medios que, por lo menos ramona, está consolidada.

RC: Creo que todo lo bueno y lo malo que tiene ramona nace de un anhelo, al menos de mi parte -antes se hablaba de anhelos, voy a seguir hablando de anhelos personales-, de indefinición. Por regla la indefinición fue lo que siempre había que combatir, aquello que estaba mal, el error. En principio la indefinición es un lugar... Romina citaba a Mallarmé; voy a citar a un amigo de Mallarmé, a Marcel Schwob que afirmó que lo indefinido era invariablemente lo más interesante. Podría ser también el "tránsito" deleuziano: elegir siempre lo que está en tránsito. No definir sino aquello que es prismático, que puede cambiar de un momento a otro, esa fuga. Preferir la indefinición como una potencia es algo que tratamos que ensayar o que traté de acentuar como editor de ramona. También me trajo y me trae muchos inconvenientes. El malentendido, para mí es muy necesario, pero me provoca todo tipo de fatigas. Esta co-edición con *Plebella* también la practico como un tránsito, una indefinición, un feliz malentendido. Volviendo a lo anterior, me gustaría remarcar con respecto a la economía de ramona, algo bien preciso. En las revistas de arte existe una tradición, no sólo argentina, que implica pensar una publicación de arte como invariablemente lujosa, revistas cuya producción es carísima, objetos suntuosos que le hubieran gustado a Manucho [Mujica Láinez]. Esa cosa de suntuosidad de lo doméstico, de una revista que fuera la portadora de *status*, una revista de arte en la Argentina era de *status*... ya tener una revista así era...

AP: ¿En qué revista pensás?

RC: Muchas. Contemporáneas a ramona, la revista que saca Glusberg, que lo mejor que tuvo fue nombre: "Buenos Aires, Bellas Artes", o sea: "BA-BA". Imaginate: ibas al kiosco y pedías: "¿Tiene la última BA-BA de Glusberg?" (risas). Pero en realidad era el lujo como contenido, no encontrabas nada detrás de esa concepción guaranga de lo lujoso. Que es el lado, para mí, siniestro de tantas utopías. Amamos a

Wilde cuando dice: "¿Qué es lo que quiero? Lujo y socialismo". Pero, también, repensar la idea de lujo. ¿De qué tipo de lujo estamos hablando? ramona en ese sentido, empezó al revés: "¿Qué plata, con qué capital contamos?" Entonces, a partir de ahí había que ir hacia menos, o sea, "¿qué es lo posible?" No pedir un crédito para sacar una revista que se cayera al segundo número, sino hacer una cosa mínima y que se pudiera sostener. Ahí sí los muchos proyectos que confluyen en ramona están en sintonía: nunca soñamos con una revista en especial, sino que tratamos de ver qué podíamos hacer (hablo por mí). No sabíamos si podía salir el próximo número, entonces fuimos conscientes de que el desafío fue número a número, durante bastante tiempo. Hoy sabemos que ramona puede seguir saliendo, que tiene una base, pero durante bastante tiempo eso no era nada seguro.

RF: ¿Si hubieran tenido la plata hubieran hecho la "BA-BA"? (risas).

RC: No creo. Pienso más en la Torre de Tatlín. La Torre de Tatlín está hecha con madera, y sin embargo es una torre que si la mirás desde otro escorzo es suntuosa. Por un lado es suntuosa y por otro lado es pobre, ¿no?, una torre de madera, no muy bien construida (Tatlín fue bautizado, recordemos, un sitio de reunión de los miembros del *Proyecto V* -antes *Proyecto Venus*-). Cuando la comencé a editar, ramona tenía detrás de sí casi dos años de existencia y era una revista de una economía de medios total. Era la doble "i": interesante e indigente.

RF: Ahí está *Plebella* (se ríe). En la doble interpretación.

RC: Puede parecer que estamos haciendo el juego de las coincidencias, pero es que es verdad, ¿no?, ahí tenés: "Ple-bella". Es eso, el nombre lo dice. Y además, ¿por qué no pensar que ramona es "plebella"? (risas): ramona es "plebella" y *Plebella* es ramona.

RF: Quizás hay otra cosa en lo que vos decías, Adrián, que creo que tiene que ver con institucionalizarse, que es como algo muy temido o sospechoso, pero tengo la posición de que en realidad es inevitable, es natural, que uno para crecer en ciertas cosas que uno marca y que necesita sí o sí especializarse, insistir, porque si no los proyectos se caen, y eso significa sentar algunas bases, hay ciertos recorridos o visiones que si se los sacás a ramona, por ejemplo, no...

RC: Deja de ser.

RF: Claro, el tema es ver quién hace las instituciones, y ahí yo creo que es la gente, los colaboradores, que son cosas que se mueven...

RC: Absolutamente...

RF: Somos las personas las que hacemos las instituciones y ahí es donde está la renovación. Es decir, la institucionalización es inevitable, y la base de ciertos recorridos es necesaria para mantener un proyecto pero dentro de una institución, como parte de ella, está la renovación. Por un lado hay que institucionalizarse para poder crecer y para poder mantenerse, pero otro lado hay que renovarse, si no, también pierde, tampoco se crece, y no funciona, es parte de lo mismo.

AP: Ésa es la decisión del editor.

RF: Eso es lo que creo, no sé si es solamente decisión de un editor, en ese punto siempre va a haber alguien que diga "ay, me dejaste afuera, sos una *elite*, sos un institución", peyorativamente, pero siempre hay que tomar una decisión.

RC: Volviendo a Manucho, me acuerdo de un artículo lindísimo, que creo que era sobre el guardarropas de Florencio Varela -habría que chequearlo-, parece que a Manucho le gustaba mucho husmear y pensar a partir de los guardarropas. Entonces, pensaba en el binomio del

guardarropas y la moda y también en aquella revista posterior a la Generación del '37 que se llamó, precisamente, *La Moda*. Y advierto una diferencia a tener en cuenta con respecto al editor como administrador de contenidos. O sea, entre aquel que quiere imponer una moda, digamos, y ya quiere hacer alta costura, o concebirlo más exactamente como un mercado de pulgas donde uno va y de repente ves... no sé, un pantalón que te re-copó y decís: "¡guau!" y lo agarraste. Que es otra forma de moda. Estoy pensando en el gran armario de la gente que compra la alta costura y el mercado de pulgas, que puede ser tan chic como la alta costura, ¿no?, la idea de lo "chic"... Otra forma de lujo. Soy de la estirpe bastarda del mercado de pulgas a full (risas), y no siento, es claro, ningún tipo de atracción hacia la alta costura; la respeto, me parece otro planeta, pero no es un planeta que ¡wow! Bueno, en un mercado de pulgas también encontrás alta costura, pero en otra instancia, en otro tiempo. Me gustaría ser siempre el cliente de un mercado de pulgas. Y eso lo paso también un poco a mi ética de arte o de literatura, pero ahí está la elección. Vos hablás de una elección; yo creo que ésa es la elección, al menos *mi* elección.

AP: Hay una palabra que no sé si salió, supongo que tiene que ver también con el momento de decidir qué publicar, que es la palabra "calidad". Cómo ustedes evalúan la posible calidad, siendo que yo en principio puedo leer como limitaciones esto que vos decías recién de no caer en la alta costura, no exagerar, quizás, desde *Plebella*, el debate de los noventa... etcétera, etcétera. Con esas limitaciones, cómo pueden desarrollar calidad en medios independientes, en medios económicamente cuasi indigentes, siendo que no hay medios como para encargar tal nota, no hay recursos para contratar...

RF: Bueno, eso, en general la gente que se acerca a la revista con ganas de trabajar sabe que el tema del dinero es una limitación, entonces el tema pasa en realidad por conversar,

tener una reunión e ir viendo qué es lo que podemos hacer de lo que queremos y...

AP: Esto del dinero... no era la idea... ustedes hacen productos de calidad; son productos de calidad. Con el desarreglo... con el riesgo... etcétera... son productos de calidad. ¿Cómo obtienen esa calidad? A mí, como lector de las revistas, me cuesta definir el ojo que selecciona.

RF: Bueno, ahí, sí yo voy al ojo, como vos decís. Para mí lo fundamental es que el que escribe esté diciendo algo interesante, que haya ahí un nervio por donde empezar a pensar algo, que no sea una forma discursiva y ya, sobre todo a la hora de pensar en los ensayos, que por ejemplo no sea un discurso de la facultad aplicado a, o discurso periodístico aplicado a, sino que diga algo; quizás con esto me refiero a que asuma la contradicción, ponéle. Lo que más me gusta en realidad es cuando hay también belleza poética en cómo está expresado el tema...

AP: Es decir que hay un requerimiento de buena escritura...

RF: Sí, obvio, tiene que estar bien escrito, aunque eso no significa corrección gramatical, tiene que poder expresarse con el alfabeto (risas), y eso es que diga algo. Y eso es una cuestión de ojo, y de cada texto en particular, no hay una fórmula...

RC: Muy conscientemente intenté distanciarme de la ramona anterior en mi labor como editor. Volviendo a esa imagen del mercado de pulgas (¡perdón!), la idea que habían tenido Bruzzone y Jacoby era la de meter todo lo que encontrarán en un mercado de pulgas virtual. Todo, indiferenciadamente, mientras que fuera escrito o dicho por alguien que dijera ser artista o fuera artista. Dentro de ese mercado de pulgas, que es de una heterogeneidad enorme, sí me gusta elegir. Y, de hecho, elijo todo el tiempo, tratando de que intervenga lo menos

posible un criterio previo. Sostengo la promiscuidad textual total: la escritura de toda clase de artistas, críticos, historiadores, espectadores, lectores, periodistas, poetas, escritores, sin ningún privilegio hacia la escritura de artista, que por supuesto es de mi total interés. Buceás y te enamoras de todo tipo de peces y los vas eligiendo de acuerdo a la oportunidad. Lo que decía Romina me interesa mucho: puede haber un texto que sea muy académico y otro que no sea nada académico y que convivan de alguna manera.

RF: No te vamos a decir el secreto... (risas).

RC: En las primeras ramonas entraba cualquier cosa, y a mí me molestaba eso. De la misma manera pienso en la comida: no me gusta comer cualquier cosa, por supuesto, pero trato de ampliar mi gusto. Viajo a un sitio que no conozco y quiero invariablemente comer un plato típico que jamás probé, y por ahí no lo puedo terminar de comer; me gusta eso. Creo que nuestra vida está hecha de consumos. Y prefiero arriesgarme a otros consumos. Pero, vuelvo a insistir: el caudal, abrir las puertas y que entre cualquier cosa, no. Pienso en una fiesta: qué bueno que haya gente que uno no conozca, pero no que entren todos. Es una anarquía selectiva (risas).

AP: Bueno, yo emparentado a esto de calidad también mencioné acá la palabra "crecimiento". Yo supongo que así como están las revistas podrían seguir mucho tiempo, en este nivel de presentación, en este nivel de calidad, en este nivel de ventas, en este nivel de incidencia, etcétera. Pero el crecimiento, obviamente, se plantea también. Más allá de que "la hija" no necesariamente sea compartida por todos, bueno, a uno le gustaría que sus hijos recorran el mundo.

RC: Sí, que era como empezó esto que decía Romina al principio.

AP: Esto, bueno, quizás sería bueno saber hasta dónde, el crecimiento a qué costo, en qué sentido ustedes creen que... vamos a pensarlo al revés, porque esto ya salió antes. Hacia dónde crecen los medios que ustedes están editando, o hacia dónde crecieron en los últimos tiempos.

RF: Empezá vos con ésta, que tenés más años y más experiencia...

RC: Mirá, es muy raro... es cierto que ramona tiene sus lectores, como también es cierto que al mismo tiempo tiene muchas resistencias y es inevitable que suceda. No tengo idea de hasta dónde puede llegar ramona y tampoco es algo que me pregunto. Porque las posibilidades que se van abriendo son otras, y los acuerdos y los desacuerdos entre los que hacemos ramona son otros. Entonces, no estoy pensando solamente en el frente externo, para decirlo en términos de geopolítica (risas), sino también en los frentes internos. No sé si mis aspiraciones y lo que quiero hoy para la revista es lo mismo que quiere Jacoby, o lo mismo que puede querer Bruzzone. Posiblemente no. Soy el editor, pero ramona está hecha por mucha gente, hay muchas direcciones simultáneamente.

AP: Hay una dinámica colectiva.

RC: Tal cual, ahí funcionan... Son varios proyectos que confluyen. Muchas veces usé esa otra imagen que me gusta, que fuimos mucho tiempo autitos chocadores, que íbamos chocando y peleándonos. Son proyectos muy diversos que conviven y los vivimos de diferentes maneras. Lo que a mí me puede gustar, posiblemente, en muchas oportunidades no coincide con lo que les interesa a quienes hacen la revista conmigo. Hacer una revista no significa únicamente editarla, decidir los contenidos. El crecimiento tuvo más que ver con, en vez de limar asperezas, volverse cada vez más ásperos. Entonces, por eso, digo: ¿dónde va a ir?

No sé, porque también las dinámicas internas de la revista pueden llevar eso hacia cualquier lado. Es así.

AP: ¿*Plebella*?

RF: *Plebella*, bueno tiene todos los frentes para crecer, tiene que sumar colaboradores, tiene que agrandar la distribución, tiene ganas de hacer cosas, *Plebella*; así mido el crecimiento también, en función de las conversaciones que vamos teniendo y las oportunidades, como que cada vez tenemos que hacer más cosas y tenemos el entusiasmo para hacerlas, vos lo sabés...

AP: Hay algo relacionado con los números, con la cantidad de la edición.

RF: Bueno, sí, ahí viene toda la parte económica, ahora estamos viendo cómo hacer que la revista llegue a todo el país, tenemos proyectos en ese sentido, de llegar a más lugares, conocer qué se hace en otros lugares...

RC: Te hago una consulta, te pregunto algo que me interesa porque *Plebella* de alguna manera interactúa y es parte de eso. Volviendo a lo anterior y, digamos, a tu percepción de la escena de la poesía en los noventa, hace diez años, doce años y ahora, ¿vos qué ves...? Vos incluso dijiste algo que a mí me interesa mucho, me parece que es un tema clave, que es que hay gente que sigue pensando que se puede hacer poesía de los noventa o que se debe hacer o que esto es poesía de los noventa y de los pos-noventa, trazando una categoría. ¿Cuáles son para vos -porque ahí sí actúa *Plebella* en tanto proyecto- esas diferencias? ¿O dónde ves algunos índices de diferencia entre cómo se leía poesía...? Hablemos más de los noventas y el ahora.

RF: El problema es justamente que no se cambie la manera de leer. Creo que hay toda una nueva generación de chicos escribiendo, guiados o no por esto de los noventa, o incluso haciendo

cosas cercanas al neobarroco pero que hacen algo totalmente distinto en cuanto a la libertad con que lo hacen, creo que por eso también es tan difícil de leer porque no hay una visión panorámica; yo no la tengo, y tampoco la admito demasiado, pero sí creo que hay otra gente escribiendo, expresándose, haciendo performance, que es mucho más joven incluso que nosotros y eso es algo que también estamos tratando de sacar a la luz, empezando a hablar de esas cosas, y con esto de lo concreto también, ya no tanto de quienes escriben “poesía de los noventa”, porque sentimos que es otro capítulo y que se hacen otras cosas, aparte hay algunos autores que ya no escriben.

RC: Totalmente. Sin duda. Pienso en mojonos que son incluso hasta académicamente constitutivos de ciertas estéticas de los noventa, como se formó en un momento *18 Whiskys* y que fue sucediendo con ellos después. Perseguir esa dispersión de estéticas...

RF: Sí, de hecho hay algo que a mí me parece, de todo lo que se está haciendo ahora, mucho más surrealista, para englobarlo de alguna manera, hay como una actitud más vital, de admitir la diversión dentro de lo literario, que dentro de la crítica de los noventa es mucho más rígido, y eso es algo que a mí me encanta, para mí la literatura es fácil y divertida en un punto.

RC: Eso se ve, para mí hay un cambio, en ese sentido. Que lo noto también, de alguna manera, y ya hablando no sólo de poesía sino en la literatura, para decirlo de una manera brutal y rápida, como un efecto “pos-aireano” (pienso en Aira al modo de un tipo singular de invitación a la lectura). Algo desató leer a Aira y que esta lectura se canonizara, algo que estaba sumamente reprimido, me parece, en la literatura argentina.

RF: Es que es una Indiferencia, pero no de desinterés, o desafecto, sino de no hacer las mismas diferencias, esa idea es clave para mí, no

tener los mismos cuadrados donde meter las cosas, los mismos cajones, usar nuevos, leer de otra manera.

AP: Yo dejaría de lado las revistas para hablar de ustedes. ¿Qué les gustaría editar?

RF: ¡¡¡Yo hubiera querido editar *Sur*!!! (¡¡risas!) ¡¡¡Y no digo más nada!!!

AP: Pero, ¿por qué? ¿Es un referente?

RF: Sí, es un referente, pero más que nada es una revista en la que todavía existía la idea o la ilusión de que todo el mundo intelectual podía reunirse en un mismo espacio, escribía gente de todo el mundo y uno podía acceder a cosas de todo el mundo...

RC: El tema es que en ese momento la palabra era “universal”, y ahora es “global”, ni siquiera es “internacional”, que son términos muy diferentes. Había, para bien y para mal, un espíritu universalista en Victoria Ocampo, la aspiración a una cultura universal, a un hombre universal. A mí en ese sentido me hubiera gustado, uno de mis sueños ucrónicos sería qué hubiera pasado con revistas que a mí me parecen geniales, por todo lo larval, por todo lo que no fueron, como *A partir de cero* y otras revistas que estuvieron cerca de Aldo Pellegrini. ¿Qué pasó con eso? Hay determinadas revistas que no fueron... *Sur* es una revista troncal, es una publicación que si hacemos un ejercicio de ficción y la eliminamos del cuerpo histórico de la literatura argentina, éste se cae a pedazos. Pienso en todo lo contrario, en esas revistas que no fueron, o que fueron apenas. Otro ejercicio de revista rarísimo, que adoro, serían los números *Madí* que editó Kosice, esos ocho números que son rarísimos, urgentes y pasionales. ¿Por qué? ¿Qué es lo que me gusta, básicamente, de esos números? Que también está el universalismo del que habla Romina, pero absolutamente mezclado, alterado. Entonces aparece un diccionario madí portátil al mismo

tiempo que una propuesta de un marco recordado, mezclando la poesía con la Gestalt, y con la danza... todo revuelto, tratando de buscar un estilo internacional (el madí universal), que proponía la invención total de un estilo internacional. Eso me encanta. Había un japonés haciendo danzas... más de promiscuidad epistemológica de la que yo hablaba antes: mezclar las epistemes y consecuentemente fusionar las prácticas. ¿Qué hubiera sucedido si se hubieran derribado las fronteras entre lo performático, lo visual, lo poético, el ensueño de la revista esa *Madí*?

AP: La revista universal.

RF: Pero hoy no existe lo universal... Te contesté una sola revista... tampoco es que me gusta solamente hacer revistas, me gusta hacer *Plebella*...

RC: Jugamos con los que nos da una época. Ramona hubiera sido imposible sin internet. Personalmente, me hubiera gustado utilizar (aunque creo que internet es mucho más eficaz en todo sentido) el neumatique, que eran esos proyectiles neumáticos que iban bajo tierra en el París finisecular. ¿Ustedes se acuerdan de la película *Brazil*, que están esos tubos...? Existe un umbral de lo tecnológico que no elegimos en nuestras vidas, que atraviesa nuestras vidas. Y que determina las posibilidades materiales de hacer algo. Pensá en cómo transformó la computadora a los medios gráficos.

AP: En ese punto, la productibilidad tiene un condicionante a favor.

RF: Igual, ya, hacer una revista en papel es anacrónico.

RC: También. Ahí hay una elección, ése es nuestro anacronismo: hacer una revista en papel.

AP: Es una salida de la virtualidad.

RC: Tal cual. Vos fijate que si bien ramona tiene un hemisferio web, éste es diferente y cumple otra función que la edición en papel. La ramona web es una hoja de servicios, donde vos te enterás de qué muestra vas a ir a ver. Estamos totalmente a favor de que la impresión de la revista en papel.

AP: ¿Están a favor del movimiento de átomos o del movimiento de bits?

RF: Sería re fácil y re barato hacerla solamente en internet, sería mucho más rápida, habría un montón de cosas por las que no tendríamos que preocuparnos, habría toda una rama de personas no involucradas, imprenteros, librerías, distribuidores, papeleros, no habría dinero de por medio...

AP: Sería intrascendente.

RF: No sé si sería intrascendente, nosotros podríamos salir con más frecuencia, todos los meses, y sería menos trabajo, pero... es tanto más linda...

RC: Queremos cumplir el papel. Tal cual, yo también soy fanático del papel.

RF: Hay otro valor puesto ahí. Y también hay un desafío para mí en eso, algo como realista y concreto. Yo creo que es otro nivel de concreción, el papel; su existencia material implica como otra conciencia del trabajo, algo como más social si querés, cualquiera puede tener un blog y poner ahí sin costo ni dependencia sus pensamientos, en una revista en papel hay una idea más comunitaria del trabajo, somos muchos los que ponemos energía en eso y en ese juego para mí hay un desafío muy importante. Ponerse de acuerdo, llegar a concretar un objeto con cuerpo propio.

RC: Por más que internet y lo virtual y la web me parezcan, hoy por hoy, tan necesarios como la luz eléctrica, y son una herramienta fabulosa

como puede ser el teléfono, para mis necesidades de hoy, el papel es irremplazable. Soy consumidor de revistas, de libros. Internet me sirve para otras cosas.

RF: Sí, aparte en esto que yo deseo de que todos la lean, o puedan sentir deseos de leerla, yo creo que a *Plebella* podés encontrarla en el escritorio de un estudiante, o en una biblioteca pero también te la podés llevar al Tigre un día de paseo... y eso por internet...

RC: Lo cierto es que leo en la pantalla por necesidad y leo en papel por placer.

AP: Yo tenía acá otras preguntas. Para ramona: ¿qué falta y qué sobra en *Plebella*?, y para *Plebella*: ¿qué falta y qué sobra en ramona?

RF: Bueno, yo la estuve pensando esta pregunta pero bueno, ramona es un poco una inspiración para *Plebella*, entonces, no sé muy bien qué decir, lo único que se me ocurre es que quizás le falta algo de actualidad, pero no es algo real, porque yo siento igual que la actualidad va y viene en ramona, o que la rodea, no sé, con el remate por ejemplo... al principio era pura actualidad...

RC: Pura actualidad, pero es algo que no podíamos sostener de ninguna manera. Cuando la empiezo a editar, ya no se podía por una cuestión de tiempos de imprenta.

RF: Claro, con una muestra es mucho más difícil, con un libro, es diferente, no importa si la reseña sale un año después porque el libro lo conseguís igual.

RC: Claro, por una muestra, todo llegaba tarde mal.

AP: Se vencía.

RC: Claro, pero se vencía como se vence una leche, que está pasada ya la fecha de consumo,

porque ya no era un anacronismo, era un vencimiento de consumo. Decidimos eso, fue muy pensado, muy discutido. Como decir, bueno: ¿cómo podemos avanzar hacia otras zonas? Es más, te comento: la idea había sido que la actualidad rabiosa estuviera en ramona semanal, en la web, pero muy muy pocos escribieron reseñas para ramona semanal. Todos reclamaban aparecer en papel.

RF: Es verdad, yo no escribí más.

RC: No se pudo sostener.

RF: Igual siempre aparece algo, un debate.

AP: Bueno, pero los medios que ustedes dirigen también tienen el poder de darle vigencia a algo.

RC: Es probable en cierta dimensión.

AP: Y ustedes mismos tienen el poder de darle vigencia, como buenos editores que son, le dan vigencia a algo que un lector quizás no le da vigencia hasta que lo ve en estas revistas.

RC: En ese sentido, sí, veo que *Plebella* tiene un monitoreo muy preciso; indaga frente a lo que está. Ésa es una gran diferencia con la ramona actual.

RF: Sí, a mí algo de esto me preocupa, por suerte la revista es como chica en ese punto, me sobra material, no tengo que editarla todos los meses, pero vivo preocupada por la idea de quedarme sin contenido, de que me falte, es una ficción también, porque en realidad me sobra pero me preguntó acerca de si tendré que “inventar” contenido alguna vez (risas). Sí me interesa la idea de “producir” contenido, tener una inquietud y conversarla y armar un debate, como esto que estamos haciendo, en *Plebella* hicimos debates y conversaciones, la idea de reportaje también va a “producir” contenido o la convocatoria de *El Vivo Retrato*. En

eso sí pienso no sé si en términos de dar vigencia, pero sí como un lugar que intuyo interesante y que a la hora de conversarlo con otros resulta que sí, que es interesante. Otras cosas no, otras ideas fracasan rotundamente.

AP: ¿Alguna vez se plantearon publicar ficción?

RC: En ramona publicamos un poco de ficción... Así como *Plebella* es una revista sobre poesía, ramona es una revista sobre artes visuales. De todas maneras entró la ficción en ramona, de una manera clandestina. Por ejemplo, publicamos tres ficciones sobre Duchamp en Buenos Aires: una escrita por Ana Longoni, otra por Gonzalo Aguilar y otra de Christian Ferrer, que en realidad habían sido preparadas para un video y por iniciativa de Longoni las publicamos. Yo también publiqué textos míos con muchos heterónimos y elementos que eran totalmente ficticios. No como editor, sino antes, como colaborador, y abusé un poco de eso. Hubo críticos que alabaron “la variedad de voces que tiene ramona”, en números que estaban repletos de heterónimos míos (risas). En parte esa inflación de heterónimos fue causa de la ingobernabilidad de la primera ramona.

RF: ¿Qué le falta a *Plebella*?

RC: Esto es un anhelo de lector. Vos dijiste algo que me interesa mucho: “La generación del 2000 por ahí tiene algo más surrealista”. Hay algo que me interesa como lector, no solamente de *Plebella*. Creo intuir -puede ser una intuición totalmente disparatada- que hay una relación muy diferente ahora con respecto al mandato de una tradición. Antes se leía experimentando más el peso respecto de una tradición, y ahora parece existir una flexibilidad con respecto a la tradición en sí. Veo otro uso, otro abuso de la tradición. Entonces, precisamente es surrealista sin querer ser surrealista, sin prestarle ninguna atención a esto. Todo parece suceder por fuera: poesía por fuera de la poesía y que es más poesía porque está por fuera

de una idea de la poesía. Ese estar por fuera de una idea de o estar al margen de una idea de y al mismo tiempo anticipar, con mucha más intensidad.

RF: No, bueno, esto que te digo del surrealismo es solamente algo para darle un nombre, no hay una voluntad de hacer una línea histórica...

RC: Por supuesto: no estamos hablando ni de Bretón ni de Julio Llinás. No hablamos de surrealismo histórico, estamos hablando de, volviéndote a robar el adjetivo, de un *surrealismo desarreglado*.

RF: Sí, yo veo un planteo más de la inconciencia, de lo lúdico, del juego y del sueño, del presente.

RC: Tengo la sensación de que en las artes visuales, hace cuarenta años, sucedió una revolución muy amplia, en la generación de nuevas armas para hacer arte, que todavía están en desarrollo, que para algunos filósofos y teóricos del arte vendrían a ser como un nuevo umbral, para mí es la radicalización de un mismo umbral, que sería lo conceptual, ¿no? Vos fijate que, a partir del segundo lustro de los sesenta, no hay diferencia entre un objeto que puede estar en un museo y otro que puede ser y que no puede ser una obra de arte. Hasta esa fecha, todos sabíamos qué era una obra de arte, sí o sí. O sea, sabíamos que había un formato, había un formateo, había un cuadro, una escultura, había un objeto. No había mucho más (ni mucho menos). En cambio ahora, este mate (señala un mate sobre la mesa) expuesto en un museo puede ser una obra de arte, situación que era impensable en el siglo XIX o a principios del siglo XX, como también en el siglo XIX era impensable que una estatuilla africana fuera arte. A partir de los sesenta se genera una ruptura muy grande, hay muchos artistas que actúan como si cualquier cosa pudiera ser arte. La literatura que precedió a esta revolución

ahora está absorbiendo de una manera muy rara todo esto. Durante mucho tiempo supimos qué era poesía, qué era literatura, reconocíamos el gesto literario por el peso de la tradición sobre las formas de lectura y ahora parece que también esos límites pueden ser imprecisos.

AP: ¿Vos creés que en la literatura o la poesía está sucediendo eso?

RC: Me gustaría creerlo, me gustaría saber qué piensa Romina.

RF: Cuando yo te digo esto de algo más lúdico, quiero decir que me parece que hay una actitud más vital, no hay en los chicos más jóvenes una actitud o un deseo de llegar al museo, ése no es un objetivo, hay algo de "saqué una foto, y con esa foto pasan cosas y es eso, nada más", y en ese punto es más arte-vida que arte-museo, es algo más integrado a la vida, ya no es que para ser artista tenés que consagrarte a eso, o instalarte en el estereotipo del maldito, si no que el arte es como una parte de la vida, y a veces uno es artista, y a veces no, y disfrutar y criticar,...

RC: Posiblemente suceda algo con el tema de la institución, que por fin acontezca una licuefacción de la idea de institución, que casi un siglo después del inicio de las vanguardias suceda eso.

RF: Sí, para mí tiene que ver con algo más relajado, una actitud frente a la vida.

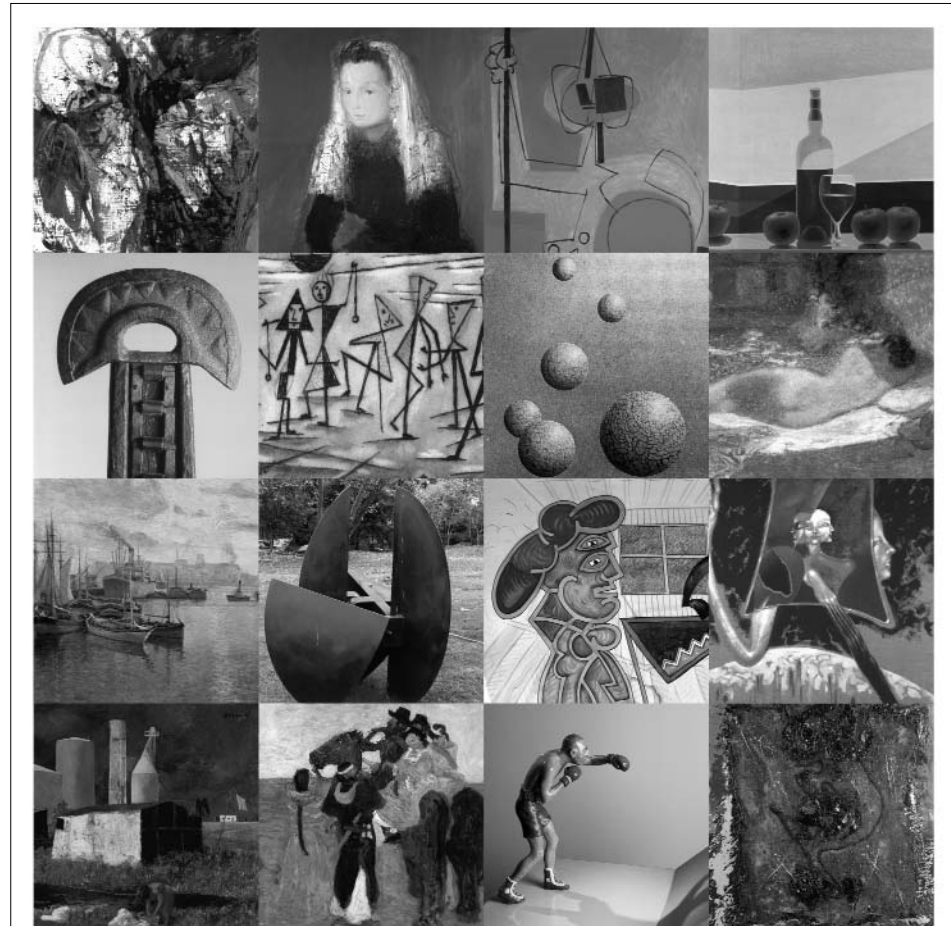
RC: Alguien empezó en algún momento a poner las instituciones en la licuadora. Pero no pasaba nada y quizá ahora, muy de a poco, sí. No desintegración, porque no están desintegradas, pero...

RF: Pero no es malo que haya instituciones, son necesarias.

RC: Me refiero a la *institución poeta*, la *institución artista*, eso es lo que dice Romina y yo festejo. Es algo que está bueno.

RF: Sí, ser artista a veces.

RC: Y muchas veces no; eso también está bueno.



TRBAUWENS

MAMAN
DANIEL MAMAN FINE ART
EL ARTE DE ASESORAR

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

Todo origen es un invento: acerca de la poesía como campo social

La poesía argentina de hoy y sus complejas relaciones

Romina E. Freschi

En lo personal pienso que esta década encara más ostensiblemente la literatura como un campo social, y creo que es porque existe conciencia y evidencia de que hay que crear el campo, reconstruirlo luego de la violencia de las dictaduras y de las crisis económicas, sin hablar de las dudas morales y de corrupción con las que todo el tiempo convivimos. Cuando digo campo social no estoy hablando de “social” en el sentido de “club”, “farándula” o “amiguismo”, nada que ver, sino de social en cuanto a comunidad. Soy una persona quizá muy naif y optimista, pero creo que el arte y la literatura generan lazos comunitarios genuinos, a la vez que proveen a las personas de un tiempo propio para pensar y lograr su individualidad. En general encuentro mucha resistencia a la hora de pensar en esa función “social” de lo literario, por un lado parece muy obvia, pero por otro lado la siento muy olvidada. Claro que es una idea, pero las ideas construyen ideologías e idiosincrasias que mueven a las personas a realizar actos.

1) “Intuyo gradualmente que todo escrito del `viejo siglo XX` se nos hace épico.

Esos `poetas y revolucionarios` me pregunto ahora ¿vivían en constante epicidad? ¿Todos los `revolucionarios` todos? ¿Todo era un bullir? ¿Cómo era eso? ¿Cómo?”. Yea nnoteguy, Gabriel. Escrito de Memoria, *Plebella* #4, Buenos Aires, abril 2005.

Todo origen es un invento. Ese es el origen de toda tradición. Y la palabra tradición es algo que me gustaría marcar. Podemos pensar hoy para la Argentina una tradición poética de la democracia, así de rimbombante como suena, es posible: hay poesía en Argentina.

Ya no ponemos en riesgo nuestra vida por dedicarnos al arte, como ocurrió en los 70, ya no hay que irse a otro país para decir lo que hay que decir, o lo que se desea decir, no hay que olvidar, ni fugarse. La lucha ahora es siempre por una vida mejor. La “constante epicidad” (1) tampoco es obligatoria. Eso es una conquista social, para todas las artes, no sólo para la poesía, y fundamentalmente para la gente, la sociedad, la vida, etcétera.

Claro que implica algunas renunciaciones: renunciar al malditismo, a la rebeldía total, al “compromiso”, y reemplazarlos por otra conciencia de la crítica, de la denuncia, de la propia diversión, del goce, del pensamiento,

por una nueva definición de compromiso, menos épica quizá, enfrentada a cuestiones más pedestres, menos gloriosas pero más asequibles, más actual también. Esto no significa que no hay problemas, ni que las cosas son fáciles, ni que de ahora en adelante hay que pensar en el olvido y el perdón, nada más lejano a lo que quiero decir. Sí creo que hay que permitirse el cambio, observar el cambio, asimilarlo, masticarlo y renunciar a aquello que suena ya arcaico, repetido, cansador. En fin, cambiar la cabeza, estar menos paranoico. ¿En serio todo es corrupto en Argentina? ¿En serio no es posible dedicarse al arte en Argentina? ¿No será que el arte se está convirtiendo cada vez para más personas en una forma de expresar las cosas y hacer que cambien?

¿Qué es lo último en poesía? La poesía de los 90. Para mí, decir poesía de los 90 es hablar de una época, de un determinado tiempo, de una generación si se quiere, pero siempre de algo temporal. Se empezó a hablar de poesía de los 90 a fines de los 90. A principios de esa década no. Hasta hay quienes hablan de dos poesías de los 90, una de principios y otra de finales. La bibliografía sobre el tema es variada y aquí incluyo algunas fuentes que me interesan particularmente (2). La poesía de los 90 es a veces una generación de escritores, otras una serie de características compartidas por la poesía de algunos (más o menos según quién realice la nómina), otras un círculo elitista cada vez más cerrado de poetas, editoriales, grupos y críticos que inventan un recorte para hablar. Se discute cuándo empezó, o si alguna vez terminará, o, más realísticamente, si estamos en una transición, larga, cada vez más larga... Pero, ¿hace falta cambiar de poesía todas las décadas? ¿Será como la moda? ¿Llegó la posmodernidad a la poesía alguna vez? ¿Pensar la poesía en cada década nos da una sensación de historicidad? Bueno, a mí me la da, por eso pienso en Poesía de los 90 como una cuestión temporal, un corte arbitrario de una duración, como los 80, o los 2000.

2) Freidemberg, Daniel. Prólogo a *Poesía en la firsura*, Del Dock, 1995.

Prieto, Martín y García Helder, Daniel. Boceto nro. 2 para un... de la poesía argentina actual, *Punto de Vista*, 1998.

Bustos, Emiliano. *Generación poética del 90, una aproximación*, *Hablar de Poesía* 3, año II, junio de 2000.

Kamenzain, Tamara. *Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, leer sin libro: la poesía argentina de los 90*. *Plebella* #1, abril de 2004.

Macció, Karina. *I hear voices and poetry is all around*. *Plebella* #1, abril de 2004.

Freidemberg, Daniel. *Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, y notas de las notas*. *Plebella* #5, agosto de 2005.

La Performance como metáfora del campo

Una de las características que se repite al hablar de los 90 es la cercanía con la narrativa y la cercanía del “yo” lírico con la noción de personaje. Esta noción de personaje se desarrolla cada vez con mayor claridad, como una noción más dramática o teatral que narrativa, y puede ser vista en los 2000 como un gesto performático.

Esto sucede por ejemplo cuando el personaje trasciende el poema y se instala en el ámbito público, en el campo intelectual, en la vida pública del escritor y hace continuar lo literario como mito en la escena vital. Son un claro ejemplo de esto los seudónimos y los heterónimos. Hay varios escritores que actualmente recurren al seudónimo y a los heterónimos para encarar distintos aspectos de su creatividad, doy como ejemplo tres que considero bien claros y cercanos: Washington Cucurto (Humberto Anachuri), Na Kar Elliff-ce (Kar El, Nak Adi) y Gabriela Bejerman (Gavy Vex o Gavriela Bexerman, o DJ Olga, etc.). Son personajes de carne y hueso, que adoptan una “pose” de escritor, una “pose” de identidad, varias “poses” públicas, en fin, aceptan que posar es una parte de ser, y juegan, dejando entrever el juego, y la posibilidad del cambio. No sé si comparables entre sí a la hora de pensar el sentido o la dinámica de cada uno de sus actos y performances, pero ellos, al igual que otros personajes con seudónimo, instalan con su gesto un nivel más de invención en el campo, un nivel de literatura, de mito, y lo hacen como una creación literaria más.

3) Kar El, Un Adiós a todo eso, *Plebella* #2, agosto de 2004. En ese mismo número aparece un ensayo de Anahí Mallol, “De la pobreza una estética” en el que existe el impulso de leer lo performático en clave de “resistencia”. Un intento anterior es el de Mario Ortiz, Hacia el fondo del escenario, *Vox Virtual* 11/12, julio de 2002, en el que se manifiesta un genuino intento de leer, contradicho por cierta sorpresa a la vez que cautela ideológica. El artículo de Ná-Kar Elliff-ce sobre la performance que aquí se reproduce corresponde al año 2003.

Como dice Na kar: “Se trata de mistificar mejor para favorecer toda una ópera de gestos exuberantes, de alta potencia metamórfica, y sobrealinearse a una fuerza creadora que exige más ilusión para introducir verdades más salvajes” (3)

El heterónimo como máscara instala un teatro en el sistema literario y en la vida social (el teatro de la vida). El caso más famoso es el de Fernando Pessoa quien, a falta de interlocutores en la literatura portuguesa, decide él mismo crearlos, y con ello, delinear un sistema literario entero. El heterónimo entonces puede ser la firma de una escritura de los actos, una poesía de los actos, actual, si se quiere, en cuanto a que lo actual puede pensarse como aquello que deriva de los actos, de las acciones devenidas en gestos, luego de la performance, luego de la firma en el mingitorio.

Que esta performance en el ámbito literario pueda traducirse como metáfora de la performance ciudadana no me parece un problema de dudosas consecuencias, todo lo contrario, el acto puro nos pone frente a la encrucijada o la oportunidad de elegir y construir sentido.

Entonces hoy, libros que no son libros, nombres que no son reales, personajes públicos convertidos en personajes literarios, librerías que son

además galerías, poemas que parecen relatos o monólogos teatrales, escuelas que no parecen escuelas, críticas que parecen literatura. Pizcas de sal para un sistema literario que luego de los 70 tuvo que empezar desde cero, derruido, agotado, desilusionado. Reformulaciones, reinversiones. El resultado es que hay libros, autores, espacios, redes, vida.

La poesía de los '90 y su crítica más persistente no se hace cargo de la performance, si bien es algo que se intensifica en los 90. Y sin embargo, más allá del ejemplo radical de estos tres poetas y sus heterónimos o nombres artísticos (no nos escandalicemos, hasta Alejandra Pizarnik decidió que no iba a pasar a la posteridad con el nombre de Flora), los poetas de entonces y de hoy son sobre todo, creadores de escena literaria, actores, trabajadores de la poesía. Emprenden, realizan, producen, gestionan, critican, actúan.

Los 2000 hacen conciente ese hacer. Si hasta hace poco se ponía la vista en Buenos Aires, ahora los focos de reconstrucción del sistema literario aparecen y se continúan en distintos lugares del país y tratan de seguir armando red, proyectos como la Cooperativa Editora El Calamar (Bahía Blanca), Junco y Capulí ediciones, la revista *Riel* (Rosario), Editorial Limón (Neuquén), los grupos *La Creciente*, *Diálogo Beat*, *Pan Comido* (Córdoba), *La casa roza* (Santa Fe), entre otros que no llego a conocer. (4)

Y en Buenos Aires mismo, una serie de emprendimientos y proyectos pos 90 continúan apostando por llegar la posibilidad del arte en Argentina hasta un lugar más vital, más digno, más cotidiano. Ejemplos hay innumerables, desde *Eloísa Cartonera* hasta la *Estación Alógena*, pasando por *Plebella* y siguiendo por editoriales como *Gog y Magog*, *Voy a salir*, *Crudo*, *Zorra*, *Golosina*, revistas, hojas de poesía y fanzines como *Ésa*, *Color Pastel*, *Pistilo*, *Billa*, ciclos como *Cuerpo Extraño*, *Logia*, y varios otros proyectos circunstanciales que evaden el registro en busca de la espontaneidad y el suceso puro y total de lo efímero. Así hasta el *blog*.

Algo que tampoco es nuevo pero que encuentra consolidación mayor en los 2000 es el resurgimiento de un ímpetu comercial y profesional que reconstruya un posible mercado editorial en la Argentina. Con la venta sistemática y masiva de editoriales y librerías que dio su embestida final en los 90, recién ahora en el 2005 se llega a vislumbrar un abanico de ofertas editoriales vacilantes pero más o menos estables que dan importancia al trabajo nacional como lo son las editoriales Adriana Hidalgo, Paradiso, El Cuenco de Plata, Interzona, muchas de éstas muy recientes y que incorporan en sus catálogos a poetas de los 80 e incluso a algunos de los 90. En este segmento existen los contratos, la distribución a nivel profesional y una serie de garantías para los escritores que en los 90 se daban por perdidas e inexistentes para la poesía. (5)

La amplitud del campo permite pensar en cierta masividad y hay quienes

4) “pensar a la literatura como eso, un trabajo que se hace entre muchos, porque así como hay uno que escribe y otro (o el mismo) que lo edita, hay uno que imprime, uno que distribuye, uno que lee, comenta, recomienda, hace una devolución al que escribió, y así” dice Marina Yuzszuk al hablar de la Cooperativa Editora El Calamar de Bahía Blanca. Luciano Lamberti desde Córdoba, describe el campo como “la creación de un territorio de estéticas, disciplinas y apuestas disímiles, es una buena muestra de una literatura y un campo cultural que, a pesar de las dificultades, siguen vivos”, a publicarse en *Plebella* #6, diciembre de 2005.

5) Claro que no todo son rosas, y la posibilidad es también de la cotedad, el desorden, los errores, las burocracias en la formación de este campo, en la dinámica de estos “enjambres” como podría catalogarlos Justina Sauce (JS), personaje de la novela de Julia Sarachu (JS) *Cuatro ojos ven más que dos* (*Gog y Magog*, 2004), personaje que elige la performance como modo de crítica. Como en la película de Woody Allen, *Deconstructing Harry*, JS y sus lectores se enfrentan al desafío del carácter

performático, literario y mítico de la autobiografía.

dirán que la masividad del arte no es un mérito. Opinión que comparto pero con muchos peros. Creo que es importante que los artistas defendamos la diversidad dentro de esa masividad -que es muy, muy relativa, por otro lado- que no dejemos que las formas se instalen como universales. El arte puede ser universal, pero también puede ser solo una palabra. Me interesa que el arte forme parte de la vida ciudadana, porque de esa manera nos reconocemos el derecho a la individualidad dentro de la vida social.

Luego de eso, hoy, el arte parte de la vida

Una propuesta inconclusa de Néstor Perlongher era rastrear cómo se integró el surrealismo en la literatura argentina. La propuesta de fusión arte/vida de las vanguardias siempre está ahí, como la utopía a llegar o refutar.

Creo que la poesía argentina se está haciendo cada vez más "actual", en el sentido en el que son los actos del presente y no la tradición literaria la fuente de inspiración de los poetas. Esto ya se habló con respecto a la poesía de los 90, pero quizá no queda claro que aquello que estaba cambiando no era una falta de lectura, sino un cambio en el modo de leer. Leer otras cosas, leer de otra manera, leer con relaciones que no impliquen necesariamente una jerarquía, línea histórica, reconocimiento, valoración, sino leer espontáneamente, leer siempre desde cero y sin fórmulas, leer los actos, aquello que justamente forma parte de la vida. Leer como pensar, no sólo para escribir mejor y ser el poeta consagrado en su biblioteca de cristal o el revolucionario en el exilio, eso ya no, o no todo el tiempo. O no como única opción. Leer para vivir mejor, que eso se convierta en tradición. Eso puede traducirse en un *slogan* de autoayuda neurótico o en un sacar la cabeza del escondite y mirar. Probablemente ésta sea una imagen mucho menos ideal, romántica y utópica de la relación del arte con la vida, pero tampoco la idealización de una vida en constante celo, frenesí y desarreglo de los sentidos, me parece sostenible. La decisión ideológica sigue siendo del lector y dentro de la categoría lector no sólo está el supuesto y amorfo "público" sino el autor mismo, el editor, el crítico y el ciudadano. (6)

6) "...se puede elegir de un modo imperturbable, se trata de una elección presente que no comporta un vaticinio sobre el futuro. Nuestra visión crítica del fenómeno moderno de las vanguardias es lo que puede llamarse espíritu posmoderno", dice Roberto Echavarrén en la entrevista publicada en *Plembella* #4.

En la poesía argentina de hoy creo que hay varias interpretaciones de esa relación puestas en juego. Así, se puede leer una Buenos Aires invadida por el turismo, extranjerizada, diciendo la palabra Anorak (Florencia Fragasso), leer una novela que transcurre en el Uritorco y que viene -literalmente- empaquetada en una caja de remedios y que no se vende, y andá a saber si la encontrás (Diego de Lucía), recuperar el tiempo perdido en una etiqueta de mermelada (Lucía Bianco), o escuchar la voz de Alejandra Pizarnik desde la ultratumba, leyendo poemas de Arturo Carrera, en una edición con páginas negras que viene con un CD, y en la que hay una foto de Alejandra, medio desnuda y sosteniendo un paraguas, junto a un Arturo Carrera abrigado hasta la nariz. Son opciones que conviven.

Recados

de Gabriela Mistral a Victoria Ocampo

Te digo adiós y aquí te dejo,
como te hallé, sentada en dunas.
Te encargo tierras de la América,
¡a ti tan ceiba y tan flamenco,
y tan andina y tan fluvial
y tan cascada cegadora
y tan relámpago de la Pampa!
Guarda libre a tu Argentina.

cathy**alday**
maría**causa**
nora**correas**
danilo**danziger**
sebastián**egaña**
roberto**elía**
equipo**turístico**
ismael**frigerio**
matilde**huidobro**
alicia**larrain**
juan**lecuona**
ana**lizaso**
mónica**maiocchi**
matilde**marín**
ximena**mandiola**
zulema**maza**
eduardo**médici**
lorenzo**moya**
teresa**ortúzar**
claudia**peña**
eduardo**stupía**

10 de noviembre al 8 de diciembre 2005

aniversario
25! CENTRO
CULTURAL
RECOLETA

Centro Cultural Recoleta | Sala 4

Junín 1930 | Buenos Aires | Tel 4803 1044 | www.centroculturalrecoleta.org

La leyenda del bosque justicialista: la estética de la ideología y otros trabajos de Daniel Santoro

Ver y leer dan al contenido y a la importancia de lo experimentado la articulación del fundamento

Daniel Muxica

I

Si uno pudiera imaginar a un aviador de la Primera Guerra como *the red baron*, o mejor de la Segunda, lanzado en picada sobre un objetivo, podría convenir que Daniel Santoro, rodeado de relojes, altímetros, brújula y una veleta -que bien podría ser el perfil plano de Evita con su clásico rodete, por respeto a la iconografía peronista-, con antiparras, en camisa hindú, sobrevuela la Ciudad de los Niños del Parque Pereyra Iraola, en un juego o una performance en la que el aeromodelismo, es decir la tecnología a escala, agrega a la sumatoria de su experiencia *Pulki*, las fases de una experiencia revisionista (revisionismo: palabra a la que sólo parecen adscribir los historiadores) de una Argentina, vuelta centro de conciencia para sus habitantes, que se legitimaba ante un mundo lleno de doctrinas revolucionarias, guerras santas, en el que la inspiración eran sólo los intereses de las clases altas o las necesidades de las clases bajas.

El campo visual del público desplegado por el movimiento de la flecha (*pulki* en quechua) abarca al menos tres o cuatro generaciones de niños: las últimas formadas por los actuales, de zapatillas ultramodernas y sin guardapolvos almidonados, acompañados de sus maestras/os y ministerios que lejos de cualquier método activo de enseñanza, rompieron el enciclopedismo sin reponer nada a cambio, que poco transmiten de la vera historia del país o como historió el meatro Oski “la vera historia de las indias”. Las otras (generaciones de infantes), las que por una cuestión biológica pueden retrotraer a una época en la que el avance de clases populares, daba conciencia de dignidad al trabajador, irrumpiendo en la historia de una Argentina en la que coadyuvaron el nacimiento de la burguesía nacional con la expansión y el crecimiento de la industria liviana.

Seguramente el avión llevaría -esto lo digo anticipándome al despegue oficial- alguna inscripción en ideogramas chinos y como en la vieja historieta de Arsenio Lupín (versión castellanizada del *looping*) hace una serie de acrobacias aéreas, mientras escribe o dibuja (no con balas, ya que se trata de un avión actualmente desmilitarizado), un accésit de pensamiento (¿nacional?) que colinda con lo inexplorado. El *Pulki* se ha vuelto ícono en el imaginario de esa Argentina/Atlántida pujante en que el humo blanco de los aviones publicitaban a cielo abierto las bondades del progreso con epístolas justicialistas. Las metáforas de ese evangelio se encuentran en toda la iconografía que Santoro desarrolló en *La leyenda del bosque justicialista* hasta su libro de autor *El manual del niño peronista*.

Si uno reconstruyera un camino semántico de las mismas, las podría resumir en la pulsión incesante de sus trazos, que arrastra desde la densidad blanco y negro de sus *arcanos* porteños donde según sus propias palabras actúan como “la mosca mítica del café anida en las capas profundas de la conciencia sujetando los recuerdos dejando secuelas de desapego al presente”, prolegómeno que uno podría rastrear en la ensayística de un pensador americanista como Rodolfo Günter Kusch en su libro *Indios porteños y dioses* o sus dibujos de esa misma serie titulados *La noche del rosedal en el jardín de los compañeros*. Y *El fauno de parque Lezama en el jardín de los compañeros*, donde no se trata de la noche con los amigos entrando ingenuamente en la naturaleza o en los mitos o la racionalidad del existencialismo, sino en la noche con los compañeros, invadidos o cooptados por la naturaleza y la mística que, paradójicamente, preservan la ideología como materia de encantamiento y salvación. Todo una elipsis si uno de pone a pensar en una noche

de caminata, sin dinero en el bolsillo, cargado de utopías demasiado pesadas, que la inexperiencia de la juventud no podía soportar. Sus trabajos de esta época no son justamente los de la “gracia poética” que uno puede hallar en la leyenda del bosque, sino la obsesión por trabajar minuciosamente la carnalidad, o mejor dicho lo descarnado de una filosofía existencialista que generaba un humanismo escéptico y que guarda remembranzas de la vida del café, en la que el gril se resume a un vaso de moscato frente al que el parroquiano poco se pregunta sobre su condición. La fuerza poética de sus arcanos porteños conjugó el compañerismo con los movimientos plásticos, literarios y políticos que conmovieron la época.

En la antigüedad no había diferencia entre el poeta y el místico. Dentro de mi concepción heideggeriana, poesía no es sólo aquello que recorre el planeta como literatura. Por tanto poesía también es la construcción plástica que despliega el mundo en la que Santoro aplica su experiencia demiúrgica sobre luces y sombras que definen su forma, su *estar ahí*.

Su humanismo escéptico tan particular, que reúne a casi todos los hombres de las grandes urbes, Daniel Santoro muestra una particular concepción de la mística del porteño, como Pedro Gaeta entre otros, pero con trazos gruesos, fuertes, que siguen una psicología de novela negra con personajes más dignos de Poe que del clásico policial; una psicología que fija la mimesis de personajes reunidos en la mesa con dos cabezas y un solo cuerpo, mostrando la soledad del parroquiano que en algunos casos, se habla a sí mismo Daniel no hace exponencial la virilidad ni la marginalidad del tango, sino que plantea una sexualidad viril más ligada a concepciones universales. No habría inconveniente de ver en la sensualidad de sus dibujos particularidades de la cultura oriental. A fuerza de la noche, aquella de los himnos de Novalis, Santoro regatea la mañana y es insomnio en la corriente de una ciudad donde la bestia nos mira con mansedumbre para empezar su retroceso.

Recordé unos versos de Olga Orozco:

“Hay tanta sombra aquí por tan escasos días
tantas caras borradas por los harapos de la dicha”.

II. Breves

Conocí a Santoro en un encuentro sobre cultura organizado en la Confederación General de Trabajo (CGT) con artistas de distintas disciplinas

donde si mal no recuerdo, como corolario se montó una exposición de diversos artistas plásticos. Cuando se dividieron los grupos de discusión, nos tocó compartir una conversación político cultural que, como en casi todos estos casos, no arribó a nada. Como decía el general: “Si desean que algo no arribe a nada, formen una comisión”. No es que fuéramos nosotros particularmente inteligentes, pero se daba por descontado que las conclusiones serían echadas por la borda, como sucede en general con la burocracia no sólo sindical, sino también con la burocracia estatal.

Esto que pertenece al campo de las anécdotas, terminó reuniéndonos para -como dice otro de los versos de la Orozco- “ponernos a hervir/ lo mismo que en los cuentos de la vieja hechicera”. A partir de esa época en adelante, al menos para mi escasa información sobre su hacer, abandonó los trabajos pequeños y se dedicó a trabajar sobre dimensiones grandes. La pintura comenzó a difundirse y cobrar un valor de presencia, aunque creo que en el fondo, conociéndolo, Daniel ha sabido burlar el modelo en la leyenda.

La ciudad a escala que vi montada en su exposición de la Recoleta (1999), obsesivamente hecha con los habitantes dentro de las casas, las señalizaciones y con el desarrollo de un marco de factibilidad, con el autor convenciéndome que era una ciudad pensada como tal y que podía construirse en la realidad, mi pensamiento campesino se resintió, ubicándolo entre la utopía y la mitomanía del niño que armaba un mundo a su medida. Poco me importó ya que lo seguía queriendo igual. Pero para asombro de mi terquedad, la pirámide de nieve de las impresiones racionales se derritió y me quedé perplejo ante un cuadro titulado *El ángel caído* del que deseo hablar especialmente.

III. Leer una pintura

Dos señores gordos, que dejan caer su peso uno sobre otro, como si estuvieran agotados, llevan en sus espaldas alas demasiado pequeñas como para levantar vuelo. Un fallo en la aerodinamia de Dios. La imagen puede identificarse también con la de dos boxeadores o luchadores que tiran su cuerpo sobre su rival para descansar su propio cuerpo y desmoronar el adversario. Centrados en la tela, están sostenidos como parte de un triángulo isósceles y guardan, paradójicamente, como un acto de simultaneidad y no de relativismo, una concepción de equilibrio. Casi la misma que cualquiera de nosotros podría tener frente a un espejo y

permitirnos decir: a imagen y semejanza. Pero el tratamiento de Daniel a su obra no guarda las proporciones simétricas que exigiría el espejo, ni siquiera las proporciones de los cuerpos que muestran la falla humana ante la infalibilidad del creador. Daniel, sobre un bordó oscuro muestra mucho más el agotamiento de una posible puja. No podemos tildarlos ni de amigos ni de enemigos, no saben si luchan o se apoyan solidariamente. Cuando el punto de la caída es el más bajo hasta los más acérrimos enemigos tienden a relativizar la actitud del adversario y hermanarse de alguna manera con su dolor. Digámoslo así, el dolor iguala los procesos de los justos y los pecadores y el autor de sus vidas, es aquel que nos responde desde la misma soberbia que uno encuentra en muchos artífices que entienden el arte como un escalón del paraíso. Más sombras que luces acentúan en el cuadro el gesto dramático que no es tan grave en los personajes (a uno no se le ve la cara) como la ausencia de quien anuncia ser quien es y firma con una suerte de seudónimo religioso que recogen los testamentos.

La poesía mística en los trabajos de Daniel es casi permanente pero no necesariamente es testamentaria. Dioses verdaderos, ídolos o simples personajes de la metafísica del café-bar se anclan como personajes de su condición terrenal. Los ángeles seguramente seguirán en esa pared, o mejor dicho en esa tela, sin poder levantar vuelo, circunscriptos en el rectangularmente del cuadro, rodeado por la frase en hebreo *Soy el que soy* en su parte superior y *Jhave* en ambos costados como si se tratara de la firma del autor.

Santo Tomás admite las técnicas del éxtasis, aunque no sé si hace la misma discriminación con las técnicas de la humillación. Pero aún más se palma en esta pintura la eficacia del discurso agustiniano: ¿Cuál sería, el comportamiento auténtico en el nexo de la vida en el mundo compartido, en el experimentar, en el ser alabado? La *vituperatio* (el desprecio) atenta contra mi alegría, ya no estoy seguro de mí y me entrego inerte al mundo compartido. Digámoslo así, estos dos ángeles o este ángel doble, apela al mundo kantiano para que se tome su condición como una cuestión natural antes que como una razón moral o social. La unión o la disociación de estas dos fuerzas (bien-mal / Eros- Thánatos) intervienen de manera perturbadora en esos dos gigantes de pequeñas alas proponiendo una demora, un descanso antes del juicio hasta que puedan ser por fin el nombre y lo nombrado.

Creo que me excedí en la cuestión religiosa de la cultura judeo-cristiana,

ya que si uno se guiara por las imperfecciones estéticas y los defectos anatómicos de esos o ese ser desnudo, se vería obligado a reconocer que estamos frente a un presente que se consume y que no cesa. (¿Un juego prometeico?). El linaje del ángel está en la luz que resuelve de manera excelente, aunque sin sutilezas, los colores de el/los personajes y que lo/s que centra en la escena en ese agotado equilibrio con que el hombre enfrenta la vida y espera el devenir de su abatimiento en pleno vuelo.

Es una tela demasiado morosa como para que la religión la acepte en su seno. Ellos se lo pierden. Ninguna rigidez hay en esos cuerpos exhaustos carentes de líneas rectas. No hay en esta obra sentidos arcaicos o protoalfabéticos, su lenguaje es común a nuestra cultura, pero antiguo si se lo piensa desde la desacralización de las sociedades modernas. Santoro, plasmó de manera maravillosa aquello que Hugo Mujica (poeta y sacerdote) dice en un verso de un extenso poema titulado *Juan de la Cruz, la nada: fuente y metáfora*: "...Dios es para la mística el desconocimiento de dios, no el dios desconocido".

Hay una empatía personal entre los trabajos, los arcanos míticos, la historicidad de una sociedad que busca sus propios parámetros dentro del acervo (saco la palabra nacional para no causar escozor entre mis amigos liberales) y las resultantes místicas de sentir y razonar la pintura de Santoro, su ángel caído y mi último texto poético publicado, que sin ingenuidad pero con humildad agrego para cerrar la concepción dialéctica que me permite leer este cuadro marcado por la disyuntiva ética entre el ser y no.

(...)

“estará de duelo
añorando una mañana x
mientras la imaginación ataca su naturaleza
y dirige violentos reproches al ausente

será usted su propio ghetto
y no hay sótano más oscuro
más húmedo
más minucioso
más ninguna parte
que lo que cada uno dijo”.

Liberar de la especialidad

Nueve cuestiones sobre poesía-performance (1)

Ná-Kar Elliff-ce

1) Texto leído en la mesa "Poesía y Performance" convocada por Tamara Kamenszain en el Centro Cultural Ricardo Rojas, invierno de 2003, en la que leyeron además Roberto Echavarrren, Rafael Cippolini, Adrián Cangí, Gabriela Bejerman y Beby Pereyra Gez

Este borrador trata la invención *poesía-performance* desde la perspectiva de los eventos en que participé, a veces con Gaby y Roberto, invitados también a esta mesa, de manera que es una entrada más bien empírica a partir de 9 cuestiones en relación al entorno local en el que actúan, es decir: Buenos Aires en estos años, y probablemente no mucho más allá. Radio actual pero también extrarradio, que suena por una diagonal tan situada como desubicada. De manera que cada vez que escribo: la performance, lo mismo podría escribir: hubo una vez una performance, Buenos Aires, 1999...

1. La aparición en público

El poeta-performer, a diferencia del poeta que lee sus poemas en una mesa de lectura, se expone al espectáculo deliberadamente. No cualquier espectáculo, no según la mercadotecnia, tampoco según el actor profesional o guionado, sino espectáculo que se articula por dos motores: *autoridad* para burlarse de sí y de sus contemporáneos, más la *voluptuosidad* que procura esa puesta en escena, en total prescindencia de género definido o identidad entre pares que mantener a salvo. Exponerse al espectáculo vincula al impulso de hacer actuar una declaración, más ininteligible que programática, si bien asimilable a través de la piel atmosférica que se evapora durante el acto. "El espectáculo es una etapa del impulso hacia fuera": dirá Klossowski, por eso lo orbita el éxtasis, la fascinación.

En lo que respecta a la actuación particular del performer, no se trata del histrionismo de quién representa sino de quién experimenta siguiendo una línea tan voluptuosa como abruptamente sobria. El poeta-performer es actor en un sentido difuso: es una *criatura* que se autofunda a cada paso, siempre más cerca del abandono que del cumplimiento, por lo cual roza, a cada instante, una traición inminente a través de la cual accede a su propio entierro, en vivo, para transmigrar a otras fibras simultáneas del experimento. Ese abandono es en realidad una vivacidad de otra naturaleza que permite horadar la fijación de los signos, liberando los cambios de tono y posición por lo que atraviesa, en tiempo real, mirando el *principio de realidad* del sistema cerrado que viene a agujerear. En este caso el sistema de la lectura de poesía, sus modos de aparición en público, pero incluso sus modos de circulación y producción. Que la performance abra un sistema "x" a una exterioridad no es nuevo:

una de sus características fundamentales consiste en *liberar de la especialidad* (tal como la función de la filosofía en Whitehead o de la pop-filosofía rizonauta): atravesar márgenes y umbrales cuyas transfiguraciones sean la usina de unos *fuera de campo* sucesivos, campo con el que el performatista habrá de coincidir en algún momento, sobre el escenario. Momento culminante de la coincidencia del *caso fortuito* (el performer) con la *idea súbita* (el *gexto*), momento de la mutación expuesta a la mirada pública como espectáculo no-ternable.

2. La foto 4 x 4

Operación de recorte de noticiero o identikit, con la cual coincide la figura del poeta que lee. Eliminación del resto del cuerpo por rostrificación y separación, selección que la performance elude y que el comunicador o el profesor, al asumir su *medio* como *medio de comunicación de consignas*, acciona y padece según una inercia propia de lo institucional. Algo distinto ocurre en la *poesía-performance* cuando se pasa del *medio de comunicación* al *medio de transporte*: se convocan medios para emitir *corporeidades* (*invocar divinidades*, diría Perlongher, ya que las corporeidades no coinciden con el cuerpo ni con subjetividad alguna). Aquí las divinidades se invocan contra el *recorte científico* y a favor del *fragmento tribal*, "tribalista" (Arnaldo Antunes).

De todos modos que aparezca un cuerpo en su totalidad, de pie o acostado, o en las poses más bizarras y dramáticamente estridentes, no es garantía de su activación, más bien lo contrario. Sobre todo porque en la performance no hay valor per se sino por los acoplamientos heterogéneos que consolida, más allá de cualquier sobre-saturación corporante. El cuerpo o más bien la *corporeidad*, puede aparecer por la voz o por el par *voz-música*. Al contrario se lo puede borrar por completo si se lo sobresignifica hasta el melodrama, como ocurrió con ciertas inflaciones neo-expresionistas, unos veinte años atrás, dentro del adiestramiento actoral, de donde se confunde la performance con la liberación de una emotividad personal sobre-significada, de "manicomio".

Un ejemplo de cómo hacer variar el recorte y la función de manera autobjetiva (dejando a un lado las subjetivaciones esquizoides), y de cómo hacer aparecer el fragmento esquizante a cambio del identikit psicótico, es una experiencia casi fundacional de Marinetti, 1915, a través de su obra *Pies*, en donde aparecen sólo las caderas, piernas y pies de los

intérpretes, acefalizando por completo el cuerpo (nos recuerda la posterior experiencia del Bataille de *Acephale*), proponiendo un recorte directamente inverso al de una mesa de lectura o de medios, y reverso también de cualquier teatralización compulsiva, generadora del público-rehén. Y sobre todo plena inversión del sintagma comunicacional cotidiano, que entre nosotros se autoconvoca ejemplarmente a través de la archi-rostridad de un Santo Biasatti, cuya consigna de medianoche noticiaria dice: “En resumen: esto es lo importante”, y sabemos que se refiere a su cabeza, a la cefalización de su 4 x 4.

3. La improvisación

Es el aspecto netamente cualitativo de la performance, que hace a su reserva de imprevisibilidad. Por un lado engancha, por prepotencia de azar, a un cuerpo histórico concreto, y por el otro a un presente descentrado que trans-historiza cualquier Cronos. En este sentido uno nunca sabe muy bien a qué viene (por lo general el performer tampoco). El clásico ejemplo que define lo cualitativo como factor de azar y función de borde, frente a lo cuantitativo como lo calculable a-priori, es el que nos dice que podemos saber a qué temperatura hierve el agua pero no dónde va a aparecer la primera burbuja. La performance cumple esa función desde la perspectiva de la improvisación. No hay guión que estipule dónde o cuándo va a aparecer el gesto que libere el acontecimiento, el inicio de toda una serie fortuita de desencadenamientos que precipiten la función de contagio. La improvisación pone en juego el tiempo de lo cualitativo, aquel en el que caben toda clase de alteraciones no previstas: tiempo que ante todo difiere de sí mismo. La improvisación tiene una manera de ser en el tiempo que lo revela sólo en el proceso de sus transformaciones, por lo cual también la improvisación, si va a la altura de su pire, difiere de sí continuamente. En este sentido el jazz y el blues fueron, salvo magistrales excepciones, los contraejemplos de la improvisación. El contrapunto más a mano para nosotros es el *space-rock* vernáculo de Reynolds, cuyas improvisaciones vibran en línea directa con el *krautrock* alemán de los 70 o con la *Solar Orchestra* de Sun Ra, en donde ya no hay turnos ni escalas ni acuerdos previos, y se ejecutan instrumentos de cualquier procedencia y calidad, desde un teclado de juguete hasta un celestín. Los músicos de Reynolds son performatas *tal cual* y como tales liberadores de la improvisación de toda su estafa jazzístico-blusera. El poeta-performer produce esa misma liberación para el campo gravitacional de la poesía, la música y la actuación, volatilizándolas y coagulándolas en un *cuerpo a-través* que no es virtuoso ni espera. En cuanto al segundo aspecto, referido al enganche de las alteraciones cualitativas con su cuerpo histórico, viene bien la noción de performance de Roberto Echavarren, relacionándola, como un avatar vivaz del *arte andrógino*, a las escamaciones dionisiacas que infligió en los cuerpos la contracultura del *hippy-trip* iniciático, del todo inicial (65-68) en tanto *body politics*, y luego y bajo modos diversos, en el despunte *punk* de fines

de los 70 y el *glam* androide inmediatamente posterior, permeando un campo estilopático en cruce con un cuerpo histórico particular. Campo de intervenciones familiares, sociales, públicas, que no hubiera gravitado si hubiera dependido de la acción de unos artistas atomizados del Arte Performativo, ya que la performance y el arte andrógino, frentes dionisiacos, se constituyen en base a sociedades de androides, de unos meticulosos desertores de lo institucional, acaso en el estricto sentido del *drop out* del primer Timothy Leary. Es justo en el campo de esa improvisación más dilatada, menos referida a unas ejecuciones estrictas (criaturas de caverna o de fábrica antes que profesionales), que la performance se vincula a una entrega calcinatoria a su cuerpo histórico, confundiendo a sus corrientes y extrayendo aquí-allá un estribillo, una pieza de máquina, nuevas formas de individuación y colectivización. De donde habría que diferenciar dos carteles: *Arte Performativo* y *Performance*, si pensamos hasta qué punto ésta es inseparable de un contacto y contagio social concreto, que inviste el socius siguiendo la línea voluptuosa de las improvisaciones que van de la ciudad al desierto y de allí a las estrellas (Ziggy Stardust). El límite último de la performance parece ser directamente cosmológico, ya que ese *desmarque* es el cardinal que tira de ella desde cualquier calle, sala o garage. Eso fue el Mayo del 68 para los “anarcodeseantes”, un desencadenamiento performato con chances de subplantar la producción social por una *producción de producción* artística, sin canon ni *patterns*. La performance es inseparable de la fiesta en su sentido más vasto, revolucionario (del que hoy nos retraemos), pero también de la fiesta en un sentido provisorio y fragmentado, vinculado a minorías activadoras, con otra clase de potencial liberador, en una escala local o global-molecular que no confluyen en órgano ni manifiesto.

Volviendo a precisar desde un borde menos hiperbólico, habría dos cuestiones que ayudarían a caracterizar la improvisación en cuanto a sus efectos inmediatos durante su acción. La primera es que su desarrollo en tiempo real, somete y desplaza a la forma como único código de organización y prestigio, extendiendo la indecibilidad de un proceso sísmico a todo el conjunto, incorporando las fallas y caídas (y especialmente las caídas al suelo) al servicio de esa pulsación, como elementos de paso de un baile descangallado y preciso a la vez, *anexacto*. No hay corrección: hay lujuria del acompañamiento (= brujería: ver Kenneth Anger y su *Magick Lantern Cycle*). La segunda cuestión clave es algo que ya sugerimos antes según el *espectáculo*: por la improvisación se puede encarnar la coincidencia entre el *caso fortuito* y la *idea súbita* (*performato* y *gesto*). Esta coincidencia es la que da como resultado una inflexión que abre a las individuaciones intercambiables, al *campo*. El campo, entonces, puede que sea El Mundo, mundo que es el resto antes mencionado, aunque no como sustracción o ruina sino como síntesis asimétrica de fuerzas: su principio dionisiaco. Por la improvisación uno se lanza, se dispara, uno puede volverse un arma. Improvisar es

unirse al mundo, pasar entre sus reinos como proyectil o flecha. Por la improvisación, siguiendo a Perlongher, se puede salir de sí, estar afuera. Y este afuera nunca referencial, si tiene la suficiente prepotencia, coincide en algún punto no programado ni previsible con su *aire de época*, desviándolo y produciéndolo como proceso, enriqueciéndolo por inyección de un azar novedoso y recargado.

4. Hay escritura de poesía desde la performance

Y es que hay poetas que no sólo muestran su poesía desde un evento performativo, sino que escriben a partir de una performance que viene a confluir con el pulso de su envío, en donde ya no hay escritorio ni plan de escritura. Gabriela, por ejemplo, escribiendo entremezclada al colectivo performático. Por supuesto que hablo de performances sin escena ni montaje escénico, su dedoblamiento virtual, que cumple con la premisa de *habitar el desmadre* durante horas: cualquier tratamiento rotundo de *casas colectivas o locales*, o incluso el método que fui siguiendo a tientas para escribir *OvniPersia* según improvisaciones orales, de payador roto, grabadas en un minigrabador y recorriendo ciertas topologías averiadas (psicogeografías) siempre en colectivos que avanzan según agenciamientos similares, con toda clase de instrumentos y armas que hacen a la ingeniería total del proceso como nave o *Jeep*.

Es decir: la relación performance-poesía existe también en cuanto al modo de producción, y es aquí sobre todo en donde se cumplirá su *determinación primaria*: arrastrar consigo poeta y escritura más allá de cualquier actuación programada en un marco para ir a dar a la calle o a la selva: se acaba así en las lindes de un suburbio o *campo*. Hay quienes crean desde esas situaciones performáticas y completan el itinerario leyendo sus poemas según una modalidad de transmisión que es otra vez performática. Por supuesto que generar este movimiento, esta ampliación hacia atrás y hacia adelante, incorpora en su integración políticas de activación de minorías transformistas o de muta, en las antipodas de unos expertos atomizados, que creerán acceder a una posición política por mero contenidismo o por trabajar con lenguas de clase: el idealismo.

5. Habitar el desmadre

Si no se trata de generar performances para mostrarlas como Performance Mayor en una sala a *propósito*, ni de operar un desmadre limitado al marco de lo lingüístico-formal en la poesía, es porque una *poesía performatizada*, comportándose de manera activa en relación a la performance, viene a sacarla a ésta de su jerarquía de Arte Performativo para ubicarla en una dimensión de evento agresivamente *amateur*, en el mismo sentido que se llamaban a sí mismos *amateurs* los músicos *no-wave* neoyorquinos o buena parte de los primeros vanguardistas europeos, luego americanos, al estilo de John Cage y los artistas del Mountain College. Es decir: performers sin formación institucional (aún cuando

la rocen y escamen), cuyas fisiologías son capaces de encarnar *tipos afectivos* antes que *guionados*. Saliéndose de guía y de representación, los poetas que hacen performance no actúan ni representan, más bien habitan, pueblan, hacen de agentes de un contagio y de órganos de un contacto.

Entre quienes hicimos performances en Buenos Aires en los últimos seis años (1997-2003), se nota el énfasis puesto en esta aspiración a que reaparezcan desde un interés vital, de *habitar concretamente el desmadre* con los elementos que se presenten o inventen, más que definir un producto desde afuera como obra a ser sopesada por el público, desde la platea, o apoyada por una Fundación o Secretaría, desde la "gestión". Bien mirado, es decir a ciegas, el cuerpo (en tanto síntesis y diseminación de corporeidades heterogéneas) siempre es performance, y el cerebro (en tanto minicerebros) también lo es, ya que ellos mismos son síntesis de heteróclitos y fragmentos de piezas históricas. Bastaría con prolongar cierta ingeniería propia de lo neuronal-molecular-epidérmico, hacia cierto tipo de aparatos, itinerarios y espacios, para lograr el modular que va de la ingeniería a la orfebrería. Y es que sin trivializar sinestésicamente la relación sonido-color, se trata sin embargo de una valiosa primera operación para tratar el espacio por oposición a la espacialidad disciplinaria. Se trata menos de organizar un ámbito métricamente que de usurparlo según un diseño de lo anexacto y ornamental. Para esto poesía y performance se sobrepujan mutuamente a través de la música, como elemento determinante que viene a desviar la pauta textual a favor de una pauta textural, tímbrica. Materiales de alta consistencia para la construcción de una dimensión dactilar. Se trata de un trabajo en el espacio y el tiempo (4D) cuya habitación paulatina transforma su estética en un *ethos* intempestivo. Así es como en estas *cavernas* (el Liverpool germinal por un lado, la *visión en caverna* de Echavarren por el otro) tiende a mezclarse el deseo con la percepción y con el efecto-droga. Poesía y música de medios no masivos sino de muta, que ellas construyen a medida que nos habitan y habitamos, concretando un zóculo que tiene chances de producir cambios en el orden de la subjetividad hacia un borde pre-subjetivo, así como en el orden de la palabra y el lenguaje hacia el borde del pulso y la voz. Particularidad importante para encontrar la singularidad de la performance hoy, en relación a la que mostraba unos 15 años atrás. Ésta mantenía una relación inmediata con el teatro de inspiración artaudiano-beckettiana, de acento parakultural, construyendo un cuerpo más cercano a una sobre-interpretación del Cuerpo Sin Órganos deleuziano. En cambio desde hace unos años a esta parte, al encontrar su inspiración en la música electrónica y la poesía, la performance inventa unas corporeidades más cercanas a la noción de *haecceidades*, que se corresponde con los devenires moleculares y elementales, con los signos-partícula (de allí su pop-lisergiasis latente, el *psy-trance*), de donde surge toda esa deriva cósmico-maximalista (o al contrario minimalista) en la música electrónica, contra los

cuerpos molares, de género, edad y especialidad. En este sentido la performance pasó de un momento dramático-expresionista, capturado por actores, a una deriva musical ligada a la fiesta, captada por poetas y músicos.

6. La performance implica un “colectivo”

Palabra muy viajada hoy en día, tomada por grupos *arties* o de sanación, que para nosotros implica una característica que está en directa relación con la característica anterior de *habitar*, o más bien de *población*. Se crea y se muestra desde un entorno de cardumen, de sociedad anómala. De por sí los materiales que entran en una performance son heterogéneos: vienen de la música, las artes visuales, la poesía, la danza... y sin embargo es distinto a un grupo interdisciplinario de trabajo, porque el colectivo performático apunta menos a un mesurado intercambio intelectual que a una experiencia ya difícil de intercambiar, que apunta a alianzas cortas y veloces más que a extensos trueques de capitales simbólicos. Para esto se crea un medio especial, la *estación de transmisión*, el local, otra cosa que el cuarto propio del escritor, a partir de una pre-ocupación bien mundana y a la vez extática del tipo: “*Are you experienced?*” (título de un CD de Jimi Hendrix). Pero no porque *tener experiencias* sea un pre-requisito de logia performativa, sino porque es recién ahí, en esa arquitectura de lo abierto según una red de experimentaciones simultáneas y sin garantías, que uno puede decir: *performo*, me caigo del árbol, subo sin escaleras, levito. Se trata de la respuesta corporante y colectiva al uso aislado y filiativo del arte, respuesta que como sugiere Roberto nos vino por un lado de la contracultura anglosajona y por el otro, en eco alterno, de la aborígen-americana, en momentos muy puntuales del siglo XX, aunque incorporados luego como metabolismo en cuerpos de otras edades y épocas, para un aprovechamiento más aislado si se quiere, o hasta incluso perverso.

Pero hay otra cuestión básica por la cual hablamos de colectivo y que se explica por un concepto puntual de la *rizósfera*. Y es que la performance es una *enunciación colectiva*, un compuesto de heteróclitos sintetizados, en el sentido de un sintetizador electrónico, cuya consistencia se adquiere por coalescencia de umbrales. Colectivo que no sólo designa personas intervinientes, sino grupos de tratamientos y operaciones con capacidad de conformar una enunciación unitaria y coextensiva al *ethos* de la morada.

7. La función del par voz-música

Si *habitar el desmadre* y producir desde esa co-habitación contagiada, precipita hacia el borde del tono y de la voz más que hacia el orden de la lengua-palabra, y si esta co-habitación numérica (numerante) se realiza según vínculos efímeros o móviles, es la música quien surge como la fuerza conducente, con una larga trayectoria como catalizadora de intensidades colectivas. Pero tratándose ahora del par *voz-música*, nos

encontramos con que la poesía, si logra urdir la voz y el tono, tiene también ella amplias chances de evaporar otra cosa que texto, por la sola adquisición de una (a)tonalidad, de un *paisaje sonoro*. Pulsar la voz, incluso por el texto, es la primera operación musical por la que se podría llegar velozmente a la androginia, en tanto que la voz tratada flota más acá del dualismo tono poético / tono prosaico o voz masculina / femenina. *Paisaje sonoro* que en uno de sus aspectos nos transporta a ciertas hablas o músicas de un entorno ya ni siquiera contextual (estadístico) sino rítmico, pulverizado en fragmentos. Otro aspecto del par en cuestión, nos lleva directo a la fisiología, ya que la voz es uno de los centros de experiencia más directos al nivel del cuerpo: de la boca del ano a la boca del estómago a la boca de la garganta: las tres aberturas del conducto intestinal primitivo, con sus tres musculaturas armilares. Embriología de la voz que permea la superficie performática a través de la invocación de las membranas. El par *voz-música* es un trance entripado y membranoso, de vejiga, que no tiene por qué ser esa esfera de puras cualidades estéticas, sino esta pulsación de al menos tres bocas o músculos que permean y eyectan, más acá de la cualidad pura pero también de la pura letra. A la vez la música no es algo exterior a la voz poética que viene a sobreagregársele desde afuera (algunos creerán *performar leyendo con un fondo de música*), sino el punto en el que ambas se imbrican porque se emiten desde unos conductos y redes que se inician en los órganos para deyectarse a lo estelar o al barro, como en Dick o en Perlongher. Habría que pensar que esos conductos, por la performance, a cambio de permanecer rígidos y verticales, empiezan a ondular despacio como una serpiente...

8. La performance desafía la moralización de lo inteligible

Y es en este sentido que la poesía vendría a reduplicar la apuesta, ya que siempre tiende a desafiar la moral civil como *voluntad de interpretar / significar*. Usualmente se tiende a comprender la performance hacia atrás, retrospectivamente, cuando ya es *historia de la performance (Arte Performativo)* no cuando la tienen operando cuerpo a cuerpo (la performance ésta). Y es que una de sus características es que se la metaboliza retrospectivamente, por lo cual comparte cierto efecto propio de la vanguardia referido a la imposibilidad de una asimilación inmediata, ya que se trata, en un aspecto, de lo inasimilable mismo.

Es decir: uno dice *performance* y cualquiera puede estar esperando una imitación de John Cage o bien un remedo de Batato Barea y Marosa di Giorgio. Ahora es otra cosa (y sobre todo porque intervino la poesía). “Ya no es lo mismo” es el perpetuo cartel de la performance, como el nombre del bar de la novela *Bajo el volcán*. Aunque no como demanda melancólica (todo pasado fue mejor) sino como lo que claramente afirma: *lo mismo ya no es*. Y para entender esto habría que pasar por la embriaguez menos estereotipada (riqueza y no ruina) con una carga de vivacidad que se parece a una sobriedad acrecentada de segunda naturaleza.

Así la performance poética, si funciona, no coincide con la historia de la performance ni con la de la poesía. Al contrario, hay arte y literatura que se toma muy calculadamente el trabajo de coincidir con su propia historia, que trabaja según un criterio de afiliación, que se afilia al partido. Entonces el partido se encarga pronto de reducir sus multiplicidades a dualismos y de elevar sus singularidades a generalidades. Pero el desertar, la traición, es una componente de peso (pero sobre todo un vector de aligeramiento), la amenaza misma que late en la poesía-performance. Traición a la identidad del poeta actual y a la poesía verdadera (consensuada), pero sobre todo a lo verdadero como tal, al género como especificidad interpretable, al discurso directo y a la sencillez, a la lengua madre, en fin: a la moralización de lo inteligible. En este sentido la performance, en tanto traición, es un delirio de acción, antes que de imaginación o ideas. Los ejemplos sobran, y bastaría ver cuántos acaban en un arresto y en cuántos casos se estuvo cerca de él, vigilado por la seguridad privada o por los mismos artistas-organizadores (¡el área de “producción”!).

Roselee Goldberg, en su libro *Performance Art*, propone que la performance estuvo, dentro del siglo xx, en la primera línea de la actividad de las vanguardias: una especie de vanguardia de la vanguardia. A lo mejor hoy no podríamos hablar en términos tales como *vanguardia*, pero sí pensar que la poesía-performance actúa por renovados desbordamientos del marco de inteligibilidad, entendido éste como regulación moral de toda descarga eléctrica, trazando el itinerario de una ética incivil, también transgresiva, aunque no en un sentido psicoanalítico-sociológico, sino en sentido meteorológico estricto: la marea que transgrede una y otra vez la línea de la orilla.

9. Performance y diversión

“Se hizo persa para inventar diversiones”, R.Echavarren, *Ave Roc*. Entendiendo *diversión* por *verter en dos*, en dos direcciones o en varias a la vez. Y es que la diversión es esto: ir y venir en dos sentidos simultáneamente frente a la narices de la significación / comunicación: la *insignificancia* como poder y abundancia. En Buenos Aires el evento donde interviene la poesía-performance adquiere la fisonomía de una fiesta, y en cuanto tal surge la posibilidad de la gratificación por lo fortuito y súbito. Reverso de situaciones de lectura anhedónicas (programación, orden del día), en las que opera una *regulación moral* autoimpuesta como deber. Es por esta relación de confrontación con los micro-deberes institucionales a favor de una di-versión como doblez y ambigüedad, por donde conecta por un lado con el *acontecimiento* como el lugar de encuentro de los dos sentidos diversos, y por el otro con la encarnación de su *ethos* colectivo, que veníamos rastreando antes. La influencia de la música en los poetas está signada por una entrenada indiferencia hacia el principio de individuación en términos de saber, a favor de las variedades de una experiencia desastrosa pero ágil, en fulmínea comunión.

De allí también la objeción de los reguladores de toda clase (críticos, filosóficos, parentales) contra la autorregulación pasional, con respecto a los cuales Nietzsche pudo escribir: “Casi todas las pasiones no han sido difamadas más que a causa de los que no tienen bastante fuerza para usarlas en su provecho”. La poesía-performance tiene que ver con esas alturas pero también con todas las caídas simultáneas, caída desde la que seguirá riendo o soplando, como el trompetista Peter Sellers al inicio de *La Fiesta Inolvidable*.

POST

Cuando hace dos años fuimos convocados por Tamara Kamenszain para aquella mesa sobre *Poesía y Performance* en el Rojas, invierno de 2003, para la que escribí estas 9 cuestiones (¡que expuse en mi 4 x 4!), había ya una sensación de consolidación de la performance en el ghetto de la poesía porteña (y una de las pruebas era justo esa mesa). Ahora van 8 años desde su re-inyección tal como la experimentamos en el 97 y aún se comprueba hasta qué punto su despliegue / repliegue no logra ser capturado por estructuras de transmisión pedagógica -a pesar de algunos buenos intentos-, por lo cual sigue funcionando como el contrapunto vivaz de la hiper-pedagogía tallerista o universitaria que se da hoy en poesía. Condición ésta que sin deliberación alguna, acaba previniendo la existencia de lo horrible o deslumbrante, bajo el halo del análisis y la información como círculos concéntricos que no se cortan por diagonal ni fisura alguna. A mi modo de ya no ver, la performance, según las 9 cuestiones que apunté, tiene todas las chances de contrarrestar los efectos de ese proteccionismo y sus legitimaciones (caldo de cultivo de encadenamientos de discipulaje e imitación), de obrar sobre la poesía apostando a la intemperie de lo horrible / increíble sin promediaciones de *couching* poético.

En noviembre de 2003 en el Malba iniciamos la experiencia PIRA con Roberto Echavarren, Gaby Vex, Yudi Yudoyoko y un combo variable de músicos y artistas, hasta incluir al colectivo La Madre-Res y unos cuantos átomos sueltos según la fecha. Fuimos percibiendo que la performance, si funciona, decepciona rotundamente, a veces enmudece o fascina, pero nunca deja indiferentes, y puede generar, si hizo pira, un tajar divisorio de aguas. Menos aún, despierta esa estridencia aplausiva de *music-hall* de algunas lecturas con ídolos fijados a su personaje, o en su otro extremo de ciertos aparatos performáticos de alto impacto, tipo *high-tech* subvencionado, que deja todavía más fríos. Si bien maltratada, la performance tiene chances de seguir siendo la (res)piración de los partíclos poéticos fuera de borde, no marginales ni alternativos, sino en diagonal continua y montados a diagonalectos cualesquiera.

Performance

**Roberto
Echavarren**

El tiempo de la performance
sustituye un tiempo de lectura silenciosa
transmite a lambetazos
aunque el poema en sí tampoco tenga integridad,
retazo de retazos

Un verso
rueda con fondo de música ambient
reverso de una ejecución en solitario del poema

El poema es un asunto cerebral,
la lectura en voz alta una cuestión de
laringe
de músculos y esfínteres

En el verso
cada pulsión de sonido se aloja no sólo en la mente
sino virtual en los pulmones
con el poder implosivo que nos efectúa
y expande el cataclismo de la pronunciación:

como si pensar fuera cosa del cuerpo
llevado por la música antes que por el deseo

Si bailan en la página hemistiquios callados
al compás insonoro de un oído interno,
el tambor de piel vibra sordo
bajo el impacto de ondas entreoídas

La frase es sólo eso: una frase,
varios renglones, varios tamaños de letra
Culmina, por un lado, en un concretismo sin
gramática,
el efecto sonoro
de aliteraciones y anamorfosis
distribuidas en columnas o por alineación diagonal
o esparcidas por la página en big bang

pero la gramática
culmina a su vez en un neobarroco hipersintáctico
jadeante, mareante, o calmo asaz
transcurso de aire articulado

La página versus el aire

son los extremos de la poesía
Ninguno es performance

Ella hace gimnasia
a través de una combinatoria impersonal
visualiza constelaciones
incluye al que escribe
y también a sus fetiches
girando silenciosos mientras escribe

en la escena de concepción alegórica
destraba acting-out
hasta alcanzar un frenesí no sólo de escritura

Leyendo un diario en voz alta ejecuto una
performance
Puede o no tener sentido.
El poema asimismo puede no ser otra cosa
que fonemas combinados:
recorten las palabras de un diario,
mézclenlas en un sombrero
y reordénelas al azar
estará escrito el poema

Quién se juega por el poema
quién se juega por la performance
quién se juega por los dos
alternativamente

y estamos en el filo de la navaja
hablando sobre la performance
sin desempeñarnos en el poema

La pregunta es si la performance
desnaturaliza al poema
La respuesta es sí:
lo arruina, lo amanaera
lo enchastra
lo deslee

para escuchar cómo se acercan
los ásperos dibujos de las yemas
en el ámbito secreto escondido del oído interno

Digo que la palabra es imagen y que la imagen es palabra

La poética de las imágenes

Diana Aisenberg

Apuntes sueltos sobre la poética de las imágenes.

- ¿Son reflexiones? Sí.

- ¿Son poesía estas palabras? Sí.

- ¿Son frases sueltas o están unidas por los espacios que las separan? Las líneas de puntos son una invitación a la reflexión sobre la línea de pensamiento que une estos apuntes.

- ¿Es filosofía o, mejor dicho, es un texto filosófico? No.

.....

Ojo con las poéticas!!!!

.....

Que una imagen vale más que mil palabras, es algo que aún está por comprobarse.

.....

Imagen: de la tele, del sueño o del ensueño, de la foto, de la película, del cuadro, del libro abierto, de un objeto, (un paisaje, un navío), de la infancia, de los personajes, de esa noche, de vos cuando llegas a casa, de mí, queriéndote.

Imagen: quemada, ajustada, clonada, fuera de foco, oscura, clara, retocada, color, blanco y negro, ajada, olvidada, recordada, memorizada, pixelada, ploteada, trocada, troquelada, empastada, cargada, imagen chata.

.....

Poética: se averigua, se edifica, se pule, se madura, se interroga, se define, se sostiene, se defiende, se acierta.

.....

“De las causas primordiales procede (y esto es como si dijéramos el primer efecto creador) una materia informe, que es el comienzo de las esencias de las cosas. Es esa materia de que hablan las Escrituras (alusión, por supuesto, al “sin forma y sin vacío” del primer versículo del Génesis). No tiene forma porque está cerca de lo informe de la sabiduría divina.” Ensayos reunidos, I Lulio y Bruno, Francis Yeats, pag154.

.....

La imagen es la que informa, sí, también clasifica.

No es lo mismo un pedazo de mármol, que un mármol en forma de cubo con una inscripción comida por el ácido.

No es lo mismo la madera, que la madera del placard de los años 70, en

un departamento de dos ambientes.

La imagen dirige los rumbos de la información: suma subjetividades, contexto y tiempo. Trae aparejado el relato que un lector va a decodificar, y codificar también, claro. Ahí es donde la poética se construye. (Cuando es árbol y es corteza siempre es madera).

.....

Dice Bachtin: la Ideología está implícita en la forma.

Tradicón cultural: conjunto de textos.

Ese acto, ese texto.

.....

La poética descansa en el modo de organizar la materia, en el canto, el ritmo, en el cómo de cada artista. La ley se descifra con la lengua.

La poética apenas roza lo indecible de las imágenes.

La poética construye al artista, al pensador o viceversa.

La poética es cultural, coyuntural, histórica, personal, del procedimiento.

La poética es ética, la poesía excede la ética.

La poética incluye al individuo.

(La poética de tal artista es trágica, es pomposa).

.....

El grito más ensordecedor es el más silencioso. El grito mudo duele.

Hay poesía en el poetizar. Sutil espíritu de todo conocimiento.

.....

¿Alguien podría nombrar ese lugar e instante preciso donde la palabra se vuelve imagen, y la imagen, palabra?

¿Acaso es que nadie estuvo ahí?

.....

Digo que la palabra es imagen y que la imagen es palabra.

.....

Las vetas de la madera están dibujadas.

El saber del bronce.

Los mármoles del Partenón, de cualquier mausoleo, de las fachadas de los edificios de los 70.

Fría como el mármol.

Noble como el mármol, como el roble, como el óleo.

.....

Los puntos suspenden o están suspendidos.
Los puntos cortan, terminan, cierran.
Las líneas son infinitas, entran, salen, cierran, abren. Enredan, anudan,
anidan, engrosan, subrayan, cicatrizan.
Los puntos supuran.

.....
Ojo con las poéticas. Pueden resultar normativas.

.....
La poesía es el amor profundo que une las imágenes.
La poesía está en el encuentro: de las palabras, de las cosas, de los ob-
jetos en el espacio, instalados como un poema.
La poesía es de la obra, del acontecimiento mismo.
La poesía es madre de todas las artes, es intrínseca a la materia. De la
tierra, el mármol, el bronce, la lectura y traducción de esa poesía es po-
ética, y puede ser normativa, rígida, demodé.

.....
Lo que se dice, y lo que está dicho. Y ese espacio de correspondencia.
La decibilidad de las cosas. Las manos piensan, los gestos dicen. La for-
ma piensa.

.....
Blanco como la cal, como la nieve, blanco leche, puntilla.

.....
Poesía eres tú.

.....
Poética: inquietud del hombre, de la carne, de la materia.
Conjunción de voces.

¿Cómo se ve exactamente el azul petróleo?
¿Y el gris topo?

.....
Tanto la imagen como la poética pueden resultar: poéticas, descriptivas,
narrativas, dialógicas, argumentativas, informativas y expresivas.

.....
Tiempo y espacio poéticos, confunden fechas y lugares.
Tienen memoria de borrachos.
(en algún lado lo leí).

.....
Ojo con las poéticas: pueden resultar agobiantes, bilingües, clásicas,
chetas, envolventes, incorrectas, melosas, mentirosas, obvias, oportu-
nistas, panfletarias, pretenciosas, rebuscadas, remanidas.

.....
¿No es la poesía la que empareja las cosas distantes?
¿No es acaso, la poesía, el amor profundo?
Es el amor profundo el que empareja las cosas distantes.

.....
No engolosinarse con las poéticas.
No olvidar la telepatía, el sexo y la risa. La sincronía.

.....
Poéticas: OJO.

» arteBA2006

15 FERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

19 AL 24 DE MAYO, LA RURAL
PABELLONES AMARILLO Y ROJO

PREMIO ARTEBA-PETROBRAS DE ARTES VISUALES

TERCERA EDICION

Bases e información:

www.arteba.com
produccion@arteba.com

» arteBA
FUNDACION

PETROBRAS

Sandokan en Sanskripton

Fernando Fazzolari El Anguilas serpenteaba cansino hasta morir sobre el gran horizonte de bronce.
La sombra de los sauces no dejaba que el viento fresco de la tarde construyera una sola arruga sobre su tersa superficie salpicada de hojas que en sus diferentes colores denunciaban el tiempo llegado desde su expulsión de la rama original y la retórica de las estaciones.

Las nacidas hojas
gritan, envolviendo
el templo grande

Recuerdo a Takahama Kyooshi
Como una luz el tiempo.

Nuestro escondite estaba en la cuarta curva del arroyo Anguilas.
Oculto entre cañas de tacuaras y zarzamoras.
Construido de troncos, detrás de los lirios salvajes, más amarillos en sus flores que la bandera de malaya.

Y recuerdo un magnífico palacio, en cuya torre, un asta enarbolaba la bandera del Rajah de Sarawak.

Recuerdo la luz de las mañanas y la bruma, deltas de Borneo y tigres de Bengala

Nuestro prao construido en madera de cedro y remaches de bronce, de ostentosos cuatro remos llevaba en el cuartel de su popa las provisiones, el agua potable, algunas frutas, galleta de campo y embutidos saturados de jengibre y pimentón. Algunas vasijas de agua azucarada aromatizada con yerbas y la infaltable trenza de tabaco turco para mascar o liar.

Y nunca tanta agua para apagar tanto fuego

Los insectos respetaban nuestras pieles curtidas, ni la malaria ni el sarampión podían ya afectarnos, los jejenes, los tábanos incordiosos, los mosquitos, los zancudos y los carpinchos sabían que en esa embarcación se deslizaban tres héroes con un destino claro: liberar a la patria de la tenaz opresión de maharajaes y sultanes oligárquicos.

La presencia del fuego en el aire caliente y una gallina degollada por siete locos en la selva.

La Perla de Lujan sobre la que Sandokan y sus amigos se desplazaban en el delta de plata era uno de los más bellos praos que hasta entonces habían surcado entre los arroyos del delta.

Finn, en el Volga de tamarindos.
Nadie, al verlo, hubiera sospechado que se trataba de un navío de combate libertario.
No tenía cañones a la vista, ni una tripulación que diera un aspecto temerario, parecía una pacífica embarcación costera que llevaba una leve carga en la estiba y luz en proa y popa.

Megafón en guerra, Lucía Febrero era recordada en cada estropada, su boca, sus pechos inciertos y ese desdén que nos congelaba todo intento de acercarnos, lo mismo que su ortodoncia.

Y así, Sandokan, Yánez, Kammamuri, se encontraban con Tremal-Naik en la rada del Abra Vieja para llegar juntos a destino.

¡La nave es nuestra! ¡¡¡Preparaos para ganar la costa y con ello la Libertad!!!

Otra vez el tiempo como luz. La generación de la luz futura, la iluminación social.

Eterna en el alma de los pueblos.

Y la palabra como aliento del alma, ese tejido del ser.

Como que en aquella vieja arcilla estaba todo escrito.

Los fósiles hablan hoy de un pasado, como las estrellas nos advierten de una luz que ya no existe.

Así las imágenes, representativas, visuales, fonéticas, musicales nos siguen hablando desde su alumbramiento. Así como todos los creadores de estrellas están hoy emitiendo una luz para el futuro.

Presenciamos permanentemente al nacimiento de una luz futura, polvo de estrellas, de luz futura nacida de las luces robadas al pasado. Todo signo robado, toda palabra robada, toda nota robada. -propia o apropiada-

Y no hay plagio al recoger la luz de las estrellas, viejos soles. Herencias del cosmos.

Junto a la escollera se alzaba una masa negra, enorme, amenazadora, anclada de manera de taponar la entrada del río. No costaba mucho reconocer un navío de gran porte, un arenero oriental, que presentaba su flanco el Puerto de Frutos.

La palabra, esa refundación permanente del ser.

Poesía, condición mágica del arte. Un poder, un misterio: la creación.

Tan eterna como la ilusión, tan periódica como la noche, tan desapercibida como la idea del firmamento. A pesar del silencio que reina sobre este mediodía, dominguero y argentino, quiero recordar que las estrellas permanecen en el cielo aunque la luz del sol las haga invisibles.

Qué resplandor nos impide verlas. Esta necesaria nocturnidad. Esperar la noche para ser vistos. Esa noche, día futuro.

La poesía lo nombra desde un lejano porque tal vez tiene la posibilidad de nombrar lo innombrable o peor aún nombrar lo nombrable desde un código desconocido, un idioma ajeno, un saber extranjero que merece distancia, respeto y oclusión.

A las dos de la madrugada la sudestada amainó un tanto en su furia y los naufragos, pudieron gozar de un rato de calma para reponer para reponer sus exhaustas fuerzas. Con las primeras claridades del alba reconocieron el lugar donde habían naufragado estaban en la primera línea de una doble e imponente estacada, de la cual emergían casuarinas de hasta un centenar de metros de altura, y tan oscuras como la misma noche, ahora calma. Caprichosos y abruptos fenómenos naturales debidos a cataclismos milenarios. -¿Estaremos próximos al Capitán, hermanito? -preguntó Yáñez.

Sin embargo se inscribe en un cielo, en un universo en movimiento y lo hace dentro de la propia historia de esa estrella.

La constelación del arte, ese gran árbol, en principio porfiriano, nos conduce por sus raíces, ramas, en una secuela de prelaciones, de genética lógica, visible, cuantificable, propia de los oficios; estudió en el taller de... fue alumno de... trabajó con... Siempre en los suspensivos el padre. En la gravedad de todo planeta, en el lugar desde donde uno se inscribe.

Pero aquel árbol lógico del principio es hoy una red, un infinito de conexiones que guardan apenas el recuerdo de los hijos de Caín.

Pero también es conocimiento, saber, desilusión, selección, ubicación, distancia y tiempo.

Hemos perdido la linealidad, hemos abandonado el límite, somos nuestra propia vereda de enfrente. Por fortuna.

Este imperio del libre albedrío, una nada, un todo.

La infinita conectividad. Obviamente esta situación nos ablanda, nos convierte en algo impreciso, fluido, volátil, mutante. Interneteables.

Cómo estructurar una topografía sin puntos fijos, como establecer una moral sin la redundancia maniquea, cómo dar batalla sin enemigos, cómo conquistar a partir de alguna épica territorios que no existen.

Si el afuera es nada, la contienda es en nuestro dentro y el territorio a conquistar es el propio. Ángeles y demonios determinando un deber ser. (¿Blandos?)

Entonces la cadena es hoy malla y el límite es uno. Soy mi flecha. Cada uno, vanguardia. Un eslabón abierto al desconocimiento, a la futura red.

El gato de nueve colas estaba integrado por nueve correas atadas a un corto mango; cada correa o "cola" terminaba en una pequeña bolita de plomo; su castigo es más terrible que el *knut* de los cosacos rusos o que el *courbasc*, hecho de piel de hipopótamo que usan los sudaneses y abisinios. A cada golpe, las bolitas de plomo trazan un surco sanguinolento sobre

la piel y bastan cincuenta golpes o menos para matar a un hombre.

Instalarse en el límite. Ser límite.

El oficio de la magia es hoy el acto de atravesar la tela, de estampar la letra sobre el folio, el tañer de la nota en el silencio. Un acto de muerte continua, una industriosisidad de sudario. La muerte es un jeroglífico. La creación, la poesía y el arte, jeroglífico que se traspasa.

Se traspasa lo interior, lo anterior, lo posterior; porque con buena suerte rotamos las piedras donde siempre tropezamos; y lo exterior que no es más que la mirada sobre nosotros mismos. Y de todos nosotros otros.

Hay, de alguna manera, en todo esto una ilusión de saber; nada más que eso porque lo que nos circunda sólo existe a partir del momento en que lo nombramos y lo nombramos desde su inscripción en la memoria.

No hay futuro, sólo un pseudopodio de nosotros mismos, una prótesis de nuestra huella como deseo.

Se nombra lo abyecto (lo interno) y todo interior es por lo menos misterioso. Quien tuvo la oportunidad de despanzurrar un muñeco de lana se encontró ante un acto de fascinación y religioso al mismo tiempo: abrió un surco, desconocía el contenido, esperaba la aparición (la a) parición.

Aquel que tuvo la ocasión de abrir un cadáver creo que no pudo evitar la desazón de estar cometiendo un acto profano. El que abre una tumba teme por los espíritus que reposaban en ella. El que abre la puerta de un cuarto cerrado (prohibido) no puede evitar la sensación de develar una historia y así abrir un cofre, una caja fuerte, un arcón, el ropero de los padres, el diario íntimo de alguien, una carta. Lo íntimo, íntima.

La figura de la divinidad había sido amasada con barro arcilloso y en los ojos y entreabiertos labios brillaban rubíes y perlas que Sandokan había proporcionado de la provisión que siempre llevaba consigo.

El mitógrafo devela y nombra por medio de un sistema de alguna manera críptico las cosas comunes o aquellas que hacen a su interioridad. (¿Sublima?). Se expone (es impúdico) lo tamiza con una estética (espera un código de belleza) y sabe que ve lo que pinta, como quien pinta una aldea, pero que no pinta lo que ve y a su vez sabe que aquél que vea lo pintado sólo verá lo que él quiera.

Estoy hablando de la palabra solitaria, quizá la única que existe. Hasta

in extremis negar la comunicación. Salvo que aquel que provoca el acto de comunicación lo haga desde un saber de ficción. Pues de eso se trata. Un ideal.

Ve lo que pinto, escucho lo que digo, interpreto lo que oigo pero ya soy un tercero, actúa mi imaginario, retroalimento, convierto al texto en un teatro de espejos.

Narciso infinito. Sube en un ascensor de espejos biselados.

Y ya estamos en Narciso.

Verse reflejado. Verse y ver el reflejo de la visión: los tres: la imagen original, la imagen especular, la imagen tercera, aquella que ve a Narciso mirándose y finalmente permite la disolución de las otras y va en busca de una nueva visión primera y de otras aguas para que lo formal no se osifique.

Demanda otra búsqueda, otra agua, otro soporte, otra forma. Se reclina e intenta, se vuelve sobre sí mismo, se llama, y reclama a otra parte de sí que se presente, espiritiza, trae, se expone. Aprueba, rechaza, a veces rechaza porque ni él mismo tolera ver. Temor de nombrar, de tocar, de exponer lo sagrado. Coraje.

Actuar la hierofanía. Ser sagrado.

Repetir, aparecer, buscar. Insistir en demostrar lo permanente, circular el mito, la máscara, la palabra. Para hacerla crecer, destruirla y volverla a reconstruir.

Dejar actuar al mitógrafo. Permitir que conecte, darle la aguja de Penélope, que arme la red y solicite la luz que detalle por instantes aquello que desea ver iluminado. El resto seguirá en el misterio (la luz) de la oscuridad.

Hasta que el tiempo nos haga ver la luz de nuevas oscuridades, creaciones de otro tiempo que viajan hacia nosotros y de nosotros al misterio.

Seis palos, cuatro nudos, una piedra. Amarrada, el ancla, el Tigre. Malasia hoy.



Universidad Nacional de Tres de Febrero

Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



Sede Académica Caseros

Valentín Gómez 4838

Informes e inscripción

info@untref.edu.ar

4759-3528

4759-3537

ASGA

Galería Alberto Sendrós

Galería Alberto Sendrós
Pasaje Tres Sargentos 359
C1054ABA Buenos Aires

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

Rápido y furioso

Un ciclo de tres muestras en 45 días curado por leopoldo estol en la galería Alberto Sendros.

Diego Bianchi, Eduardo Costa,
Gabriela Forcadell, Marcelo
Galindo, Alberto Goldenstein,
Daniel Joglar, Luciana Lamothe,
Tiziana Pierri y Cecilia Szalkowicz.

Inauguración 18 de agosto
Cierra 21 de octubre



ANDRÉS KURFIST

De **ANATÓMICO** (tsé tsé, 2004)

por extrañas leyendas
llové en el mundo
por lágrimas animales

se moja la vida, la vid
por el sol agónico devino
una erupción

patero vino la caricia
después la tormenta
cortante símbolo sin permiso

permite por existir
la fuga de capitales
cabeza la corta, pensante

se corta sola ermitaña
parte a tiempo

morir de vital vicio
la precoz lectura

fingir la tragedia
y reir de la esfinge

*

presto atención a la tensión
del tendón cuando apoya
la planta con la tierra produce
destino

destiño horizonte
sentado en el sueño

caricia sobre caricia y pájaros
carpinteros sobre alerces

hasta quedar seco y remojar
los pies transidos correlatos

una geografía nunca citada
con el mito se desdice

no estar donde estar
estar en otro

lugar de la solución
resulta sin sentido
lo siento mucho

*

un sueño del siglo que viene
aparta la imagen a incrustar

en las formas mágicas del bosque
sin sentirnos menos
la enredadera abraza la casa

amamos que no es nuestro
y sea de la vida
el trueno de una tormenta

cualquier animal desvalido
pero lleno de vigor
atraviesa las mismas vicisitudes
del camino emprendido sin darnos cuenta

cordura animal, despedida
no se sabe cuándo se repetirá el templo
ritual el sacrificio

amplifica donde solo no puede

resignar el brillo
luego de haberlo pulido

en los ojos atentos
un sol mojado de oriente

se entierra en la carne
como si tuviera algo que ver

*

una especie en extinción
se salva sólo quien salta
por encima de su cabeza

lago marsupial, chapotea

la sed

apetito del cactus
presocrático
jugo ancestral que a vista

un indeleble Cuzco
o el amazonas irreconocible

imantar a otro estar
de la época a través

*

(inérito)

sembrar el semblante antes del semen depositar
en la fértil o magra concavidad que nos cabe
cuidar cada sensación parece acabar cuando
recién comienza la curva donde el cuervo espera
paciente siente y espera en la víspera
el avispero con la avispa endovenosa e indoeuropea
que por la amapola vuela hasta las venas riega
una calma chicha se viene antes y después aviene
perder el sentido perder el semental en cuestión sentimental
la lengua no recobra el cobre ni el oro de la alquimia
cuando nos miramos fueron las palabras insensatas
las que desnudaron al ídolo de la piedra inscripta
a la que no le pedimos claridad mas que oscuridad
por que ambos supimos los poderes que ocultamos
a la vista de todos los intelectuales actuales occidentes
lejanos del amor sin amo sin lucha sin clases a lo bruto
educados por el amor que nos induce a lograr cualquier
empresa conseguir por los ojos del mirado mirador
cuando el logos en el lago es presionado por la piedra
se hunde sin terminar de hundirse en el fondo, escucha
donde no llega la vista ni la caña del pescador pescado
infraganti poniéndose una fragancia para la pez
espada en mano homero la pluma en vaina callada
silenciosa ociosa carnosas arabesca escapa o es presa
fuera de toda literatura para una liturgia de lo que va sin venir
extendiendo nuestro corto entendimiento en la curva



ADRIANA KOGAN

(inéditos)

ELLA Y EL CAMPO

Ella
en el campo
inmenso el campo
y duro
la voltea y ella
inmersa
en el campo duro
en el campo
violador
inversa
en el campo filoso
el campo
de leche de campo
en flor
en la noche calva
el lecho de carne
caliente
la estrella que cuelga
caliente
y fugaz
y ella
en el campo caliente
en el campo
violador
en el disco en el plato
de leche
el campo le da la leche
la leche que bebe
ella
lamiendo el campo
lamiendo las flores
lamiendo los puntos
ges
y ella
inversa
violadamente serena
lamiendo
los tajos del campo
en la noche que gira
violenta
viola el campo
y ella
lamiendo el capullo
lamiendo la flor
germinal
ella y el campo

bebiendo
las leches del campo
sus frutas
sus discos de carne
sus fillos de vidrio
sus inmensas
violaciones de campo
en el cielo ennegrece
el campo rosado
amanece
por ella
el campo se rosea
por ella
el campo viola
mejor
y ella
lamiendo los campos
lamiendo
el filo de la noche
girando
en el lecho erecto
del campo cavernoso
del campo
violador.

*

EL BONSAI

En el ambiente se huelen las heces
de lo que acontece
pero
pero
a la damita se le caen los guantes
el muchachote se quita el sombrero
cuando la gente
gente
es menos real
¿real?
quel cuadro
quel diario
el flautista parece alejarse
a paso hiato
a paso roto
a paso quebrado
enmantecado
torta degente
torta delimón
todo hiato todo hiato
todo chato
todo gentenelcuadro

todo irreal
¿todo qué?
florez de liz
en el sombrero
en los guantes de la dama
en el frotefrote de una manocaliente
en la zonacaliente
en la boca que se come a la otra
boca que es fucsia también
en el pastitomojado
en el pastitoescupido
en el pastitoenmantecado
en el rinconcito feliz del cañaveral
en el pequeño bonsai pequeño
y todo perlado rosado diamante sonrisa feliz y bonsai
bonsai sinónimo de felicidad
de felicidad
y de postre lamousse la copa demousse
y la cuchara comoinsertada
comoquebrada
como que no pertenece a lamousse
como que no
como que hiato
y todoenmantecado
y todoencuadrado
y la torta degente al horno
y todo feliceotravez
¿y todos qué?
otra vez
todofeliceotravez
a través del liz
a través del bonsai
a través del diario y del cuadro
todofelice
a la damita le cuelgan los guantes
al muchachote le pesa el sombrero
loque pesa loque cuelga
son los pedazos de estrellas
son los pedazos de ideas
lo que se cuece en el horno enmantecado encuadrado salpicado con heces con polvo de estrellas
lo que crece insertado en el pasto mojado escupido como cuchara en la copa de mousse
es el bonsai.

*Adriana Kogan (1983) estudia Letras en la UBA.



De **ELECTROSHOCKS** (inéditos)

CIVILIZACION CRETENSE

como una esponja de invitadores agujeros
como un queso de pútrido olor agusanado
así titila cada orificio mi cueva expectante
del derrumbe
latientes conductos que incitan
soldadescas con velos delicias que claman
desgarro sudor y botas bestiales que rompan
las arpas y liras
que hagan burdel el palacio
cálices donde orinar
y hundir a las musas
esclavas que pidan más y aún más
ley de pelos
rey de garrote de carne turgente
de leche y de mierda
medallas los sueños susurros
de aquello que hace correr sangre y muerte
y que se parece tan peligrosamente
a la vida

*

YO QUISIERA SER TRAVESTI

yo quisiera ser travesti
ser batato y tener tetas
de aceite de camiones de motores asesinos
silicona industrial en mis venas
en jeringas oxidadas que se clavan y me inflan
y revientan los pezones
traga grasa corazón
de gomería
uñas cuadradas dedos de chongo
cierra sus dedos un poco de sangre
adios oh adios
a dios reptan mis pedazos
collar roto de babosas peregrinas
maldito camino de baba que lame
el polvo del piso que pisa el amado
bruto cogiéndome cogiéndose al puto
hermoso camión que aplasta riendo
a perras preñadas
chongo magnolia lechosa oh árbol brutal

yo quisiera ser travesti
no deseo ser mujer ni madre esposa
me gustó nacer varón y poder volverme puto

me dio tela que cortar e hilo de tejer
escarpines para abrigar mis huesos rotos
y mañanitas para el cuello retorcido
de mi corazón carcomido de cansancio
les decía que ni hombre ni mujer

yo quisiera ser travesti
con la cara deformada por las crudas cirugías
té colágeno en la pensión
de traviesas retiradas
nos tomamos unos mates vino pastas
las travestis no conocen la anestesia
porque la belleza las achura y las carnea
y la que se acuerde de gritar no ha nacido para esto
hay que ser macho y apretar morder la bala
hay que cortar y serruchar martillar y clavar clavos
para domar esta dura carne dura
para ser esa gran yegua que es un sueño de caballos
una idea masculina
no es tratar de ser mujer es ser deseada
ser comida
y masticada en el club de los muchachos
mi gran culo de sandía
y el vino de mis tetas
femme letal que se mueran y yo reino
peino el polvo en el culo de mi chongo
mi gran chongo mi marido pura espuma
rey del mar
que me corte en pedacitos
de papel de carnaval y decepción
a los pies de la carroza de la muerte
notre dame de huerfanitas

yo quisiera ser travesti
ser la carne y la sangre del deseo
la genuina eucaristía
teatrolas corso muerte
y los tacos de astillado corazón

yo quisiera ser travesti
porque las travestis son crisálidas
que se matan por vivir

mariposa

*

MESA REAL

cita ciega con hienas cuervos vampiros
la luna exprime sus pechos y gime
hermosísimos cuerpos de muertos hermosísimos
en la sartén

los niños no tienen miedo porque tienen
cuchillo y tenedor batiendo en los platos
patibular
cucharillas de plata
vacían los ojos refritos
en la boca
para chuparse los dedos
de los pies cortados
los cuervos lloran las hienas ríen
y los vampiros inconsolables gritan carne
carne fresca

miedos infantiles miedo
a la intriga que destrona
corona de tontos y gigantes
miedo de joven delfín heredero

pequeño déspota.

*Pol Asenjo (1971) dramaturgo y actor, realiza performances
y actúa sus poemas en espectáculos de teatro y varieté.



ALMITA

(inéditos)

cosas que estarán en la mente para siempre
una historia de amor, trunca pero única
dejar un hijo,
acceder a pensar que esto es así
unos días así al año, perfectos
enseñarle otra vez el goce a alguien,
ver copular a las mariposas, un menage a trois
y la cortadora de pasto, rebenques y aleluyas
cómo responder semejantes expresiones
una historia de amor, ramplona, un jardín
fumar un cigarrillo, un espasmo eléctrico,
hemos conquistado el malhumor, ni una sola línea de profundidad quiebra nuestro pensamiento,
agua de pileta, intención permanente,
como si la novedad fuera de verdad permanente,
ya no es lo mismo la vida,
criaderos, cuadros y callejuelas de un lugar extraño y lejano, pero fácil.
el espacio es sin duda alguna foto de los años '70,
las distintas fases de la neblina, sumadas a la particularidad de las construcciones, proporciona ese
efecto a distintas escalas, una panorámica de los años anteriores, preguntarse por la popularización
de los espacios de elite,
no se llega así a la revolución,
la clase obtura la visión del confort,
ha de abolirse,
técnica y teóricamente,

todo es posible,
rotar en los servicios,
solo puedo darme un chapuzón en una pileta de lona,
solo puedo pagar el placer de los demás,
aquí las montañas son presencias vaporosas,
recuerdo haber hecho muchas cosas por amor,
insólito, entre la niebla y la resolana, tener falta de concentración
a intervalos pequeños la conciencia encuentra un diario punto de avance,
a ser movido por el afán y el tesón,
el punto en el mapa es lo de menos,
hay una caracterización, sutil, una regulación,
constante, intermitente y espasmódica
lo real puede tener lugar así, una fracción de segundo y vemos,
no nos saludamos,
hubieramos querido que salude, pero estaba trabajando,
estábamos trabajando, pero parecía que no,
portarse bien, un alero, una avioneta, una moto con sidecar,
los sonidos de los motores,
lo mecánico es tan natural como lo natural,
tener casas con galerías o aleros y usar túnicas,
romperse un poco la espalda, es siempre una necesidad,
hoy que se nos ofrece, la pertenencia a una clase, hay que pensarlo,
un tipo de pertenencia es la que se nos ofrece,
una confianza, un terreno en común, un no más de algo
una integración de determinados movimientos, actitudes, sustratos a la visión
nos encantan a encontrar, dejar de perseguir,
como si no fuésemos una fuerza perfecta en nuestro cerebro, incompleta,
determinar los puntos de insistencia, y recorrerlos con intensidad,
hasta el nacimiento de nuevos puntos de intensidad, elucubraciones, postes de teléfono,
una película de niebla y resolana es lo que se encuentra sobre las montañas
como una cortina, y no se puede dejar de pensar,
y nos gustaría asirnos a la independencia, la sangre de pájaro,
no vivir jamás el amor como una cuestión de clase,
bastarnos nosotros mismos, hacernos regalos, estar en un umbral

*

la paciencia, la relatividad, la asignación de importancia,
un millón de gotas de lluvia e incontables pelos de perro en el sillón,
ciertas opiniones adversas, la tentación de un alfajor, la oscilación violenta,
el decantar hacia ciertos momentos del día,
ser incapaz de resistir, poner un pie afuera,
el silencio es un ensordecedor entramado de truenos mientras pasa un avión volando
muy bajo, tanto que las venillas crujen,
el roce de los temas clásicos realiza la fricción
y el consecuente sonido de lo milimétrico, la escala, el punto de vista,
aquellos puntillista que reclama la atención,
sentidos afilados de cucaracha, imposible silencio,
erradicación del sonido, sin contar claro,
las previas dudas y/o preguntas acerca de la necesidad
de todo el proyecto
o la adecuación del término
la experiencia, indefectiblemente el proceso,

la adaptación al cambio, la evolución,
sin admitir bajo ningún punto la teoría evolutiva,
cómo determinar la importancia,
ventajas y desventajas de la narración. el establecimiento de una línea curva,
directa, recta, sinuosa, unión de dos puntos con infinitos en medio de ellos,
cuántos puntos hacen comprensible, perceptible, resumible, la línea,
cuántos la hacen bonita, cuántos interesante, cuántos importante

*

el espacio es un espacio desconocido
solo en la apariencia
el cambio de posición aparenta.
mi padre y mi madre y yo conversando.
la escena no puede cambiar.
guardo una nueva interpretación.
nos gustaría.
la falsa eficacia, la rimbombancia, un trozo de propaganda peronista,
el encuentro de lo soñado durante años, y la falsa nostalgia de querer apresar su fijación,
como si tal cosa
existiere, deseo, la permanencia de lo subjuntivo,
la posibilidad de contradicción sin mentira,
juego fulgurante, ficción conservadora,
la más ficticia, la más ficción,
derrotero de la soledad, limpia, cae, mi agua.

*

un pequeño guiño de ojos
en contra de toda una corriente de moluscos sin brazos,
no saber nadar, los pequeños detalles van apareciendo como puntos infinitos de las líneas,
como cristales
que permiten enfocar, capas de poror, una anestesia cuasi marina,
un coctelado carmesí durante el azul,
la profundidad nada en la superficie con un equilibrio perfecto,
lo obvio trasciende la autoconvicción,
si algo no está sucediendo, no está sucediendo,
puras relaciones lógicas, el temblor y el vértigo,
pueden aparecer sin estímulo fáctico,
un embarazo psicológico, una ilusión desesperada, la contemplación de la luna en el viento,
puede haber estrellas, sinergias mutantes, el rumor de un arroyo en la estela del amor,
si algo está sucediendo, está sucediendo,
un complejo entramado permite asegurar de afuera la relación,
hay una coreografía, un simulacro del dolor y del amor,
en lo imperceptible aparece lo verdadero,
duermes junto a mí, vos, vos y vos.

*Almita (1974)



La constelación neocriolla

Acerca de *Xul Solar, Visiones y revelaciones*, Museo de Arte Latinoamericano, junio-agosto de 2005

Raúl Antelo

Argumenta Jean-Luc Nancy, en su ensayo *En lo hondo de las imágenes*, que desde los *Caligramas* de Apollinaire hasta los *cut-ups* de Burroughs, pasando, obviamente, por la poesía concreta brasileña, ha habido siempre, en las artes plásticas, una especie de obsesión proliferante de la palabra y, al mismo tiempo, un impulso de la pintura hacia lo verbal. Atraída por la pintura verbal y por las palabras pintadas, llegando incluso hasta la pintura hecha de palabras, es decir, a una pintura escrituraria, las artes visuales no han revelado otra cosa sino el deseo innegable de inocularle discurso a la imagen, salvando así, a expensas de su valor incorpóreo, la forma tradicional y la contundencia rupturista de su lenguaje. Todo ello, de algún modo, nos remite al gesto originario de Mallarmé, para quien la escritura era un azar acechado por el demonio de la analogía. Mallarmé, en efecto, llegó a escribir poemas echando palabras al aire, tal como en una jugada de dados. De allí proviene su obra maestra, *Un Coup de Dés*, que fundaría una tradición reconocible en artistas posteriores como Marcel Duchamp o Xul Solar.

Duchamp se basó en las concepciones lingüísticas de Mallarmé y de Jarry, pero también en las de Laforgue y Lautréamont, los *montevideanos*, para elaborar su peculiar nominalismo artístico. Ducasse, por ejemplo, ya había llamado, al viejo océano, gran soltero y máquina infernal, haciendo que esas simples menciones nos basten para pensar en las *máquinas celibatarías* de Marcel como artificios inverosímiles, cuando no delirantes, de heteróclito ensamblaje y elíptica figuración. De allí, precisamente, extrajo Duchamp su idea de un lenguaje primordial, hecho de palabras divisibles (divisibles) sólo por sí mismas y por la unidad. La idea era relativamente simple: tomar un diccionario Larousse, elegir palabras abstractas, sin referencia a nada concreto, componer con ellas un signo esquemático que designara esas palabras y con esos signos armar secuencias que dejaran de lado las diferencias entre los lenguajes y que sólo tuvieran sensibilidad para abstracciones de substantivos, a través de los signos patrones.

A eso le llamaba Duchamp una *extra-sensory esthetics* (sic), es decir, una estética que desdeñara la distinción genérica específica entre las palabras -ya que mesas no es el plural de mesa, según su famoso ejemplo. Vale decir, entonces, que no se perseguía más la adaptación física de las palabras concretas, ni el valor conceptual de las palabras abstractas.

La idea, al contrario, era construir un lenguaje que fuera legible sólo por los ojos y que, de a poco, adoptase una sensibilidad plástica que Duchamp denominó *nominalismo*. El ejemplo más famoso, el *ready-made* de la Gioconda, bautizado L.H.O.O.Q., es decir *elle a chaud au cul*. O dicho en inglés, *she has a hot arse*, donde retorna la noción de un ARS en combustión. El ejemplo más consecuente, ANEMIC CINEMA, las placas rotativas que aluden a imágenes anémicas, gracias a las cuales llegamos al cinetismo de Gego o Soto, pero también al mismo cine como *ready-made* -o sea a *Histoire(s) du cinéma*, el testamento de Godard. Digamos, en fin, a través de Morgenstern, esa misma idea en el neocriollo de Xul. “El mundo una espiral hacia sí retrocurrente”.

Se podría pensar entonces que los textos de Xul Solar (en el sentido de Duchamp, verdaderas *máquinas agrícolas*) son la más aguda captación de lo contemporáneo, a todos accesible, en la medida en que el material cuya depuración aseguran es inmediatamente identificado como perteneciente al no arte de su tiempo. Aun para nuestro tiempo, incluso, son, como diría Badiou, “*une non-pensée qui se présent dans la puissance langagière d'une pensée possible*”. Su referente interno no es más la tradición artística de las formas, que presupone, en efecto, un lector educado, sino un imaginario expandido, que el propio artista depura, haciéndolo pasar por un dispositivo de aparente indiscernibilidad entre lo artístico y lo anartístico, entre lo estético y lo anestésico, en suma, entre lo Bello y “la belleza que sobre sí ultraseñala”.

Estas concepciones, desgraciadamente, no encuentran suficiente apoyo en recientes lecturas de su obra, tal como la exposición *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, curada por Patricia Artundo, y que reúne una abundante (a veces redundante) selección de 130 obras y objetos del artista, además de documentos, manuscritos, libros y folletos pertenecientes a su archivo personal, a la Fundación Pan Klub, al Museo Xul Solar, al Museo Nacional de Bellas Artes y a la propia colección Costantini del Malba, donde se la expone. Amén de priorizar factualmente la cantidad en detrimento de la selección y la sintaxis, el énfasis en lo místico oscurece el hecho de que esa cuestión, altamente compleja, e inherente por lo demás a la vanguardia, está directamente vinculada a la problemática del discurso. Habría, a ese respecto, que recordar pues la diferencia entre misticismo y gnososis: el místico no pide revelación, es decir, no

demanda conocimiento. El místico exige ser. Por eso, diríamos, releer a Xul hoy implica leerlo desde las búsquedas, rigurosamente contemporáneas, de un nominalismo estético, enfatizando así su vínculo supra-nacional e inter-disciplinario porque, a su modo, Xul Solar intenta, sin duda, con su trabajo sobre la lengua utópica, la operación nominalista.

Tras una publicación en el tercer número de la revista porteña *Signo* (1925), su primer "Poema", no lo olvidemos, sale en la revista francesa *Imán* (que en lengua local se dice *aimant*, es decir, amante). Y es porque la revista se piensa a sí misma como un vínculo amante sobre el viejo océano que el poema de Xul se lee junto a las reivindicaciones periféricas (*neocriollas*) de Michel Leiris, el autor de *Langage, tangage* [*Lenguaje, cabeceo pero también el lenguaje te implica*] o del mismísimo Bataille. Tengamos en cuenta, a propósito, que cuando el autor de *La noción de gasto* comienza a elaborar su concepto de *potlatch*, escribe también, en contigüidad a Xul, que ante la división capitalista en naciones, "todo lo que podemos esperar de las civilizaciones particulares deriva, sin duda, de las posibilidades de derribar las barreras que las separan" y que, en el caso de América Latina, lo relevante, para Bataille, era "observar cuáles serían los elementos extraños susceptibles de corromper y destruir esas costumbres", que recíprocamente funcionarían como detonadores para corroer las costumbres del resto del mundo.

Evocando, quizá, a Buñuel y a *La Edad de Oro* (1930), Bataille auspicia que "las repúblicas latinas de América podrían desempeñar un papel de primer orden en la destrucción general de cierta moral de opresión y servilismo", heredada del catolicismo, con la salvedad de que esa emancipación sería mucho más necesaria aquí que en cualquier otra parte, porque "es indispensable para vencer odiosas tradiciones sexuales". Bataille creía muy interesante que culturas más jóvenes y más fuertes que las europeas *sexpandan*, como diría Xul, es decir, llegaran, de este modo, a una corrupción de costumbres tan generalizada como la que caracterizaba a los países europeos, a principios de los 30. Y, recíprocamente, era deseable esperar un renuevo de la modernidad occidental, a partir de la neopotencia de América Latina. La cuestión no era tanto cómo organizar sistemáticamente el caos en países "donde los hombres llevan el espíritu del método a su último grado de perfección, especialmente cuando se trata de fabricar montañas de cadáveres", sino de qué modo regresar a costumbres más netamente crueles y violentas, en las mismas sociedades eu-ropeas. "Es pues posible -vaticinaba Bataille, de manera acertada y cuasi pasoliniana- que las costumbres de nuestra vida política se transformarán a punto de no diferir mucho de las de América Latina" (1).

Por ese motivo, los escritos neocriollos de Xul son inseparables, a mi juicio, de una estética del *potlatch* -del desgaste o dispendio- recordando, justamente, que para Bataille la noción de *dépense* se deshace, justamente, del pensamiento y de la racionalización técnica. "Esta innoble conducta de esos nobles -escribe Xul, en relación al *potlatch*- se explica

por el derecho primitivo o natural creado por lucha o guerra, en que el éxito da licitud y propiedad". Recordemos pues que para que el mundo acabe y nada quede del espiritualismo idealista, es decir, para que lo máquinico funcione a carta cabal, basta, desde la óptica de la vanguardia, con que el progreso se identifique a los sueños utópicos materializados, sistemáticamente expuestos y al alcance de todos. Eso, como es sabido, ya está en Baudelaire, cuando contempla los fragmentos fetichistas del cuerpo femenino y los asocia a la modernidad como tragedia -el sometimiento a la mujer coincide con la venganza contra ella. No hay, en ese sentido, poeta simbolista que no juegue a Salomé o que renuncie a que le sirvan en bandeja la cabeza cortada de quien manda cortar cabezas. Evar Méndez lo demuestra en su poema dedicado a las princesas orientales y, en un típico claro de luna, "construcción de paradoja", Lugones confunde la amada con unas curiosas selenitas que le hablaban "algún idioma como el esperanto / equitativo, simple y económico". Mario H; Gradowczyk rescata, por anamnesis, *La Medusa dormida* de CNPF en *Anjos* (1915) de Xul. O sea, cortar, cortar, cortar es la palabra de orden. Man Ray, incluso, lo ilustra con su "Homenaje a D. A. F. de Sade", con una cabeza en campana de vidrio, imagen publicada -casi simultáneamente a los textos de Xul y Bataille para *Imán*- en el segundo número de *El surrealismo a servicio de la revolución*. En esas variadas vanitas mecánicas, mero primado de la materia sobre el pensamiento, se traduce un sadismo gráfico tendiente a abandonar toda complaciente dependencia del artista con relación al argumento. Tal es, en resumen, "el fenómeno del éxtasis" contemporáneo.

Por ello, cualquier semejanza con la reconfiguración neoliberal de América latina no es para nada fortuita pues, en ese universo, el artista ya no es el salvador del mundo sino una mera simbiosis de Cristo y Sade -o de Kant con Sade, como dirá Lacan-superposición que se materializa en la escena final de *La Edad de Oro*, justamente, con esa imagen de infinito transformismo que la continua exposición le impone al producto. *Potlatch*. Esa tensión entre el uso y el valor es inherente, por lo demás a la lectura. Leer es gastar. Es derramar. Diseminar. De ese crucifijo final de la película de Buñuel, del que penden cabezas cortadas, idénticas a las de Glauber Rocha, se deduce que la humanidad penetra pues una nueva era en que descubre, con pavor, el infinito de los semblantes. El artista, substituyendo a la máquina, se vuelve capital constante, es decir, causa y, al mismo tiempo, producto, o sea, efecto. Retornando a la definición de política que Dalí le formula en una carta a Breton, cabría decir, en relación a Xul Solar, que lo neocriollo opera, sin duda, como el don más envenenado y, al mismo tiempo, más refinado, que el an-artista puede delegarle al mundo como mundo, adelantándose así al fenómeno contemporáneo del éxtasis de masas y potenciando la gran ecuación prevista por Schwitters: arte, oro, mierda. El poema es así pensamiento, pero es también un pensamiento impensable. Es ese el fuego fatuo, el brillo artificial perseguido por los nuevos an-artistas. Cuando Xul Solar escribe:

1) Bataille, Georges. "Conocimiento de América Latina". *Imán*, Paris, 1931, p.198-200.

“Estrellas, sólcitos, lunas, lúnulas, luciérnagas, linternas, luces, lustres; doquier se vidienredan a la ciudá se constelan i disconstelan, se qeman, se apagan, cholucen, llueven, vuelan.

Es un perflujo i reflujo de brisa i flúido i ráfaga i sonos i humos olor; la luz percambia, en lampos color, calor, claroscuros, en ánimo”.

Ante ese *imán* que atrae una caótica enumeración de catálogo, el neocriollo exhausto por la condición colonial (“yo ya veicánsado) cae, torpe, en el vértigo de las imágenes (“me aturdo i olvido, disveo”) y, gracias al declive racional que se le impone en función de las imágenes (“todo palidece, i se borra”), llega en fin a formular una ecuación, “qentro a mayor cielo qes otra noche, qes luego más noche”, es decir, un paralelismo de másmédula, en que la “teonochte honda sólida negra” amenaza su misma integridad personal (“yo me yi exdisolverío”). Pero ya no hay entre sujeto y objeto una relación inmediata o directa (“algo vago inmenso se interpone'ntre mî i lô teonochte”). Es “un mandivo indefinido, cielidíametro. Su testa tras mí, sus pies ante mí, en el contrahorizonte, i sus manos sobre mî, ganchipuntitóqinse, son oranje; su rópaje, cambicolor indeciso en parches” discontinuos o rapsódicos, “losanges de Arlequín”, como diría Lugones, que lo vuelven presa fácil de sus esquivas artimañas. En ese sentido, para Xul, la nominación de un acontecimiento elusivo, es decir, el suplemento indecible, aquello que debe ser nombrado para poder advenir a una verdad, ese acto de nominación es siempre poético e irreductible. Por ser singular, no puede ser traducido, porque para tenerlo hay que cavar en el vacío del sentido, en la carencia de significaciones ya fijadas, en pocas palabras, en el peligro de la lengua. Eso es *amillonar* el idioma, elaborar una política de la lengua, como señala Borges en su ensayo de 1925, “El idioma infinito”, dedicado a Xul.

Diríamos, en pocas palabras, que Xul poetiza y que el nombre poético de ese acontecimiento, la *constelación neocriolla*, nos arrebató fuera de nosotros mismos, a través de la espiral de sus mismas previsiones que se concretan, más tarde, con la “Visión sobre el trílíneo”, publicada en la revista *Destiempo* (1936), editada por Borges y Bioy. Allí Xul retoma la idea de Huidobro de que sólo el poeta puede hablar desde todo tiempo y espacio, “porque él sólo posee los espejos vertiginosos que sorprenden el paso de las metamorfosis”. No nos olvidemos que Huidobro era un poeta muy en contacto con la vanguardia, no sólo francesa (es lo obvio), sino también con el imaginismo y vorticismos ingleses. En Buenos Aires y en 1919, Huidobro ya había citado, como autores de su círculo, amén de Joyce, a Ezra Pound y a Richard Aldington, a Skipwith Cannell y a Horace Holley, el esotérico poeta del movimiento Bahais. De tal modo, diríamos, que las búsquedas neocriollas de Xul son contemporáneas, entre otras, de las experiencias sintético-ideográficas del método ideográfico de Pound, de la potencia verbivocovisual de Joyce o incluso de la mímica verbal de e.e.cummings y no pueden ser de ellas separadas. Son experiencias en que el texto deja de ser visto como una forma para ser concebido como una potencia, un campo relacional de funciones

que revelan la tensión de unas palabras-cosas situadas en un espacio y un tiempo abstraídos, aunque absolutos, en que las tradicionales fronteras entre poesía y visualidad decaen irreversiblemente. Habría que recordar pues el hecho de que, aún cuando el artista no comprenda cabalmente el sentido de sus obras, eso no significa que ellas no tengan sentido. Lo tienen para sus lectores.

No habría nada más ocioso, por tanto, desde una perspectiva *nueva*, que proponer una restauración normalizadora de ese lenguaje aún sin pueblo. A ese respecto, Borges, en uno de los primeros textos que le dedica al problema de la traducción, “Las dos maneras de traducir” (1926), estipula dos formas de encarar la tarea. “Una practica la literalidad, la otra, la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas”. Las clásicas se interesan por la obra de arte y no por el artista. Creen en la perfección. Desdeñan localismos. Abominan contingencias. Borges llega incluso a radicalizar la idea y fiel a la noción de transformación mínima, que más adelante se llamará *pastiche*, se propone traducir un enunciado en el interior de la misma lengua. De ese modo, el “aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela” sonaría, para el literal romántico, “en el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra”. En cambio, al preferir “aquí en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar”, Borges daba, matreramente, el primer paso para una “documentada polémica”, buscando decidir cuál de las dos formas era peor. En todo caso, la primera le parecía, inapelablemente, “ridícula y cachacienta”, por lo literal. En los años 50, un poeta guía del concretismo brasileño, Mário Faustino, al traducir el famoso verso de Mallarmé que buscaba definir lo indecible *-solitude, récif, étoile-* no dudó en leerlo como un hiper-sigmo *-solituderécifétoile-* es decir, como un único brillo de neón, a la manera de Moholy-Nagy, o al modo de la escritura concreta de Augusto de Campos, en *cidade/city/cité*.

El acontecimiento, pues, se liga al espaciado de su archivo -esto nos lo enseñó Derrida- porque borrar lo acuñado y volver subalterno lo espaciado o inaudible, es decir, la divisibilidad de la letra, sería, una vez más, reapropiarse del acontecimiento en nombre del monolingüismo. Pero esa noción, que se aplica a la literalidad con que, en *Xul Solar: entrevistas, artículos y textos inéditos* (2), se cobijó la traducción de los textos neocriollos de Xul, realizada por Daniel E. Nelson, se desdobra en otro tipo de literalismo que podríamos llamar teórico. Consiste en leerlo a Xul con Xul, cuando, en realidad deberíamos leer a Xul con otros vanguardistas. Con Torres García. Con Rego Monteiro. O con Marechal, por ejemplo. No sólo por los *simpatifluidos* intercambiados por ambos artistas, ni siquiera por los dibujos de Marechal, como “Interpretación astrológica del neocriollo Adán Buenosayres” o “El neocriollo de Schultze”, donde vemos un autómato maquinico en que el oído es substituido, proféticamente, por un *megafón*, lo que alude a una escucha polifónica de muchas lenguas, de muchas guerras, sino porque el neocriollo, ese descendiente

2) Artundo, Patricia (ed.). *Alejandro Xul Solar: entrevistas, artículos y textos inéditos*. Buenos Aires, Corregidor, 2005.

de La Mettrie, es el derroche corruptor de la tradición por medio del cual Xul se lee en Marechal pero éste, a su vez, permite asociarlo también a Joyce. Así funciona la *maquina agrícola*.

No nos olvidemos, en efecto, que el recurso al *potlatch* que une a Joyce y Marechal también configura una innovadora estrategia de unificación, entre el valor y el uso. Cuando el autor del *Adán* leyó la obra del irlandés, observó que toda la crítica, favorable o adversa al *Ulysses*, no dejó de señalar la empresa “como *algo raro* y fuera del orden común”, “como un monstruo literario”. Sin embargo, “yo me atrevo a sostener -decía Marechal, con el mismo argumento anti-romántico de Borges- que dicha obra es la primera y la mayor tentativa que se ha hecho últimamente de devolverle a la novela su lineamiento clásico y su raíz tradicional. Sabido es que la novela, género relativamente moderno, debe ser considerada como una *corrupción* de la epopeya antigua: quiere decir que no obstante el carácter peyorativo de esa definición, la novela tiene que haber heredado las normas del género épico, bien que adaptadas a la modalidad de los nuevos tiempos, cuya expresión le corresponde como sustituto de la epopeya”. Por eso, para Marechal, uno de los rasgos de la épica marginal (*neocriolla*), del *Adán* o del *Ulysses*, consistía en la “propensión a dilatar los límites vulgares del nombre, extendiéndolos a nuevos y misteriosos planos de la realidad”.

Admita, es verdad, que “la epopeya antigua, tan arraigada en lo metafísico y sobrenatural, cumple dicha norma *visualizando*, por decirlo así, la relación invisible” entre lo material y lo inmaterial, pero admita también que Joyce, al haber perdido la fe y ser tan sólo una *horrorosa especie de libre pensador*, producía el extrañamiento de sus personajes “no para encontrarse frente a frente con lo sobrenatural sino para encararse con minuciosos desdoblamiento de ellos mismos, ya en el mundo del sueño, ya en los mil disfraces de la propia conciencia, ya en el turbio universo del subconsciente”. A título de ejemplo, Marechal compara entonces el capítulo dialogado del *Ulysses*, que se desarrolla en el barrio de los burdeles, con la grandeza épica de un descenso a los infiernos, aunque subrayando una diferencia fundamental: “Que en el *Ulysses* es un tema literario y en la epopeya es un tema metafísico”. Mientras el héroe de la epopeya jamás pierde unidad ante nuestra visión, resaltando su figura nietzscheanamente apolínea, Joyce, por el contrario, “divide a su héroe y lo subdivide al infinito hasta que su forma unitaria desaparece de nuestra vista, como desaparece la unidad de un organismo bajo la lente del microscopio” (3). Además, acota Marechal, el tiempo de la epopeya es también el tiempo natural de la vida, mientras que el tiempo de *Ulysses* es el tiempo analítico del *ralenti* cinematográfico, o en otras palabras, del *retard* duchampiano.

Pero esto que vale para Marechal, valdría también para un ensayo de cuarta dimensión, la Radiografía de la pampa de Martínez Estrada, cuando el autor mira los desechos de la ciudad y reconoce en ellos no sólo el derroche sino los escombros de sueños de opulencia de la metrópolis,

“lo que no quiere ser ciudad y queda recalcitrante fuera del municipio; y al mismo tiempo lo que ya no quiere ser soledad y se apeñusca en los límites de campaña”. *Potlatch*. Congeniales a los de Xul, esos descensos a los infiernos preparan, además, ciertas concepciones plásticas de lo urbano flotante, como la *Idéa visível* (1956) de Waldemar Cordeiro. Esas, a mi juicio, serían lecturas neocriollas de lo neocriollo. Leer a Xul con lo Otro que lo constituye.

Pero habría aún otro aspecto de literalidad teórica, bastante extendido hoy día en la crítica cultural, que consiste en oponer, irreductiblemente, el ascetismo concreto-constructivista a ciertos devaneos, muchas veces autoritarios, del tardo-simbolismo. Analizando ese debate a la distancia, es oportuno evaluar que, al contrastar la pureza ascética de las experiencias concretistas a los juegos jerárquicos del tardo-simbolismo, la crítica del abstraccionismo se ha empeñado, a mi juicio, de manera impropia, en mantener las experiencias concretas separadas de las formas utópicas del arte total, cuando, si acompañamos las ideas de Jacques Rancière en su estudio sobre *Mallarmé y la política de la sirena*, veremos que ambos extremos se tocan en más de un punto, ya que pertenecen al sueño de un arte que sería moderno porque se armoniza a la ciencia de una materia y de una sociedad reducidas a idéntico dinamismo fundamental. Tendríamos, entonces, una materia espiritualizada como energía vibratoria y una sociedad reducida a su esencia, es decir, a la fuerza del trabajo común. No hay contradicción, por tanto, en verlo a Xul con simpatías hacia la propaganda o el peronismo. Son su forma de conciliar el saber sobre los materiales, espiritualizados como energía, y una sociedad pensada a partir de su dinamismo básico, el trabajo y la felicidad. Susan Buck-Morss nos alerta, en *Hegel y Haití*, que la especialización y el aislamiento son peligrosos para nuevas lecturas. Son un modo de evitar la incómoda pero incontrastable verdad de que, si ciertas constelaciones de hechos pudiesen penetrar en lo profundo de la conciencia de los especialistas, perturbarían también la clausura (metafísica, nacionalista u otra) de veneradas tradiciones que se reproducen, a veces, con la mejor de las intenciones. En *El último lector*, Ricardo Piglia desarrolla algunas de esas estrategias. Dice, por ejemplo, que en el *Ulysses* leer es asociar y narrar la vida a partir de mínimos fragmentos, “de palabras que resuenan”. Son las palabras mismas las que concentran ese efecto. Pero son también las imágenes, en cuanto las *leemos* como palabras. Porque, como diría Xul, uno mismo es esas palabras.

3) Marechal, Leopoldo. “James Joyce y su gran aventura novelística”. La Nación, Buenos Aires, 2 de febrero de 1941.

Gillick: no estoy seguro si el trabajo implica investigación: se trata más de experimentar y probar

Desde España

Mariano Maier

Cada propuesta de Liam Gillick (1964, Aylesbury) se presenta como estructura expositiva que planea nuevas relaciones entre la institución artística y el espectador. Aquí el arte es un proceso del pensamiento, una herramienta que adquiere distintas formas: mobiliarios, oficinas, manuales de usuario, archivos, carteles o libros. Liam Gillick utiliza las herramientas de las artes aplicadas para incorporar un campo de atención paralelo. Lo suyo es la integración de discursos, un ejercicio de revisión que le acercan temas que un principio no tienen un interés artístico: la economía, la agricultura o los libros de empresas. Escenarios o lo que es lo mismo instalaciones, bandas sonoras, objetos minimalistas o paredes de textos.

MM: Has desarrollado una línea de trabajo incorporando otras disciplinas...

LG: Las diversas cosas a las que apunto son todas partes de mi quehacer artístico, incluso cuando aparentemente no tienen mucha conexión con los métodos de trabajo tradicionales. Miro hacia las fronteras de la actividad en relación

con los constantes cambios en nuestro entendimiento de cómo se produce el significado en la cultura. Me gusta trabajar en los espacios que a veces se abren entre áreas aparentemente relacionadas y observar aquello que tradicionalmente se considera como elementos secundarios en la sociedad. Toda mi producción debe ser contemplada dentro del entendimiento de que el arte es una herramienta crítica en relación a como entendemos el mundo que nos rodea. Claro que hay momentos en los que parece que algo en lo que estoy trabajando sólo podría ser entendido como parte del lenguaje del diseño, por ejemplo. Pero es precisamente en este punto cuando el trabajo puede también tener una relación completamente diferente con la cultura más rarificada de aquello que se conoce como las bellas artes, haciendo uso de técnicas efectivas que solían ser minimizadas en las escuelas de arte. Un buen ejemplo puede ser un proyecto que hice hace unos años para la vivienda de protección oficial más antigua de Bruselas. Se esperaba que yo produjese algo que pareciese una obra de arte reconocible -en lugar de eso creí que sería más productivo proveerlos con porteros, buzones e iluminación para el vestí-

bulo de cada edificio. Esto no fue bien visto por el comité de financiamiento en Bélgica. Pero sentí que era un componente social esencial del trabajo. En este caso el trabajo estaba pensado para ser comprendido en al menos dos formas paralelas -en primer lugar, dentro de la herencia del quehacer artístico crítico de bases conceptuales y, en segundo lugar, en términos del diseño urbano y el trabajo social contemporáneo. Para dejar por sentada mi posición al final decidí sacar las referencias artísticas del proyecto con el fin de enfatizar su componente práctico y de diseño. Pero no replacé esta falta con otra definición. Me gustan las situaciones en las cuales se consigue un colapso de la significación, en relación con el trabajo dentro de un contexto urbano más amplio. En otros momentos reafirmaría el modo en que los objetos artísticos pueden tener una relación muda y velada con el significado y funcionar sólo como arte. Se trata de no decir las cosas muy claramente y tratar de usar el trabajo como una forma de señalar otras ideas que no sean las que parecen estar enfrente tuyo en una habitación blanca.

MM: Diseño gráfico, periodismo, arquitectura,

teoría crítica y económica: todas estas disciplinas aparecen bajo la plataforma arte en tu trabajo como elementos de información, ¿cuál sería el hilo conductor?

LG: Como la mayoría de los artistas estoy interesado en otras cosas además del arte, así que no me paso mucho tiempo pensando si algo es el territorio adecuado para la práctica artística. Trato de usar los dispositivos más apropiados para jugar con las ideas que me interesan, usualmente son bastante opacas, como la discusión, el compromiso, la negociación y el rechazo. También hay momentos en los cuales intento buscar las herramientas más inapropiadas para conseguir una cierta tensión dentro de la estructura de cierto proyecto. Juego con los lenguajes específicos de diferentes disciplinas pero en contextos paradójicos, como hacer de una escultura una señal para un edificio o viceversa. La mayor parte de mi trabajo está vinculado con la relación entre el texto -existente o no- y varias manifestaciones del proyecto que estoy trabajando en forma física. El trabajo en sí no necesariamente determina lo que significa, sería más preciso decir que hay una interacción intelectual entre las ideas, las

diversas formas y la influencia de componentes exteriores en el arte. No veo ninguna separación jerárquica o en categorías en el trabajo. Si es necesario escribir un aburrido texto neoadadémico para demostrar algo, lo hago. Si también es importante que me sitúe en la punta de un edificio y emita proyecciones sobre las nubes sólo para unos amigos, también lo haré, aún si no lo muestro como arte. No hay una relación obvia entre todo lo que uso más allá de mi sostenido interés por encontrar nuevas rutas para decodificar la genealogía de la estética urbana contemporánea, cómo es que la gente decide diseñar y trabajar con una ciudad. Estoy interesado en exponer el común denominador de la cultura donde se nos dice que hay un consenso sobre los valores que se supone compartimos. Estoy buscando maneras de expandir los territorios a los que el arte se dirige en un tiempo en el cual, en realidad, no hay un entendimiento compartido de como debemos comportarnos. A veces encontrar un título decente para una muestra es mejor que crear una mala obra de arte, otras diseñar un afiche para la bienal gráfica de Ljubliana es más importante para mí como obra de arte que una gran muestra en un museo. Pero es la interacción entre ambos lo que le da al trabajo la tensión que tiene en la cultura.

MM: ¿Buscar otros sistemas de relaciones?

LG: Sí, de alguna manera es eso, pero es más acerca de encontrar las herramientas más apropiadas para expresar ideas y formar parte de una discusión crítica. No soy la persona más apropiada para encontrar las aparentes relaciones lógicas en la sociedad. Yo uso el arte como un sentido a través del cual podemos encontrar rastros de ideología dentro del constante cambio de sentido que tenemos del mundo civilizado. Estoy involucrado en este

mundo civilizado. Estoy menos interesado en grandes temas como sexo y muerte. El trabajo es bastante raro y mudo a veces, apuntando hacia ideas abstractas con soluciones precisas. La respuesta no esta siempre delante de tus ojos, pero está conectada con una matriz completa de referencias por debajo del trabajo.

MM: Al mismo tiempo está claro que resulta inútil separar un lenguaje de otro. ¿Practicás un arte de investigación?

LG: No estoy seguro si el trabajo implica investigación, se trata más de experimentar y probar. Estoy más implicado en planear todo lo que hago. Buscando nuevas herramientas para diseñar narrativas, escenarios y situaciones. Si es necesario utilizar un lenguaje o territorio específico para investigar una idea lo hago. Ahora mismo estoy leyendo muchas publicaciones técnicas sobre la manera en que las empresas logran tener el menor número de gente trabajando en ellas. No estoy seguro si esto realmente constituye una investigación o la mejor manera de perder el tiempo de una manera productiva.

MM: Desde los años 90 a esta parte has desarrollado un papel central dentro de las colaboraciones con otros artistas, pero también con escritores, diseñadores, arquitectos, músicos...

LG: Las colaboraciones son muy importantes para mí, pero no en la forma habitual en la que nosotros entendemos una colaboración, con gente como Gilbert and George por ejemplo. Es más bien el juego y la creación de puntos de referencia entre la gente con la que colaboro. Algunos proyectos funcionan mejor si hay más de una persona implicada. Un buen ejemplo sería la película que hice con Philippe Parreno

para el Konsthall en Lund, el año pasado. Nos necesitábamos para poder pensar las ideas y encontrar un nuevo espacio crítico que no fuera ni suyo ni mío. Con otros artistas como Rirkrit Tiravanija, nunca colaboramos en nada pero a menudo sus espacios han sido lugares paralelos para la discusión de las ideas de mi trabajo y viceversa. Esta manera de trabajar con otros es una forma esencial de cuestionar ideas pasadas de moda sobre el ego y la autoría en la cultura, que han provocado una manera infructuosa de mostrarnos nuevos modelos o nuevas formas de cómo avanzar. Esta forma promiscua de trabajar también incluye a veces críticos y comisarios. La formación que se ha desarrollado dentro del campo curatorial ha establecido nuevos territorios y posibilidades para artistas como yo, que no tienen que consolidar mas todas sus ideas dentro de un único trabajo.

MM: Hay piezas tuyas que consisten en invitaciones a ser realizadas por otros como un juego de eternas relaciones.

LG: Gran parte de este sentimiento se relaciona con la historia del arte conceptual, pero yo continúo este legado sin utilizar las mismas técnicas o apariencias. Estoy interesado en invitar a otras personas a participar en juegos que deberían ser convocados dentro del trabajo, pero esto no es una obligación para dar significado al trabajo. A menudo los trabajos funcionan mejor cuando vos permanecés de espaldas a ellos. A veces el trabajo debería ser interpretado con lo que se esta viendo en la galería. Este año, en enero, en el Palais de Tokyo de París se pudo discutir que la mayoría de los aspectos importantes de toda la exposición era el componente educacional colocado por un grupo de jóvenes comisarios y artistas. Yo no dicte que era lo que debían hacer, pero

ellos se implicaron en una reinterpretación de las ideas generadas por la exposición y este hecho crucial creó un completo desastre de contenidos, que se perdió en la estructura de la exposición. Yo no suelo forzar a la gente a hacer algo para completar el trabajo. Pero tampoco subestimo la inteligencia de la gente o su habilidad para tomar lo que necesitan del trabajo, podría decir que tan sólo ofrezco un potencial.

MM: Uno de los puntos más atractivos de tu trabajo es cómo has intentado pensar nuevas estructuras de exposición que no necesariamente tienen que mostrar manufacturas artísticas u "obras" para ser recorridas y experimentadas como tales...

LG: Creo que una de las mayores contribuciones al modernismo que no se ha tenido suficientemente en cuenta es la historia del diseño de exposiciones. Como muchos de los aspectos de la cultura que contienen la palabra diseño, hemos sido enseñados a pensar que es un elemento secundario dentro de los trabajos más interesantes. Incluso para mí algunos de los desarrollos más importantes en el pensamiento de la cultura es para quién y cómo se desarrolla el trabajo. Ahora mismo estoy continuando este proceso. Y lo estoy haciendo junto con comisarios dedicados a buscarnos nuevos espacios y métodos para ocupar en la sociedad.

MM: Como espectadores somos invitados a generar distintas zonas de atención en las que no es necesario contemplar nada. ¿Que esperás de estas situaciones?

LG: No espero nada. Yo también soy parte del público y alguien que mira al arte y piensa por qué se supone que el infierno es importante. No me importa si alguien tiene una relación frívola con el trabajo. No hay ninguna obligación.

Una buena exposición permanece contigo más tiempo del que estás en ella o por lo menos eso es lo que hemos aprendido. Hablo mucho con Philippe Parreno sobre como los años me han enseñando a jugar con este sentimiento de tiempo y apropiación, sin utilizar muy a menudo los medios basados en el tiempo, como las películas o el vídeo. Tengo curiosidad de saber cuánto tiempo deberíamos perder en algo y cómo somos guiados a través del espacio y la experiencia. Aunque el modo de utilizar estas ideas por Parreno ha tenido un efecto muy directo en mi caso, estoy muy interesado en lo que vos llamarías efectos de ambiente. Cómo el nuevo diseño de un recibidor cambia del significado de una corporación o de cómo la agricultura no es vista como un sujeto válido de investigación artística.

MM: *Magnamara Motel* y *Un texto corto sobre la posibilidad de crear una economía de la equivalencia* son los títulos de tus primeras exposiciones en espacios no privados que presentás en España, ¿de qué se trata?

LG: Tengo dos grandes muestras institucionales en España este otoño, una en el CAC de Málaga y otra en La Casa Encendida en Madrid. Los dos proyectos se superponen pero están totalmente desconectados, me encanta este nivel de confusión. He esperado mucho antes de tener la oportunidad de hacer algo serio en España y decidí hacer dos cosas contradictorias simultáneamente. La exposición en Málaga es un proyecto muy institucional. Bastante preciso. He tomado una selección sustancial de trabajos de los últimos quince años donde el texto es un componente principal del trabajo y estoy utilizando el espacio como un folio en blanco para trazar estos textos de una manera nueva. Los muros contendrán un amplio set de ideas como gigantes extractos ne-

gros, todos del mismo tamaño y todos con el mismo tipo de tipografía. La exposición es una retrospectiva de un aspecto de mi trabajo, sin darte los significados o contextos para entender la función original del trabajo dentro de la exposición. En su lugar, el libro publicado por CAC será clave. Contiene imágenes de texto utilizadas en contextos y algunos fragmentos de mis escritos publicados en español por primera vez. El crítico y artista Peio Aguirre escribirá una crítica de mis textos. La gente podrá sentarse en bancos que yo he diseñado para la Bienal de Venecia 2003 y empezar a crear el contexto que nunca tracé hasta Málaga.

En La Casa Encendida veremos la segunda parte del proyecto que empezó en el Palais de Tokyo a principios de este año. La Casa Encendida ha coproducido el trabajo para el enorme espacio de París. Intentaremos y haremos palanca en esas grandes estructuras dentro de los pequeños espacios de Madrid. Ahora mismo nada se ajusta del todo. Por lo tanto voy a pasar mi verano intentando elaborar un camino. El título de la expo es *A short text on the possibility of creating an economy of equivalente* y se relaciona con un libro en el que estoy trabajando sobre las relaciones en la Escandinavia post industrial y la posibilidad de idear una reconfiguración ecopolítica de relaciones sociopolíticas en la cultura. Una nueva programación de películas recopiladas por Rocio Gracia acompañan la exposición. El *paisaje* y la *factoría* original del Palais de Tokio se reciclaran como un bar y como un lugar para sentarse y descansar. Pero quedan muchos detalles y el proyecto tendrá una cualidad completamente improvisada.

www.cacmalaga.org
www.lacasaencendida.com

artecontemporáneoargentino

19 de octubre al 19 de noviembre

Luis Camnitzer

nuevoespacio

Mondongo "Merca"

23 de noviembre al 6 de enero

Cirriculum Cero '05

Exposición de Preseleccionados.

nuevoespacio

Adriana Minolitti

Ganadora Curriculum Cero '04

curriculumcero

sin antecedentes, con talento



Florida 1000. C1005AAT. Buenos Aires. Argentina
 Teléfono +54 11 43 13 84 80

www.ruthbenzacar.com galeria@ruthbenzacar.com

RUTH
 BENZACAR
 GALERIA DE ARTE

Creo que la gente en Argentina es muy conservadora y no sé bien qué es...

Spencer Tunick: Pasión de multitudes o La mirada desnuda o Universo Tunick o Corpus Ibericum

Walter Temporelli

La Deuda Interna

No todo lo que brilla es oro, y si no pregúntenselo a Barcelona. La ciudad, además de padecer un eterno agravio comparativo con Madrid, sufre al verse reflejada en su propio espejo, el cual le devuelve enmarcado su límite y sus carencias. Si bien las comparaciones son odiosas, pueden imaginarse lo que para una ciudad como Barcelona significa tener a pocos kilómetros la capitalina referencia del Prado, del Reina Sofía y del Thyssen. Tampoco es un detalle menor lo que sucede con el espacio audiovisual catalán: ni el Ajuntament de Barcelona ni la Generalitat de Catalunya (máximo organismo gubernamental), tienen la decisión política y económica de crear un festival de cine y/o video de trascendencia, sino todo lo contrario: multitud de pequeños encuentros de cine de discutible calidad y escasa trascendencia, comienzan a poblar la escena a partir del otoño. Lo mismo podemos decir de la inexistencia de una feria del libro -teniendo en cuenta que Barcelona es la capital editorial de Iberoamérica-, de un adecuado circuito de salas de música alternativa, y de pequeñas galerías que cubren el espacio que los grandes espacios no atienden. Para pagar, en parte, esta deuda interna, en mayo de 2004 se creó el KBB Kültur Büro Barcelona, un espacio dedicado a la promoción y producción de proyectos culturales y artísticos. Enclavado en el populoso barrio del Raval, este miniespacio se dispone en una vieja fábrica, a la cual se accede a través de tortuosos pasillos y un especial montacargas. Hasta allí llegó Spencer Tunick, guiado más por la amistad que por la fama y el dinero: "Tengo una amistad muy grande con Segismundo, director de KBB, y eso es motivo suficiente para que yo desee montar una muestra de este tipo y en este espacio", asegura este estadounidense (Middleton, New York, 1967) residente en Brooklyn; alto, robusto y al que confieso nunca haberlo visto vestido de otro color que no sea el negro.

Por Amor al Arte

Corpus Ibericum es la segunda muestra individual del artista en España. La primera tuvo lugar en Barcelona, en el Palau de la Virreina del Institut de Cultura de la ciudad, que acogió la muestra titulada *Nude Adrift* y que recibió más de 50 mil visitantes: "Suelo trabajar en museos e instituciones afines, ámbitos naturalmente clásicos para que un artista exponga sus proyectos. En este caso opté por trabajar en un lugar atípico, una "cueva", un rincón poco habitual para una exposición". *Corpus Ibericum* abrió sus puertas en Kültur Büro Barcelona, diez días después de su más reciente instalación *Newcastle Head*, encargada por BALTIC (UK), lo que parece ser el comienzo de una "hermosa amistad" a medio camino entre Londres y Barcelona: "Tengo una relación especial con Londres, donde hago y exhibo mis trabajos, aunque no sólo allí sino en toda Inglaterra. Me gustaría hacer lo propio aquí en Barcelona, pero es difícil porque aquí no tengo una galería como en Londres, todo ello me quita disponibilidad de exponer con cierta periodicidad. En mi corazón está el deseo de profundizar mis relaciones con otros museos y espacios de arte de Barcelona, y crear un especial vínculo con la ciudad". Barcelona posee el especial récord de haber reunido a 7 mil personas en una de las laderas del Montjuic, y con el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de fondo, para una de sus performances fotográficas: "Nunca tuve mayor convocatoria que en España, realmente fue un regalo que me hizo la gente. De hecho, pienso que lo que estoy preparando para la Bienal de Lyon, no tendrá la misma magnitud que la puesta que realicé en Barcelona. De todas formas no busco la cantidad, sino que mi objetivo es el de integrar al grupo dentro de un paisaje, como si fueran grandes esculturas colectivas". Conjuntamente con Andrew Einhorn, el artista realizó un registro documental de sus puestas en España. Allí se percibe el espíritu propio de un concierto de rock, donde la estrella indiscutida es el propio Tunick: "Es una experiencia hermosa, a veces en un nivel más íntimo, guardando

ciertas diferencias con un artista masivo como es un músico”.

En el video se lo puede ver a Tunick trabajar con un grupo importante de producción, quien le da apoyo logístico: grúas, telas, y pantallas refractarias, son la parafernalia fellinesca del artista, quien una vez terminada su faena, camina entre la multitud entre aplausos, dándose un baño de masas y eligiendo gente a su paso: “Una vez terminado el trabajo, siempre elegimos un sitio y vamos doscientas, trescientas o cuatrocientas personas que hayan participado, y desayunamos juntos. Mi relación con la gente va más allá de las instalaciones, de hecho vienen y salimos después a pasar un rato juntos”.

Su desparpajo suele dejar resquicios para la polémica, incluso en algunos casos fue entendido como delictivo. Todavía está fresco el recuerdo del escándalo público que significó la serie trabajada por el fotógrafo en Chile: interposiciones judiciales, recursos de amparo, debates televisivos y cámara de concejales y diputados opinando sobre moralidad, fueron el clásico e incommensurable marco latinoamericano que acompañaron al artista, además de 4 mil chilenos friolentos pero eufóricos (recordemos que Tunick realizó sus tomas en el mes de junio).

Fue arrestado y llevado a juicio en su New York natal, por hacer sus fotos de desnudos en espacios públicos, caso que llegó incluso a la Corte Suprema de Justicia, la cual prohibió al consistorio neoyorquino continuar con el arresto del fotógrafo, en aplicación de una excepción constitucional para las actividades artísticas: “En España me facilitan el trabajo, en mi país estaría detenido”, afirmó Tunick, en ocasión de su trabajo realizado en Barcelona en junio de 2003.

Asegura que no tiene miedo de ser conocido como un artista oportunista del desnudo, ni siente ningún riesgo de que prime el escándalo público y la exposición mediática de sus performances, por sobre su búsqueda artística: “No investigo en la psicología de las masas, trabajo más en los cuerpos como una abstracción, no la psicología de las masas-instalaciones. Como investigación tengo la situación que documento, no sólo la performance en vivo, a pesar de que es muy interesante. Lo que está en mi corazón es también lo que está en esta exhibición, las fotos creo que son bastante conmovedoras y satisfactorias”.

Más de 70 instalaciones alrededor de países tan disímiles como Bélgica, Austria, Chile, España, Finlandia, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos, Holanda, Suiza, Brasil, y -por supuesto- Argentina, dan cuenta no sólo de su técnica retratística, sino básicamente de todo aquello que se genera alrededor del universo Tunick. Sus instalaciones temporales han sido realizadas o exhibidas por el Viena Kunsthalle, Austria (1999), XXV Bienal de San Pablo, Brasil (2002), Institut de Cultura de Barcelona, España (2003), The Saatchi Gallery, Londres (2003) y MOCA Cleveland, Estados Unidos (2004), entre muchos otros.

Su experiencia en las ciudades, las asemeja con ir de compras a una

tienda de telas y de pinturas: “En la calle elegís la materia prima: gente, espacios, movimientos, luces y sombras, y las seleccionás como hacés en la tienda con los colores, las telas y las texturas. Las ciudades son tiendas gigantes en donde me abastezco de materia prima que necesito. Mi esquema de trabajo pasa por combinar arquitecturas, paisajes y cuerpos”.

Aguafuertes porteñas

Durante su experiencia criolla, Spencer Tunick, conserva una sensación ambivalente hacia la relación de los argentinos con su cuerpo, y la imagen que tienen del mismo: “La gente que participó posando, obviamente fue muy receptiva con mi propuesta, pero creo que la gente en Argentina es muy conservadora y no sé bien qué es... pero para mí fue totalmente lo opuesto de Chile, donde la gente era absolutamente libre y abierta. Libres con respecto al cuerpo y cómodos consigo mismos y la impresión que podrían dar en los otros. Pero en Argentina, hablando del comportamiento masificado que era el que yo vi, no era así, o al menos no eran así los 400 que participaron en la instalación de Buenos Aires”. A Tunick le tocó vivir lo que significa trabajar en medio del caos de la crisis del corralito: “La gente que posó para mí, las cuatrocientas personas, lo hacían durante los piquetes en la calle y las manifestaciones por el tema de la retención de los depósitos en los bancos, y el vacío constitucional del gobierno en Argentina. Yo estaba haciendo arte en el medio del caos, en el medio de la ciudad y en el medio de los problemas, por lo que sentí una afinidad muy grande por el grupo de artistas de Arte-BA que me llevaron hasta ahí, artistas que buscaban o llamaban a otros artistas para colaborar, todos jóvenes de 24 ó 25 años que me ayudaron a hacer algo de arte mientras todo se estaba viniendo abajo”.

Más allá del caos y de la demolición, mantiene el deseo de seguir trabajando en Argentina: “Me gustaría volver a Buenos Aires y exhibir mi obra ahí. Cuando estuve en la ciudad visité el Museo de Arte Contemporáneo y quedé encantado. Estaría genial mostrar dos obras realizadas en Buenos Aires y dos de Santiago de Chile, e invitar a gente chilena a Buenos Aires a verlas. Reunir a cinco mil personas dentro del Museo de Arte Contemporáneo, para posar con las anteriores obras como referencia. Una propuesta de ese nivel me fascina. Conservo un gran recuerdo de Buenos Aires, pese a todo la pasé muy bien”.

Siesta española

Tunick es un auténtico currante o laborador como le decimos en Argentina. Aparte de presentar sus trabajos, dedica sus días de estancia barcelonesa a fotografiar reuniones eventuales y sin planificación previa, que se dan cita en los más variopintos “baretos” del multiétnico barrio del Raval: “Estoy haciendo una serie sobre las reuniones y las fiestas

que se dan en la ciudad, en escenarios nocturnos y en situaciones relajadas. Es en cierta medida, como las fotos de picnics que hacían Man Ray y Lee Miller. El resultado que intento lograr, es el mismo efecto que causa observar una pintura barroca del siglo XVII”.

Si bien desde lo conceptual dice sentirse alejado de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, desde el aspecto práctico ha tenido que recurrir a ellas: “Recientemente hice un trabajo donde aparecía un arco de cuerpos en el aire. Instruí a mi mujer -que es diseñadora gráfica-, para que haga un arco de gente por encima de una tienda de frutas. Luego fui a una fábrica de metales para ver cuánto podía costarme y llegaba casi a 100 mil euros. Entonces, ¿qué crees que es mejor? El dinero que se necesita para hacer esculturas o elementos con gente como recurso es muchísimo, es difícil hacer algunas propuestas conceptuales con medios exclusivamente físicos. Pero pese a todo no creo que mi obra converja con lo virtual o Internet. Sería materialmente fácil a través de un software cortar y pegar cuerpos, aunque no sería fácil intelectualmente”.

Pese a que sus obras se encuadran en ámbitos ciudadanos, asegura estar sensiblemente motivado por la naturaleza y el *land-art*: “Me gustaría hacer instalaciones en países asiáticos como China y Japón, en paisajes naturales”. En cualquier caso, no abandonará sus performances con cuerpos al menos por los próximos 5 ó 10 años: “Admiro a quienes sostienen una idea y un concepto, aunque adopten distintos medios de expresión”.

Pese a que *Corpus Ibericum* se expone en un espacio de pequeñas dimensiones como el KBB (Kùltur Büro Barcelona), Tunick sabe que no será una experiencia fácil de repetir: “No expondré mucho más en galerías independientes, tal vez una vez cada 2 años; porque creo que las obras funcionan mejor cuando están en un museo, además de que mi galería está empecinada en que mi obra sea expuesta en museos. Así que por más que mi corazón esté en todos lados, mi galería quiere que esté en los museos”.

Este americano de corazón amplio, deja abierta una puerta a que, al igual que en Barcelona, el amor y la amistad sean más fuertes que los intereses comerciales de los galeristas: “Si hubiera una amistad o relación especial con un espacio de arte alternativo, o un espacio atípico o fuera del circuito en Buenos Aires, tal vez haría una movida como la que me trajo en esta oportunidad a Barcelona. Es para mí muy importante tener conciencia de lo que pasó en Buenos Aires. Fue un hecho único, que en el medio del caos existiera aquel grupo de jóvenes de Buenos Aires tratando de hacer algo más allá del dinero, más allá del arte, era una performance... fue hermoso, ¿sabes?”.

Un especial agradecimiento a Soledad Zambrano (KBB)

 <p>enmarcados. conservación arte . proyectos . diseño Arenales 1940 4811.9703 Móvil: 15.5800.6645 Ugarteche 3019-804.1155 malevich@hotmail.com.ar</p>	<p>Baracchini & Co Relaciones públicas Marcelo T. de Alvear 612 2° C1058AAH-Buenos Aires (54-11)4311-2782-4314-0545 baracchini@uolsinectis.com.ar</p>	<p>LILIANA GARCÍA NUDELMAN Lic. Artes Visuales IUNA Pintura-grabado técnicas experimentales Lenguajes Contemporáneos garcianudelman@yahoo.com.ar Te.4957-2655</p>	<p>Nahuel Vecino clases de pintura analisis y desarrollo formal y teorico nahuelvecino@hotmail.com</p>
<p>Ad-Hoc S.R.L. La editorial jurídica que ilustra las tapas y contratapas de sus libros y revistas con la reproducción de obras de artistas argentinos contemporáneos www.adhoc-villela.com</p>	<p>rafael cippolini clases individuales y grupales arte & literatura arno.cipp@dd.com.ar</p>	<p>FUNDACIÓN DESCARTES Programa de Estudios Analíticos Integrales Billinghurst 901 4861-6152 www.descartes.org.ar</p>	<p>CeDInCI Disponible el Anuario de Investigación n 5 Políticas de la Memoria Fray Luis Beltrán 125 4631-8893</p>
<p>Taller de pintura Clínica de obra Diana Aisenberg daisy@2vias.com.ar 4862-5284</p>	<p>ACADEMIA START Cursos intensivos y prácticos Informes: 4953-2696</p>	<p>paralelo < servicios editoriales < edición > < corrección > < redacción > Contáctese con nosotros vía e mail a: paraleloservicios@gmail.com</p>	<p>proyecto venus tecnología de la amistad www.proyectovenus.org</p>
<p>Fundación Espigas Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales Santa Fe 1769 P 1 4815-7606 arte@espigas.org.ar</p>	 <p>Expertización y tasación de obras de arte por reconocidos peritos. Suipacha 1087 3° “B” (C1005AAU) Buenos Aires Telefax: 4311-9196 aaga@asombrarte.com.ar www.asombrarte.com.ar/aaga</p>	<p>“Pinceladas y otros condimentos” Programa sin imágenes de artes plásticas y visuales FM 97.9-Sab. 14 a 15 30 Conducción: Stella Sidi</p>	<p>qué lindos los cuadraditos éstos! ¿porqué no le manda un mail a milagros y le pregunta cuánto cuestan? milagros@proyectovenus.org</p>

La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida

El poder de los colores o el poder revelador de la historia del arte, a partir de la mirada que propone Gabriela Siracusano

Diana B. Wechsler *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVII*, un título con el que su autora -Gabriela Siracusano- combinó de forma hábil y significativa los términos que definen su investigación, la delimitan y ofrecen generosamente desde un comienzo *las pistas* que orientan hacia dónde se encaminará el lector en el tránsito de página a página, de capítulo a capítulo. Al comenzar la lectura y entrar vertiginosamente en ese universo rico en problemas culturales, en donde las imágenes están fuertemente implicadas en la praxis vital en sus diferentes dimensiones, me pregunté de qué manera este libro está trabajando sobre el pasado a partir de aspectos del presente. Ya que, digámoslo desde un comienzo, este libro representa un giro importante no sólo para la historia del período que analiza, sino para la historiografía artística en general y, sin dudarlo, parto de la idea de que todo relato histórico es revisado tantas veces como preguntas desde el presente del historiador se realicen. Desde esta perspectiva, la historia podría ser re escrita seguramente una y varias veces, teniendo en cuenta las diferentes demandas del presente. Volviendo ahora a *El poder de los colores*: ¿Cuáles son entonces, las preguntas del presente que movieron a Siracusano a centrar su estudio en la materialidad de un vasto conjunto de imágenes coloniales y más particularmente en los colores? Una rápida respuesta podría estar en lo que tantas veces se ha señalado respecto de nuestra época, signada como una *cultura de imágenes*, para lo cual cabe acotar si no era aquella también una cultura de imágenes: ¿No estuvo acaso el operativo evangelizador de la conquista de América montado sobre un enorme conjunto icónico? Entonces, ¿por qué no revisar desde algunos de nuestros parámetros de análisis cultural, cómo se estructuró aquella visualidad? A estas primeras cuestiones podrían sucederle rápidamente otras ligadas a los conceptos de memoria y patrimonio y con ellas las de preservación tan vigentes en nuestra cultura, quizá como exhortación a su consolidación... y como sacudida ante los olvidos. En este camino, aparecen las demandas de conservación material de objetos (pinturas, papeles, etc.) y de manera más extendida, aparece en el horizonte el problema del ma-

terial en el arte contemporáneo. Junto con la -varias veces declarada- muerte de la pintura, surgen las diversas exploraciones e intervenciones con materiales y técnicas -como diría un pintor- no probados por el tiempo, lo que pone sobre la mesa el tema de la perdurabilidad de las obras tanto en relación con su materialidad como con su misma existencia como tales. Tal vez es en parte de esta problemática contemporánea, que emerge la necesidad de realizar un giro epistémico en la disciplina histórico artística y es Siracusano quien decide encararlo en este sentido, a partir de este minucioso estudio. Son éstas, algunas de las coordenadas de nuestro horizonte cultural actual desde el que la autora revisa -recogiendo además la experiencia más reciente de la historiografía artística colonial en los trabajos de Héctor Schenone, por ejemplo- aquel universo de imágenes diseñadas para operar sobre una sociedad plural que se intentaba homogeneizar, ese conjunto de obras pensadas para contemplar, adorar y durar. Esto pone al investigador, en este caso a Siracusano, en un complicado sitio ya que se le impone la necesidad de captar, interpretar y atravesar una visualidad diferente a la nuestra, a partir de un conjunto de obras pensadas en un mundo mental y cultural como el de la Europa occidental para actuar no sólo en su territorio sino también fuera de él, lo que impone además el desafío de considerar la lectura de esta otra visualidad, la del americano, receptor activo y realizador a su vez, de estos conjuntos iconográficos.

¿Cuáles son algunos de los principales soportes que construyen este relato?

Desde el título, pasando por cada una de sus partes, el texto va desplegándose como un develamiento para revelar cuidadosamente las claves inscriptas en cada una de las fuentes analizadas. Estas fuentes, cabe señalarlo también, presentan una notable diversidad y son en muchos casos, atípicas para la historia del arte.

La materia prima de esta investigación -está declarado desde el comienzo- reside en *los materiales*, pero también forma parte de esta materia prima un vastísimo conjunto de fuentes: desde los sermones, las

ordenanzas, las documentaciones variadas que dan cuenta de intercambios comerciales, alcabalas y otro tipo de reglamentaciones comerciales e impositivas del mundo colonial hispano americano, hasta tantos otros documentos que habilitan el acceso a diversas dimensiones tanto ligadas a cuestiones estructurales y estratégicas de la implantación del poder español en la región, como vinculadas a lo cotidiano. Junto con todas estas fuentes, recorre cantidad de tratados de alquimia y farmacopea que, con sutileza, pone en diálogo con los tratados de pintura así como con las Historias de Indias, y otros relatos que describen prácticas, usos y demás asuntos vigentes en el mundo altoperuano de los siglos XVI al XVIII.

Dijimos que se trata de fuentes por momentos atípicas para la disciplina histórico-artística, junto a esta elección está también la de un ajustado criterio de selección que apunta a contribuir en la recuperación de la dialéctica socio-cultural -en sentido extenso- de aquellos siglos. En razón de este objetivo, estos textos no reconocen un solo punto de vista: no hablan desde la voz del español ni desde la del indio o el mestizo solamente, no son sólo textos producidos en Europa sino que se leen, en contrapunto, aquellos “equivalentes” producidos en América y más precisamente en la región alto peruana, procurando descubrir las alteraciones, deslizamientos de sentidos, fisuras, pequeñas intervenciones, para ir abriendo con la lectura de cada uno de ellos y la puesta en diálogo de unos con otros, nuevos modos de ver, penetrar y recuperar aquel pasado. Así, en el desarrollo del libro, se van yuxtaponiendo las distintas voces, en los diferentes análisis que va desplegando Siracusano, como los lados de una valiosa gema que refleja en cada uno, una perspectiva diversa de un mismo problema. Esta estrategia que abreva en la filología, el análisis del discurso, la literatura comparada, la nueva historia cultural redefinida, entre otros por Roger Chartier, construye lo que en palabras de Foucault podría definirse como una rigurosa “arqueología” que apunta, en este caso, a recuperar no sólo *saberes* sino también modos de *hacer* y formas de representación del *poder*.

Entre todas estas fuentes y testimonios recogidos, analizados y puestos en relación en el trabajo, hay un “documento” privilegiado que coloca paradójicamente -como ella misma señala en la introducción- a este trabajo “en los márgenes” de una historia del arte tradicional. Como señalara, centra inicialmente su atención en las obras (y de ellas retoma varios aspectos que van desde la iconografía y sus fuentes hasta la materialidad) y más precisamente en el color, pensado por la autora en una dimensión múltiple y compleja analizándolo desde sus aspectos propiamente materiales y sus alcances cromático-simbólicos.

Así, los materiales base de esta obra son las pinturas realizadas en dife-

rentes talleres de lo que constituyera el territorio del Virreinato del Perú, las muestras de *color* extraídas y analizadas en colaboración con investigadores químicos y puestas en clave histórica al colocarlas en sintonía con profusión de documentos, manuscritos, impresos que constituyen el tramado de fuentes de este ensayo de investigación en el que no hay lecturas tautológicas.

Cabe preguntarse ahora, ¿por qué, trabajando los colores, la autora se coloca en los márgenes de la historia de una arte tradicional si en verdad, parte de las obras, concretamente de las pinturas y sitúa a los colores en el centro de la atención?

Parte de la respuesta estaría en el tipo de preguntas que realiza, en las hipótesis que plantea y en las fuentes que pone en relación, lo que la lleva a avanzar unos pasos más allá, asumiendo el desafío de colocar tanto a las obras como a sus materiales en una compleja trama de problemas que atañen a la posibilidad de reconstruir otros aspectos de una historia del arte del período a la vez que expandir el alcance de esta investigación a otros campos y es allí también donde creo que reside su particular interés y novedad.

Sin embargo, y como mi deformación profesional me habilita para leer especialmente los aportes de este libro a la disciplina histórico-artística y a una historia cultural, avanzaré por esas vías. Y para eso quiero apelar a la palabra de Ernst Gombrich cuando en debate con las ciencias sociales ante su avance sobre la disciplina histórico artística, a comienzos de los años 70 reclama para la historia del arte las obras como punto de partida y objeto central, considerando a este avance como una “amenaza” para la especificidad de la disciplina. El caso de Ernst Gombrich es claro en este sentido. Elige definir con precisión cuál es el objeto de la historia del arte: las obras, los estilos. A partir de estos núcleos temáticos centrales Gombrich propone una reconstrucción de significados retomando aspectos del horizonte artístico y cultural. Gombrich se sitúa en este debate como portador de una posición clara en defensa de la especificidad de lo artístico y su preeminencia para un estudio histórico del arte. Embiste con ironía a quienes sostienen que la historia del arte no es más que “una sirvienta de la sociología” y se propone guiar a su auditorio “muy cuidadosamente hasta la conclusión de que todas las ciencias sociales, desde la economía hasta la psicología, deberían estar dispuestas a actuar como criadas de la Historia del Arte.” (1) Sin embargo, a pesar de sostener la autonomía del arte, reconoce la relatividad de esta afirmación y dice:

“La historia del arte es un hilo en el vestido inconsútil de la vida que no puede quedar aislado de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar numerosos cabos sueltos. Dónde hacer estos

1) Ernst Gombrich, “Historia del Arte y Ciencias Sociales”, Conferencia Romanes, Sheldonian Theatre de Oxford, 22 de noviembre de 1973. En: E. Gombrich, *Ideales e Ideolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, (1ª de. Phaidon Press, Oxford, 1979) (p.157)

2) idem anterior, (p.160).

cortes o cómo construir una narrativa dependerá del historiador del arte como de cualquier otro historiador, tanto en lo que él desee saber como en lo que piense que va a encontrar.” (2)

Más allá del concepto restringido manifestado por Gombrich acerca de las ciencias sociales destinado en este texto a polemizar en una coyuntura concreta, desde su perspectiva, quedaría claro un límite respecto de la historia del arte: la búsqueda de lo general es patrimonio de las Ciencias Sociales en tanto el interés por lo particular es propio de la historia, aunque ella misma deba necesariamente remitirse también a esas nociones generales para situar sus objetos o problemas de estudio.

Siracusano, parte de las obras, y muy específicamente de uno de sus materiales para extraer de él/ellos -de los colores- toda la información que sea posible así como para poner esta información en relación tanto con otras variables de la obra que van desde la *figuración*, el *diseño* y la *factura*, la *praxis* misma del artista, hasta las dimensiones simbólicas que se sobreimprimen en estas representaciones así como en la *praxis* y la elección de colores y materiales. Situándose en la tradición *warburguiana* explora intensamente las relaciones entre imágenes y textos y hace estallar las posibilidades de esta propuesta teórica reinventándola, al instalar en esta encrucijada los problemas de la materialidad. El color, es entonces la clave para el desarrollo propuesto por Siracusano que se estructura sobre tres ejes o núcleos interpretativos: EL SABER, EL HACER, y EL PODER que, dice: “Permiten diseñar un tejido complejo de ideas y conceptos alrededor de las imágenes”. Un excelente ensayo -en 3D- de estos tres ejes se vio en la curaduría de la muestra que realizara Gabriela Siracusano en el Museo de arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco entre noviembre de 2003 y mayo de 2004. La muestra podría ser vista como un “anticipo” de lo que este libro desarrolla tanto en la dimensión del saber, a través de la reconstrucción de bibliotecas, gabinetes y exhibición de los libros y objetos de aquél mundo; en la dimensión del *hacer*, a través de la recuperación de aspectos de la práctica de la pintura en los talleres; y del *poder*, con la presentación de obras y materiales que ponían en tensión sus capacidades simbólicas y exhibían la puesta en acción del hacer y el saber.

Volviendo al libro, Siracusano comienza su recorrido a través de una cuidada enumeración y análisis minucioso de todos los materiales que componen los colores presentes en la pintura andina. Revela los “secretos” de lo que se entendía en la cosmovisión española como la parte “menos noble” del arte de la pintura. Los materiales, las herramientas, sus usos y el acceso a cada uno de ellos revela además el lugar social dentro del taller y por ende de la sociedad, en tanto el camino de los pigmentos muestra un mapa del comercio colonial así como el valor que

la posesión de estos materiales tenía. Es desde estos aspectos que el trabajo se pone en sintonía con la densa trama de la historia colonial superando los límites de la historia del arte, a la que sin dudas alimenta también con estos análisis.

Luego de este *mapa de colores* entra en el espacio del taller, en el terreno del hacer y allí en el debate de las artes mecánicas y liberales redefinido en tierra americana. Aquí entran en juego no sólo los tratados de pintura sino también los contratos y las representaciones de talleres que permiten descubrir este mundo en donde las nociones de original y copia se veían revisadas por las diversas prácticas y apropiaciones de los realizadores americanos. En este trayecto entra en escena además el cruce de la *praxis* de los pintores con la de aquellos otros que manipulaban las mismas materias con otros fines como el curativo. Las representaciones herméticas filtradas a través de los libros de secretos y los textos alquímicos también “contaminan” estas apropiaciones de prácticas y modos de representación.

Ahora bien, ¿cuáles son las ideas y conceptos que atraviesan las imágenes que son relevados a lo largo de este texto?

La respuesta está obviamente en la lectura del libro, sin embargo es posible avanzar un poco más sobre algunos de sus presupuestos y la que -a mi juicio- es una de las hipótesis centrales que recorre este trabajo referida a la práctica artística como una práctica de resistencia cultural. Siracusano parte de reconocer la capacidad presentativa y representativa de las prácticas sociales y entre ellas da particular relieve al estudio de las imágenes. Por otra parte, asume que el programa de la conquista y colonización y dentro de él el plan evangelizador americano, operó con diferentes dispositivos para la “persuasión” e imposición de la dominación sobre tierras y gentes. Dentro de este plan, las imágenes constituyeron buena parte de la artillería puesta en juego. A partir de estos puntos básicos de arranque comienzan a fluir las preguntas de la autora. Analiza la visualidad entendida lógicamente como una cuestión condicionada histórica y culturalmente. De esta forma, si “sólo vemos lo que sabemos”, cómo regular la recepción de esta artillería de imágenes ante un público, que tiene una memoria cultural diferente de la europea, ante un espectador que le asigna a los materiales, a los colores una simbólica diversa y a las imágenes un carácter diferente ya que dentro del imaginario indígena las imágenes no *representan* sino que *son*.

De este problema -y haciendo uso de una dialéctica con la que permanentemente afirma y discute, revisa y ajusta la interpretación- Siracusano deriva sus hipótesis centrales ligadas al concepto de “negociación”. El pensar a partir de esta idea, supone revisar las dos caras de esta relación

de dominación: la del dominador español y la del dominado americano. Así, lo que rápidamente podría ser leído como la imposición de una cultura, hecho por otro lado indiscutible, se revisa y adquiere otro espesor al considerar desde este análisis distintas formas de resistencia cultural. *El color*, aparece entonces en este análisis como el sitio de *la fisura*, aquel espacio a primera vista pequeño o desatendido, por el que se filtraron buena parte de las prácticas y representaciones vigentes en el imaginario cultural andino previo a la conquista. El color, desde su denominación hasta la forma en que se lo componía y preparaba en tierras andinas ocupó un sitio clave para la resistencia cultural.

Esta mirada implica además la incorporación de elementos de la teoría de la recepción y la historia cultural al considerar los diferentes modos de apropiación tanto de las prácticas como de las representaciones, contemplando desde esta perspectiva los deslizamientos de sentidos producidos en tierra americana.

Desde esta mirada original Siracusano hace un giro epistemológico dentro de la historiografía colonial dinamizando la lectura y poniendo en evidencia numerosos aspectos del proceso de conquista y colonización hasta el momento desatendidos, entre ellos, la relación entre arte y ciencia, la articulación entre saberes del área de las artes visuales y saberes del mundo de la alquimia, que ocupa un lugar destacado.

Finalmente, y no porque haya agotado la vasta gama de problemas recorridos por Siracusano, deseo recuperar las últimas frases del libro en donde vuelve a centrarse en las imágenes como "aquellas que provocaron con su iconografía, sus luces y sus sombras, y por supuesto sus colores, la evocación de diferentes idearios e imaginarios de acuerdo con quienes se apropiaran de ellas, fueran españoles, criollos, indígenas o mestizos, cultos o iletrados devotos o idólatras, *negociadores* o *resistentes*. Negociación o resistencia, términos que surcan el texto y guían el recorrido sosteniendo una y otra vez y poniendo a prueba la hipótesis de trabajo.

Ya en el cierre, Siracusano afirma: "En el horizonte andino, los pigmentos fueron algo más que simples polvos de colores molidos en un mortero". Este libro, o mejor dicho su autora, asume el desafío de colocarse en los márgenes de la historia del arte tradicional y es justamente desde allí, desde la puesta en acción de una HISTORIA DEL ARTE con mayúsculas que describe no sólo variados aspectos y coloca nuevos problemas dentro de la historiografía artística en general y de la del período en particular, sino que también ilumina aspectos de la historia cultural, social, económica y política del período. Desde mi experiencia de lectura, creo que este trabajo representa toda una celebración de la historia del arte desde parámetros novedosos.



Hace 15 años comenzamos a trabajar con el sueño de construir
un país mejor a través de la solidaridad,
la educación y la cultura.
Hoy, como cada día, renovamos nuestro compromiso
para que ese sueño sea posible.



Otra forma de llegar

www.fundacionandreani.org.ar
4016-0805

The R-True Roberto Vanguardia Story

Adivine quién es Roberto Vanguardia, qué hace, dónde y de qué vive.

Roberta Valenti

Roberto vive del arte, como ramona. Podrían ser amantes, quizás, pero las circunstancias aún no lo han hecho posible. Hete aquí una breve reseña sobre la historia de este tal Vanguardia.

Roberto Vanguardia nació a partir de una propuesta grupal de cinco productores del arte de Rosario: Eugenia Calvo, Lila Siegrist, Mauro Guzmán, Sebastián Pinciroli y Nancy Rojas.

En principio, el objetivo fue construir un espacio que les permitiera activar sus talleres. Desde esta perspectiva, Roberto es una casa, en la cual cada uno de los integrantes cuenta con una “habitación” para trabajar. Fotografía, pintura, obra objetual, video, producción teórica e investigación constituyen algunas de las modalidades desarrolladas, según cada caso, en los talleres. Es que en Roberto Vanguardia los aportes se hacen desde distintos lugares de la producción en tanto cada uno de los responsables tiene un historial diferente dentro del campo artístico rosarino.

Ahora bien, Roberto también es un espacio de arte. De esos que ahora está de moda identificarlos como espacios alternativos a las instituciones. Sin embargo, la posición que mantiene no es en absoluto opuesta a entidades tales como el museo. Al ser aún joven, su perfil está en pleno proceso de construcción, con rasgos modelados por la elección de propuestas artísticas contemporáneas viables para posibilitar reflexiones y puestas en práctica a partir de los mecanismos de difusión y exhibición singulares que puedan emerger según cada circunstancia particular.

En efecto, Roberto Vanguardia no se postula solamente como un lugar de “exposición” en donde el artista invitado monta la obra y muestra. Por el contrario, es participe activo de la propuesta de cada autor invitado, e incluso, se involucra con ella no sólo desde su existencia como “lugar físico” sino también desde su lugar como “sujeto”.

En este sentido, Roberto se propone la gestión de la producción artística (de un artista invitado y/o de cualquier otro evento que se realice) planteando otros mecanismos de proyección incorporando estrategias para la activación de la compra y venta de la obra. Esto tiene que ver con el hecho de que para cada uno de los robertos, en un contexto como el actual y desde una zona periférica como Rosario, es sumamente necesario repensar el funcionamiento de las prácticas de producción, difusión y comercialización del arte actual.

El desafío de otro lenguaje

A veces no es fácil convivir con Roberto. En Rosario, nos consta que muchos de los receptores de sus boletines, mails y propuestas provocan cierta incomodidad o bien duda con relación al grado de verdad con la que se emite cada uno de los discursos.

Esto tiene una lógica propia ya que Roberto Vanguardia reflexiona también sobre el lenguaje artístico contemporáneo y su medio, eligiendo modalidades propicias para generar preguntas sobre qué, cómo, cuándo y dónde se debe producir, mostrar y difundir lo que el artista, el teórico, el curador, el investigador, etc., hace.

Roberto dialoga constantemente con su realidad. Carece de presupuesto y plantea una respuesta al respecto. Es rechazado de cierto lugar, y se dedica a investigar jugando con dicha situación. Fracasa en una propuesta, y se pregunta por qué. Invita a un artista y decide interactuar con su propuesta desde la charla, acciones, o a partir del texto que se publica con razón de la muestra.

Como señalan secciones de su boletín, una interesante parodia sobre la ficción del arte, Roberto investiga. Propone, realiza y honra a los que colaboran con su propuesta, y hasta inventa situaciones desde el lugar que considera como verdadero punto de referencia de todo su trabajo: el campo artístico.

La visibilidad de Roberto Vanguardia

¿Cómo conocer a Roberto?

Acceder a Roberto sólo requiere de cierta disposición para auto-invitar-se (roberto.robertovanguardia@gmail.com), o bien aceptar la invitación que pueden llegar a hacer los dueños del espacio. El ingreso en la casa, domiciliada en Laprida 627 (Rosario), hace posible conocer los talleres, y fundamentalmente la obra de los cuatro artistas del grupo (Siegrist, Calvo, Guzmán y Pinciroli) y de los que han trabajado exclusivamente con el espacio, tales como Lorena Cardona, Georgina Ricci, Alejandra Tavolini, entre otros. Asimismo, las muestras ocasionales que se inauguran mensualmente pueden visitarse con cita previa (mail o teléfono). Cabe señalar que por Roberto Vanguardia han pasado numerosos visitantes, entre los cuales se hallan coleccionistas, profesores, curadores, artistas e historiadores. Lo curioso del caso es que ninguno de ellos se ha arrepentido de hacerlo.

Otra de las formas de acceso a R. V. es a través de sus boletines, que se publican mensualmente en <http://robertovanguardia.atspace.com>. Es una producción virtual ideada por los susodichos y diseñada en conjunto con la especialista Daniela Quintero. Se trata de un boletín virtual que cede un espacio para que el lector obtenga panoramas y visiones sobre las propuestas, actividades y eventos realizados en la casa. En esta misma publicación, Roberto da a conocer su producción alternativa de fotos y textos en el contexto de un clima muy particular, dado por el marco temático que se elige en cada número.

Roberto, el magnífico

Roberto nació exactamente el 24 de septiembre de 2004. Fecha de su inauguración oficial y momento en que lanzó la primera de sus propuestas: un plan de suscripción para obtener, durante 12 meses, una obra firmada y numerada, por un monto mensual o anual muy accesible. Más de 30 artistas rosarinos hoy hacen posible la concreción de esta propuesta.

Pero para ahondar en la magnificencia de Roberto, es necesario mencionar ciertos hechos que forman parte de un dossier de eventos-actividades robertianas. En el mismo, cabe mencionar los siguientes:

-Proyecto Felipe: muestra de Lorena Cardona inaugurada el 17 de noviembre de 2004, en el marco del III Congreso Internacional de la Lengua Española.

-Expotrastiendas 2004: R. V. fue invitado como espacio emergente, bajo la curaduría de Alina Tortosa.

-1SAR: R. V. fue convocado por los Museos MACRO y Castagnino para participar de la Primera Semana del Arte de Rosario (28/03 al 03/04 de 2005). Allí planteó una muestra en la que además de hacer referencia a los artistas Omar Schiliro y Feliciano Centurión, presentó dos obras inéditas de un artista inventado Iván Saché, declarando la intención de donarlas a la colección de arte contemporáneo de dichos museos.

-Georgina Ricci calefacciona Roberto Vanguardia: exposición basada en un proyecto de intervención espacial (13/05 al 17/06 de 2005).

-Talleres: Roberto Vanguardia también ofrece talleres para artistas en formación. Uno es el taller de producción de arte coordinado por Leandro Comba y Fabiana Imola, y el otro es el que da Sebastián Pinciroli, donde se ofrecen clases de pintura. Asimismo, junto con Comba e Imola, R.V. ha invitado a Alicia Herrero a dictar un seminario en agosto de

este año.

El resto de la Programación Roberto consiente las siguientes actividades:

-Luján Castellani y R. V.-La Baulera-Tucumán-1 al 25 de Junio de 2005.
 -"Multiple choice"-Intervención de Pobres Diablos / Presentación de Ediciones Roberto con la primera de sus publicaciones: "Archivo de Reflexiones", de Lila Siegrist / Apertura del attillo de Roberto, bautizado como "Attillo Vintage", con cosas varias a la venta-Roberto Vanguardia-Viernes 24 de junio a las 19.30 hs.

-"ODEON Parental Advisory" (propuesta de MOTP, espacio independiente de Mar del Plata)-Roberto Vanguardia-2 de julio.

-Muestra: Roberto Vanguardia / Grupo 00-Casa 13, Córdoba-17 de julio.

-Muestra: Osías Yanov / Fernando Kriguer-Roberto Vanguardia-después del 5 de Agosto.

-Muestra: Alejandra Tavolini-Roberto Vanguardia-fecha a definir.

-Septiembre: Mes Roberto. Fiesta aniversario y exhibición. Entrega de los Robertos del Año. Presentación y lanzamiento del pigmento exclusivo de Roberto Vanguardia: "rosa cobarde".

-Exposición sobre los 90 en Rosario-Curadores: Fernando Farina / Roberto Vanguardia-en Roberto Vanguardia-Octubre.

-Muestra Roberto Vanguardia en paralelo con Belleza y Felicidad-MA-CRO (Museo de Arte Contemporáneo de Rosario)-3 de Noviembre de 2005.

-Muestra "Rosa cobarde" (artistas invitados)-Roberto Vanguardia-No-viembre.

-Exposición de obras de los alumnos del taller de producción de Leandro Comba y Fabiana Imola-Diciembre.

Post-scriptum

Nota del editor

El lunes 26 de setiembre de 2005 recibimos por e-mail el siguiente mensaje:

Comunicado para la comunidad artística: a las 11:45 hs. del día de ayer fallece en Rosario Roberto Vanguardia.

Portaba el extraordinario don de poetizar espacios

El Sr. Baldemar y su extraño caso

Xil Buffone

Elegante, ácido con un toque decadente, Rubén Baldemar tenía humor negro y a su vez, era espléndido.

Buscaba la belleza, celebraba hallarla y si no, la armaba con cartón y pintura.

Un artista así, con aires orientales de *bricoleur*, no sólo que “de todo hacía una lámpara”, sino que “de la lámpara hacía una obra”.

Alto, de buen porte y fina retórica, de adolescente había competido en esgrima. Cuando lo conocí tenía el pelo lacio y cano, un corte de rey de naipes. Había cursado en la Escuela Provincial de Arte de Rosario. Hacia los ochenta ya tenía algunos premios. *El Baco bizco* y *La estatua de la libertad* eran sus hits. Decadentismo pop, un todo por dos pesos intervenido.

La casa Entre Ríos

Alquiló una habitación para taller en el segundo piso de Entre Ríos y San Lorenzo; en esa misteriosa mansión catalana con puerta de dragones de hierro. Le gustó la casa, el *vitreaux*, el ascensor, aunque algo detestó a sus rústicos moradores, hizo un esfuerzo sobrehumano y se adaptó: limpió con frenesí y desinfectantes. Pulió bronce y pisos. Restauró. Baldemar pintó todo de blanco e instaló “un pollo con armadura” y “un maniquí plateado con una manguera de surtidor como pene”. También estaba la clásica testa de la libertad, ese pop aguardentoso, chirriante.

Puso sahumeros, *pufs* negros de cuero, equipo de música y los CDs en el piso, libros en estantes y sobre la mesa de dibujo los ordenadísimos pinceles, los lápices, las tintas, todo clasificado según gamas siempre armónicas o increscentes. El té. El gin. Vodka, a veces champagne. Siempre el mate. Colocó nuevos artefactos de luz (puntual, nunca general) y convirtió esa pocilga en un espacio cool. *Portaba el extraordinario don de poetizar espacios*.

Sabía adaptarse al basural y convertirlo en un vergel. Para un virrey en el tercer mundo, las plantas son fundamentales. Siempre de diseño alemán o japonés, a veces cactus, algunas tenían un toque tenebroso. Como esas ramas que parecían raíces secas que iban desde piso hacia el techo. (Una noche, de madrugada, caminábamos por la peatonal San Martín y dimos con un matorral de ramas asquerosas que a Baldemar le fascinaron; volvimos arrastrando la maraña vegetal por siete cuerdas, embarrados, en medio del frío... luego volvimos a salir a la cita.

Tomaba *casas Housers* y las convertía en un lugar habitable, mágico. En

Zeballos, su última casa, atravesó varias fases a lo largo de las cuales pintó las paredes de diferentes rojos y borraños hasta dar con la energía justa, para cohabitar con el metafísico rincón *morando*, de porcelanas y vidrios, junto a un cuadro *Madí* de marco demencialmente irregular, el gobelino antiguo y el triángulo de polillas al óleo. Allí perfeccionó el jardín: construyó un vivero exótico en el noveno piso: donde un angulito guardaba toda la selva de bambúes, colihues, palmeritas y qué sé yo, con campanitas y lluvia de hojas que parecían nieve... y la boca de piedra del león que escupía agua, mientras uno conversaba, allí, el agua fluyendo entre las conversaciones sin tiempo, los cigarrillos y *Miranda*. En esa época leía mucho a Sarduy (*Cobra*) y también se fascinaba con *Las mil y una noches* y con Proust.

Jugaba con la historia del arte, reproducía obras y estilos a los que añadía un comentario propio. Enloquecía a su carpintero con los ingeniosos diseños para sus retablos...

La camilla con la maja desnuda de Goya es una joya.

El cuadro-biombo-articulado de *La Anunciación*.

(Estas dos últimas obras obtuvieron un premio en la Bienal Iberoamericana de Arte Joven de Buenos Aires, Palais de Glace 1989 y en las Jornadas de la Crítica Cayc 1992.)

La casa Suipacha

Luego se puso morocho, de pelo revuelto con gel, irregular. Decía que había tomado un té y que se le había oscurecido.

Recuerdo que cuando lo fui a visitar a su nueva casa-taller (el ex espacio de su amiga Gladys Nistor) apareció sobre una escalerita de cemento; con sorpresa le dije desde la puerta y mientras él bajaba: “¡Rubén, te teñiste!”, rápidamente me contestó: “SSSSSHHHHHH, callate o te degüello. Recién me mudo al barrio y acá soy morocho”.

El arte de ser siempre joven

El humor y el simulacro

La mentira y la reflexión

El absurdo

y la muerte siempre presente

Lo espléndido y lo decadente

Lo decadente en espléndido

La sangre

Klimt

Una Judith bajo un Jasper Johns de números grises con cierre relámpago.

Un narciso espejándose en otro narciso. Un Caravaggio con bisagra.

Un Arcimboldo en 3D con falsas frutas.

Un Fragonard estantería, con estatuillas de parejas rococós. Amantes prometiéndose amor entre tules y rasos empalagosos, estrujando un parajito horrible, de colores empalagantes.

(1992-Muestra *Judith y Holofernes*, en Museo Castagnino de Rosario.)

Las plantas

El lugar más misterioso lo logró en un patio amplio con retamas amarillas (¿por Amenábar?). Era un patio con media sombra natural, cubierto de lianas oscuras, un sitio sublime, oscuro... y en la puerta que daba a la cocina había una cortina de abalorios rojos en oriental contraluz. Eran tres salas a lo largo, con piso de madera y puertas altas. Aparecieron tres escorpiones y Rubén se mudó inmediatamente.

La alquimia

La casa San Luis.

La fascinación, al encontrar en un todo por dos pesos, dos jarrones perfectamente *decó*. Puestos en su living todo parecía de diseño.

En esa época construía libros-objeto de cartón siempre frágiles. Hacía unos años que trabajaba con su socia Susana Meden y juntos realizaban objetos exquisitos en papel y cartón. Recuerdo en especial una mesa para el té. Un mueble íntegramente de cartón cubierto con papeles que semejaban mármoles, fantasías o leopardos.

(Vista en *Papeles Protagónicos*, muestra en el Museo Estévez, Rosario-1991.)

Decía en el catálogo: “Estos muebles son un homenaje a ciertos objetos, hasta ahora nómades, que al fin vivirán en su propio lugar”. “Son juguetes discretos, permiten jugar sin que nadie se dé cuenta”.

En este momento, me viene a la mente la increíblemente poética *Suite de la Secesión*, (muestra en el C. C. Rivadavia, 1994), ideal, acromática y dorada. Con bellos jóvenes de espalda, desnudos, grises y rematando el cuadro en una corona real de laureles oro con aro de basquet.

Escribió y ensayó autorretratos, también se hizo como emperador romano.

La hamaca paraguaya en un patio interior, reclusión y los tubitos con sangre.

El vampirismo

Baldemar se alimentaba de la historia del arte, de la literatura, del cine, de los viajes, de los bailes; de los amores, de las clases que preparaba para sus alumnos (amaba ser profesor, aunque esto le quitara tiempo, lo hacía con placer, con pasión). Entraba al aula con el desafiante saludo “Utilísimas tardes”. Recuerdo un domingo de regreso desde un banquito de arena, en una lanchita, pude escuchar a dos chicas en bikini hablando sobre cómo había que hacer el cubo, de cartulina, en seis partes, de 10 x 10 cm... decían que al día siguiente, lunes, tenían la clase de Baldemar y que si no lo llevaban correctamente resuelto, él se pondría “como un basilisco”. Me reí. Baldemar obsesionaba a sus alumnos.

Lo recuerdo buscando elementos para sus clases, eligiendo figurines en la Comedia Francesa de París. También se las arreglaba para hallar “joyas tobas” en Plaza Montenegro.

Organizaba desfiles con sus alumnos de diseño de indumentaria (tenían un trato por el que *Grafa* les daba las telas para que ellos ensayaran sus creaciones).

El catálogo de su última exposición lo diseñó uno de ellos, uno japonés. Alumnos activos e imaginantes es lo que quería. Materia viva.

En su última muestra *Heráldica* (2004), en la galería de Flor Balestra, los alumnos zumbaban como moscas en la miel.

Rubén era una persona enorme, talentosa, exquisita, generosa, luminosa y sombría.

Marat en París

Estando hospedados en la casa argentina en París, donde Gladys Nistor tenía su taller, al entrar en la habitación, encuentro a Rubén desvanecido, atravesado sobre la cama. Pálido, ojeroso, completamente despeinado. Tenía una polera negra, jeans negros y borcegos. Estaba en equis sobre el cubrecama de raso blanco, con un brazo caído (igual que en el asesinato de Marat que habíamos visto la tarde anterior). Lo veo desvanecido y trato de hacerlo reaccionar inútilmente. Cuando estaba a punto de tomar el teléfono e inventarme un SOS en francés, él se levantó como una flor, sonriente... era un chiste. Era de hacer esos chistes, de

probarte los nervios...

Foto final

Un retrato sobre el agua, según me dijo una vez, un momento encantado. El instante en el que atardeció súbitamente en Venecia, dejando a la ciudad desaparecida y, a nosotros, flotando en la niebla, entre el doble abismo de la noche y el agua.

En busca del tiempo perdido
Nota al pie

Baldemar adoraba reírse y sin embargo muchas veces se sintió inmensamente triste.

Porque la Argentina -y Rosario- maltrata a sus verdaderos artistas. Porque somos póstumos por naturaleza. Olvidadizos, necios. Llegamos tarde.

Llegamos tarde con Schiavoni, llegamos tarde con Renzi, llegamos tarde con Eleonora Traficante, llegamos tarde... tarde...

Baldemar brilla en su cielo de diamantes como una enorme bendición.

Su obra es ahora responsabilidad de todos.
Seamos dignos, estemos a su altura.

A Rubén Baldemar, con amor.

Xil Buffone, Buenos Aires, 21 de junio 2005.

“Pasión cosmética, (como los travestis de occidente) pero a condición de dar a esa palabra el sentido que tenía entre los griegos: derivada del cosmos.”
Severo Sarduy

Rubén Baldemar (Rosario, 1958-2005)

muestras

L. Rebuffo, Henderson, Leiva	1/1 Caja de Arte	Técnicas varias	12.11.05-01.12.05
Suardi, Oberti	1/1 Caja de Arte	Técnicas varias	15.10.05-09.11.05
Calviño, Emma	Adriana Indik	Técnicas varias	28.10.05-28.11.05



Marina De Caro

dibujos, objetos, instalación 06.10.05 - 18.11.05

Dal Verme, Villar Rojas	Alianza Francesa (Centro)	Grabado	05.10.05-31.10.05
Artistas del Sur	Arte X Arte	fotografía	25.10.05-30.11.05
Guillèn Vaschetti	Atica	fotografía	20.09.05-20.11.05
Tessi, Ventimiglia, Balart	Braga Menendez	Técnicas varias	25.10.05-28.11.05
Orlando, Olga	C. de la Prov. de Sta. Cruz	Dibujos	11.10.05-11.11.05
Escari, Raúl	CC de España en Bs As (ex ICI)	Happening	13.10.05-13.11.05
Fiamingo, Edith; Capellini, Florencia	CC del Sur	Técnicas varias	05.11.05-11.11.05
Moya, Causa, Ortúzar, Larraín, otros	CC Recoleta	Técnicas varias	10.11.05-08.12.05
Lebensohn, Diana	CC Recoleta	Fotografía	06.10.05-30.10.05
Rozanés, Torres Agüero	CC Recoleta	Pintura y Escultura	06.10.05-30.10.05
Prebisch, Julián	CC San Martín	Técnicas varias	14.11.05-31.12.05
Benedit, Luis Fernando	CC San Martín	Técnicas varias	14.11.05-31.12.05
Lo Pinto, Marcelo	CeDInCI	Instalación	12.08.05-22.11.05
Gargano, Germán	CC J.M. Pueyrredón	Técnicas mixtas	31.10.05-07.12.05
Mlynarzewicz, Melé, Chab, otros	Cine Select (La Plata)	Técnicas varias	16.06.05-16.11.05
Jacoby, Joglar, Prior	Mamuska	Esculturas Móviles	08.10.05-08.11.05
Aisenberg, Minoliti, Accinelli, otros	Crimson	Artes Plásticas	28.10.05-28.11.05



Enio Iommi - Esculturas

octubre - noviembre - diciembre
L a V de 11 a 20 Hs. - Sábados con cita previa


Gaviña, Angeles	Ecléctica	Esculturas	13.10.05-13.11.05
Mazzora, Florencia	El Camarín de las Musas	Pintura	06.10.0205-31.10.05
Pozzi, Anzizar, Pini, Avello, otros	Elsi del Río	Técnicas mixtas	19.10.05-23.12.05



Andrés Denegri, Gabriela Golder, Silvia Rivas Tres ambientaciones audiovisuales.

curada por Laura Buccellato
17 DE NOVIEMBRE DE 2005 HASTA EL 15 DE ENERO DE 2006


Larrambeberé, Patricio	Estación Victoria-Ramal Mitre	Técnicas varias	01.11.05-30.11.05
Gardy, Denise	Forma	Técnicas varias	08.10.05-08.11.05
Malaspina, Marité	Fotocafé 4 Elementos	Fotografía	03.10.05-31.10.05
Chab, Polesello, Melé, Minujín, otros	Fund. Torres Agüero Rozanés	Esculturas	01.11.05-01.12.05
Rizzo, Marcelo	Hoy en el Arte	Acrílicos	04.11.05-19.11.05


 3 DE NOVIEMBRE AL 22 DE NOVIEMBRE **Iliana Regueiro**
 24 DE NOVIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE **Dominique Breard**
 Kampelmacher, Cynthia Juana de Arco Instalación 01.11.05-27.11.05



Esther Benmaman
 del 27 de octubre de 2005
 al 12 de noviembre de 2005


CONTEMPORÁNEO 15. SUBVERSIONES DIARIAS.
 Erick Beltrán, Mabe Bethônico y Nicolás Robbio
 Curadora invitada: Ana Paula Cohen
 DEL 21 DE OCTUBRE AL 28 DE NOVIEMBRE

MAMAN FINE ARTS **Aliza Olmert "Tikkun"**
 inaugura el 20 de octubre
 Atchugarry, Pablo MNBA Esculturas 06.10.05-30.12.05
 Sougez, Emmanuel MNBA Fotografía 06.10.05-11.12.05


1 de Noviembre 20 hs. Mush y M. Derqui Pinturas / sala I **María Kusmuk** Fotografías sala II
22 de Noviembre 20 hs. María Eugenia Lefosse Pinturas / sala I **Solange Arazi** Pinturas sala II
 Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745
 www.pabellon4.com-pabellon4@interlink.com.ar


Rosemarie Trockel
 Dibujos, Instalación, Fotografía, Video Arte
 15.10.2005 - 30.11.2005
 Camporeale, Sergio RO Pintura 15.09.05-10.11.05


 hasta el 19 de noviembre **Luis Camintzer**
 y Grupo Mondongo **Curriculum 0**
 y **Adriana Minolitti**
 23 de noviembre INAUGURA



Víctor Najmias-art gallery international
Grabriela Goldstein
 óleos
 Costa Rica 4688 | 4831-3238 | www.vn-artgallery.com.ar
 Kaplan, Daniel Zurbarán Óleo sobre tela 24.10.05-25.11.05

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 21-24
Alicia 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, Santa Fe	
Asoc. Estímulo de Bellas Artes	Córdoba 701	Bs As	



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 3°	Bs As	
Boquitas Pintadas	Estados Unidos 1393	Bs As	lu-sa 12-2
Braga Menendez	Humboldt 1574	Bs As	
Casona de los Olivera	Av. 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	S. de Bustamante 1187	Bs As	ma-vi 15-20; sa 11-14
Espacio INCAA	Pje. Dardo Rocha, 50	La Plata	
Los Cuenco	Roca 1404 Loc	Mar del Plata	ju-sa 9-13; 16-20, do 16-20


Av. Quintana 325, Pb.
4.813.8828 / 4.815.5699
 lunes a viernes de 11 a 20 hs.

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
 espaciofundacion@telefonica.com.ar
 www.fundacion.telefonica.com.ar/espacio


Sucre 1723 - San Isidro | 15 5659 6066
 www.isidromiranda.com.ar | info@isidromiranda.com.ar
 lunes a viernes de 10 a 13 hs y de 17 a 20 hs | sábados de 10 a 13 hs

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



ARTE CONTEMPORANEO
Av. Del Libertador 4700 PB A (1426) Bs As
tel 4776 3109 karinaparadiso@uolsinectis.com.ar
lunes a jueves 14 a 20 hs | viernes 16 a 22 hs | sábado 11 a 13 hs

Lila Mitre Guido 1568 Bs As
Loreto Arenas Juncal 885 Bs As lu-vi 12-20 hs; 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
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Avda. Figueroa Alcorta 3415 | T +54 (11) 4808 6500

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



1 de Noviembre 20 hs. Mush y M. Derqui Pinturas / sala I **María Kusmuk** Fotografías sala II
22 de Noviembre 20 hs. María Eugenia Lefosse Pinturas / sala I **Solange Arazi** Pinturas sala II
Uriarte 1332 Palermo Viejo-tel:4772 8745
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 S.M. de Tucuman
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
SUM de la Soc. de Hon. Enófilos Maipú 555 Rosario, Santa Fe



Víctor Najmias-art gallery international
Grabriela Goldstein
óleos
Costa Rica 4688 | 4831-3238 | www.vn-artgallery.com.ar

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
espaciodfundacion@telefonica.com.ar - ENTRADA LIBRE Y GRATUITA.

contemporáneo 15

Hasta el 28 de noviembre de 2005

Erick Beltrán

Mabe Bethônico

Nicolás Robbio

_subversionesdiarias

Curadora invitada **Ana Paula Cohen**

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Avenida Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina
T [+54 11] 4808-6500 F [+54 11] 4808-6598 / 99
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar

malba  Colección Costantini